



UNIVERZA
V LJUBLJANI

FF

Filozofska
fakulteta

Ilustracija na naslovnici: Žiga Valetič

Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo
Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani

Tomo Virk

SPISI O
TEORIJA H ROMANA

Ljubljana
2025

TOMO VIRK
SPISI O TEORIJAH ROMANA

Acta comparativistica Slovenica, št. 9
ISSN2335-3376 (tiskana zbirka) / ISSN 2738-4780 (elektronska zbirka)

Uredniški odbor zbirke: Anja Mrak, Tone Smolej, Alen Albin Širca, Igor Žunkovič

Uredil: Tone Smolej

Recenzenta: Igor Žunkovič, Alen Albin Širca
Prelom in oblikovanje: Žiga Valetič

Založila: Založba Univerze v Ljubljani
Za založbo: Gregor Majdič, rektor Univerze v Ljubljani
Izdala: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani
Za izdajatelja: Mojca Schlamberger Brezar, dekanja Filozofske fakultete

Znanstvena monografija je nastala v okviru raziskovalnega programa P6-0239 (Literarnoprimerjalne in literarnoteoretske raziskave), ki ga sofinancira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije (ARIS).

Prva izdaja, prvi natis
Naklada: 150 izvodov
Tisk: Birografika Bori, d. o. o.
Ljubljana 2025



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://ebooks.uni-lj.si>
DOI: 10.4312/9789612977115

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

Tiskana knjiga
COBISS.SI-ID=256186627
ISBN 978-961-297-715-3

E-knjiga
COBISS.SI-ID= 256118019
ISBN 978-961-297-711-5 (PDF)

Kazalo

7	UVOD
15	ISKANJE IZGUBLJENE TOTALITETE: FILOZOFSKA IN ESTETIŠKA MISEL MLADEGA LUKÁCSA
15	Uvod
20	Odtujenost, disonanca, hrepenenje
22	Duša in forme: »Resnično življenje je vedno nedejansko«
25	Utopična sprava
29	Teorija romana
36	Večno vračanje enakega
41	BAHTINOVA TEORIJA ROMANA: OSNUTEK SINTEZE
41	Biografski uvod
42	Mesto romana v sistemu literatura
46	Izvir in bistvo romana
57	»Življenjskost« Bahtinove teorije romana
61	MOŽNOSTI IN NEMOŽNOST PIRJEVČEVE TEORIJE ROMANA
61	Uvod
63	Literarna veda in teorija romana
70	Teorija romana
81	Konec romana
84	Onkraj tradicionalnega evropskega romana
88	Sklepne misli
91	DUŠAN PIRJEVEC IN SLOVENSKI ROMAN
91	Uvod
93	Problem slovenskega romana
98	Jurčič in nemožnost tradicionalnega slovenskega romana
100	Slovenski roman in načelo nacionalnosti
104	Blokirani subjekt, pasivni junak in posledice za slovenski roman
107	Vprašanje Cankarjevih romanov
114	Sklep

117	TEORIJA IN ZGODOVINA ROMANA V MISLI JANKA KOSA
117	Sto romanov
125	Teorija (evropskega/svetovnega) romana
135	Zgodovina (evropskega/svetovnega) romana
142	Kosova teorija slovenskega romana
148	Zgodovina slovenskega romana
155	Sklep
159	Bibliografska opomba
161	Citirana literatura
167	Povzetek
169	Summary
171	Imensko kazalo

Uvod

Teorija romana sodi v literarno teorijo, ožje, v literarno genologijo, v teorijo literarnih vrst in zvrsti. Je iste vrste disciplina kot recimo teorija tragedije, teorija novele, teorija kratke zgodbe, teorija soneta. Vse te discipline se ukvarjajo s strukturnimi lastnostmi – vsebinskimi in formalnimi – dotične literarne vrste oziroma zvrsti.¹ Oziroma, če uporabim izraz, ki je za dovršen del sodobne literarne vede starinski in neustrezen: ukvarjajo se z *bistvom* teh literarnih pojavov, če razumemo »bistvo« kot tisto identitetno jedro, ki nam sploh omogoča, da o velikanski množici neke vrste besedil govorimo na primer kot o romanih. Povedano drugače: čeprav se skozi zgodovino literarne kulture razumevanje tega, kaj je roman, nenehno spreminja in tudi širi, vseeno mora biti neka težko opredeljiva skupna točka, zaradi katere za vso to množico besedil vendarle nekako čutimo, da sodijo skupaj, da so si po nečem sorodna – tako kot so si na primer med seboj sorodne novele v primerjavi s tragedijami ali soneti v primerjavi s povestmi. Teorija romana se torej ukvarja z »bistvom« romana v tem pomenu besede, s tem, kar se, če uporabim Bahtinove izraze, ohranja v žanrskem spominu romanov in je za roman »žanrotvorno«.

Vprašanje, ki si ga moram zastaviti kar takoj na začetku te knjige, je, ali je ukvarjanje s teorijo romana sploh smiselno. Teorija romana danes gotovo ni ravno v modi. Najbrž zadnjo veliko teorijo romana – gledano globalno – je pred približno pol stoletja razvijal Dušan Pirjevec.² Odtlej ni bilo na tem področju ničesar presunljivo novega, vsekakor pa ničesar takega, kar bi lahko enakovredno postavili ob bok teorijam romana, obravnavanim v tej knjigi. Današnji strokovno ideološki trendi takim teorijam niso najbolj naklonjeni. Tudi na Slovenskem lahko beremo odločne zapise o tem, da je na primer razlikovanje med žanri nesmiselno, saj je v celoti prevladal žanrski sinkretizem, in ta skepsa je z žanrov zlahka

1 Slovenski slovenistika in komparativistika sta izraza dolgo uporabljali diametralno nasprotno. V tej knjigi v skladu s komparativistično tradicijo z izrazom »literarna vrsta« razumem liriko, epiko in dramatiko, z izrazom »literarna zvrst« pa roman, sonet, novelo itn.

2 Tudi če sprejememo sodbo Janka Kosa, da je »Bahtinova teorija [...] zadnja od velikih razlag, ki jih je 20. stoletje posvetilo romanu« (Kos 1983: 103), smo glede tega približno na istem.

prenosljiva tudi na vprašanje literarnih vrst in zvrsti. Zadržanost glede teorije romana (ali literarnih zvrsti sploh) seveda ni nova, mogoče najbolj domiselno jo je približno stoletje nazaj izrekel italijanski idealistični filozof in literarni teoretik Benedetto Croce. Takole nekako je menil: to, ali kako knjigo poimenujemo z besedo roman ali kako drugače, pove o njej toliko, kot če rečemo, da je to tista velika rumena knjiga, tretja z leve, na tistile polici. Skratka, da je to samo beseda, teoretični termin, ki pa o sami stvari, leposlovnem delu, ki se skriva za platnicami, in o tem, kar je v njem dragocenega, ne pove ničesar. Literarnoteoretična oznaka, ki je v vsakem primeru bolj ali manj arbitraren konstrukt, o samem delu pač ne more povedati ničesar zares pomembnega. Kot je v *Faustu* zapisal že Goethe: »Samo občutek, to je vse; ime je odmev in dim.«

Tako zanesljivo razmišljajo ne le mnogi bralci in bralke, ampak tudi mnogi pisatelji in pisateljice. In če smo strastni bralci literature, moramo priznati, da vsaj delno upravičeno. Toda na drugi strani mnogi pisatelji o tem razmišljajo drugače, saj svoja besedila pogosto podnaslavljajo z oznako »roman«, v novejšem času vse večkrat celo v primerih, ko gre na prvi pogled za drugačno literarno zvrst, na primer za zbirko krajših pripovedi. S tem očitno nakazujejo, da se jim ta oznaka vendarle ne zdi odvečna, da ni samo »odmev in dim«, da torej ima pomensko težo.

Ukvarjanje s teorijo posamezne literarne vrste in zvrsti zato ni nujno zgolj nekakšna tehnična kaprica, ampak lahko poglobi naše razumevanje literarnih besedil, v posameznih primerih pa celo omogoča uvide, ki daleč presegajo literarnoteoretsko sfero. Še posebej to velja za teorijo romana, ki je proizvedla nekaj najimpozantnejših del v zgodovini literarne teorije in kljub svoji pripadnosti teoriji nikakor ni nujno abstraktna. Kot bo razvidno ob pretresu Lukácseve in Bahtinove teorije romana, je lahko močno povezana s konkretnim realnim življenjem. In kot kaže Pirjevčevo ukvarjanje z njo, lahko celo poglobi naše razumevanje življenja oziroma pomembno spremeni odnos do njega. Pirjevčeva teorija romana je sploh dober primer, kako literarna teorija – v tem primeru teorija romana – nikakor ni nujno nekaj od življenja odmaknjenega, samonanašalnega, teoretsko abstraktnega, zanimivega zgolj za ozek strokovni krog, ampak je lahko za sprejemnike te teorije – pa celo za samega teoretika – pravo življenjsko razodetje. Nobeno naključje ni, da je bila na Pirjevčevih predavanjih o teoriji romana največja predavalnica Filozofske fakultete vedno polna, čeprav je bilo študentov komparativistike le za ščepec. Teh predavanj niso obiskovali samo komparativisti, tudi ne samo študentje in študentke Filozofske fakultete, ampak tudi drugi, to pa zato, ker so jim razpirala nov, poglobljen odnos do življenja in sveta.

Seveda se je to dogajalo v drugih časih, ob drugačnem družbenem pomenu literature, literarne vede in humanistike nasploh in ob drugačnem odnosu do leposlovne umetnosti kot danes. A to ne pomeni, da je čar najlepših nekdanjih literarnoteoretskih zgodb, kakršni sta na primer Lukácseva ali Pirjevčeva teorija romana, za sodobnike nedostopen in za vedno izgubljen. Ko se poglobljamo v miselne konstrukte velikih teorij romana, se nas vseeno še vedno lahko dotakne *sled sence zarje* njihove nekdanje čarobnosti, privlačnosti, karizmatičnosti in pomenljive globine.

V tej knjigi bom največ pozornosti posvetil štirim takim velikim teorijam romana. Dve sta slovenski, dve tuji. Lukácseva in Bahtinova sta najbolj referenčni svetovni klasiki svojega področja, vsaj delno sta vplivali na obe slovenski teoriji. A tidve, namreč Pirjevčeva in Kosova, nista zaradi teh vplivov nič manj izvirni, globoki in tehtni. Vse štiri so filozofsko podprte, čeprav se po osnovni naravnosti tudi razlikujejo med seboj. Medtem ko sta Lukácseva in Pirjevčeva teorija izrazito filozofsko esejistično obarvani, je Bahtinova bolj kulturološka, Kosova pa med vsemi najbolj strogo znanstvena. Vse štiri se uvrščajo v večstoletno tradicijo takega ali drugačnega razmišljanja o romanu, njegovem bistvu, pomenu in vlogi. V nadaljevanju zato najprej nekaj besed o tej tradiciji.³

Teorija romana ima glede na teorijo nekaterih drugih literarnih zvrsti nekaj posebnosti. Prva je tale: beseda roman se je pojavila precej pozneje kot tista besedila, ki jih označujemo s tem izrazom danes. Tak položaj ni čisto samoumeven. Na primer: ko je v 13. stoletju nastal sonet, so ga tudi že označevali s to besedo, namreč kot »sonet«; izraz »tragedija« se je pojavil v 6. stoletju pred Kristusom, takrat torej, ko se pravzaprav začne ta literarna zvrst; izraz »novela« se je za to literarno zvrst uveljavil z Boccacciem, ki jo je tako rekoč izumil, izraz »short story« pa s prvim programskim piscem te zvrsti, E. A. Poejem. V vseh teh primerih je vsebina teh literarno zvrstnih pojmov, torej soneta, tragedije, novele in kratke zgodbe jasna: že od samega začetka označujejo to, kar se je prvič pojavilo pod tem imenom in je v naslednjih stoletjih sicer doživljalo take ali drugačne modifikacije, a zvrstna identiteta je ostala enaka. Teorija npr. tragedije ima tako jasno izhodišče, jasen zgled, na kaj naj se pri zvrstni opredelitvi opira. Drugače je z romanom. To, kar se je v 12. stoletju prvič pojavilo

3 To tradicijo je pri nas natančno obdelal Janko Kos; gl. predvsem Kos 1983a. V nadaljevanju v osnovi sledim Kosu, a ga dopolnjujem še z drugimi viri.

pod pojmom »roman«, danes ne bi veljalo za roman; in mnoga starejša besedila, ki danes veljajo za romane, so v času njihovega nastanka imenovali drugače, saj pojma »roman« takrat še ni bilo.

Ta posebni izhodiščni položaj ima posledice, ki so najprej metodološke, nato pa tudi čisto praktično vsebinske. Namreč, ali nista izraz »roman« in literarna zvrst, ki jo ta izraz označuje, nekaj razmeroma poljubnega, saj »roman« s svojim poreklom ni tako jasno označen in določen kot sonet, tragedija in novela? Ta poljubnost se na eni strani kaže v tem, da so več stoletij za to, kar je danes za nas roman, uporabljali druge izraze. Pravzaprav dolgo sploh niso prepoznavali, da imajo nekatera daljša prozna besedila kako posebno skupno lastnost, še manj pa tako visoko estetsko kakovost, da bi si zaslužila posebno literarnozvrstno oznako. Večina poetik do 18. stoletja zato romana sploh ni obravnavala oziroma ga je imela za manjvredno literarno zvrst (podobno kot na primer še pol stoletja nazaj tudi pri nas kratko zgodbo).⁴ Pa celo velike teorije romana so ga razumele vsaka po svoje; to se vidi že po tem, da se roman za nekatere teoretike začne v antiki, za druge v srednjem veku, za tretje šele z novim vekom.

Danes se večinoma kar strinjamo, da so prvi romani začeli nastajati v pozni antiki od konca prvega ali prve polovice drugega stoletja naprej v območju grške helenistične in nato tudi rimske literature (*Hajrej in Kaliroa*, *Etiopske zgodbe*, *Dafnis in Hloa*, *Levkipa in Klejtofont*, *Zgodba o Apoloniju*, *Satirikon*, *Zlati osel*). Te prve romane so zvečine imenovali kar »zgodbe« in še niso imeli natančnejše generične oznake. Največkrat je to pomenilo daljše prozno delo oziroma pripoved, ne glede na to, ali je fikcijske ali stvarne narave. Poleg izraza zgodbe so uporabljali še druge oznake: pripoved, drama, komedija. Vse to kaže, da še ni bilo oblikovane jasne genološke oziroma literarno-zvrstne zavesti o romanu, zato ga tudi antična literarna teorija posebej ne obravnava. Nejasna sled take obravnave se pojavi šele v 4. stoletju pri Makrobiju, ki govori na primer o *Satirikonu* in *Zlatem oslu* kot o izmišljenih prigodah zaljubljenecv.

V srednjem veku je potem drugače, skoraj nasprotno: v 12. stoletju se namreč prvič pojavi izraz *roman*, a sprva kot izraz za besedila, ki niso v latinščini, temveč v romanskem jeziku (to je pomenilo bolj ali manj »v ljudskem jeziku«, večinoma v stari francoščini). Počasi so začeli izraz uporabljati tudi za to, kar danes imenujemo srednjeveški viteški roman, torej za nekakšne junaške pesnitve v verzih, in šele v 13. stoletju tudi za daljša viteška ali bukolčna besedila v prozi. Vsekakor pa roman tedaj

4 Silva Trdina med »manj razširjenimi« zvrstmi, ki »ne prinašajo kaj izrazito novega«, navaja tudi »ameriško *short story*« (Trdina 1978: 211).

ne prevladuje in tudi ni najbolj cenjena literarna zvrst, zato še ni deležen posebne teoretične oziroma poetološke obravnave.

V renesansi postane roman že bolj razširjen (tedaj svoji romaneskni mojstrovini spišeta Cervantes in Rabelais), pa tudi pisan je pretežno v prozi, a še vedno ni v celoti prepoznan kot ločena literarna zvrst. Tu in tam se že pojavi kak poetološki razmislek, največkrat v tem duhu, da je roman podoben epu, le da je v prozi. Med prvimi, ki so zaznali, da roman ni kar nasploh proza, ampak da gre za samostojno literarno zvrst, je bil Cervantes, avtor *Don Kihota*, prvega novoveškega, za nekatere najvidnejše teoretike, na primer za Lukácsa in Pirjevca, pa prvega romana nasploh. V sedeminštiridesetem in osemindesetem poglavju romana poteka med kanonikom in župnikom prava poetološka razprava o romanih, ki – v romaneskni obliki, seveda – podaja že prve jasne nastavke za teorijo romana in roman opredeljuje z nekaterimi lastnostmi, značilnimi tudi za poznejše teorije romana: po Cervantesu je roman obsežnejše delo v prozi, vsebinsko je podoben ali celo identičen epu, v njem pa je prostor tudi za lirično, epično in tragično, kar seveda implicitno pomeni, da roman lahko vase zajema tudi nekatere lastnosti drugih literarnih zvrsti.

Romani, ob katerih je Cervantes že postavil razmeroma ustrezno definicijo, so bili sicer z današnjega vidika večinoma estetsko pomanjkljivi; to so bili viteški, ljubezensko pustolovski, bukolčni, heroično galantni romani. Danes bi jih najbrž uvrščali v trivialno literaturo (tako kot na primer Pirjavec antične romane). Roman je bil na začetku novega veka namenjen bolj razvedrilu kot premišljevanju o resnih temah. Zato ne preseneča, da so na začetku dobe baroka in klasicizma, torej takoj po Cervantesu, roman sprva podcenjevali. Tako na primer Cyrano de Bergerac ter Boileau sredi šestdesetih let 17. stoletja ostro napadata roman kot nižjo literarno zvrst, vendar se ne lotita resne teoretične refleksije o njem. Tako mnenje je pri klasicistih, za katere je bil roman nemoralen in pohujšljiv, sprva prevladovalo. Jean Chapelain, eden prvih francoskih klasicistov in ustanoviteljev francoske akademije, je menil, da je »roman zabava za preprosteže [*des idiots*] in groza za izobražence« (Chapelain 1905: 43).

Prvo pravo teorijo romana, čeprav še v skromni obliki, napiše v istem obdobju šele francoski jezuit in pozneje škof Pierre Daniel Huet v spisu *Traité de l'origine des romans* (1666) (*Razprava o izvoru romanov*). Delo je najprej izšlo kot samostojen spis, malo pozneje pa še kot predgovor k romanu *Zaïde* Madame de La Fayette. Madame de La Fayette je sicer napisala tudi klasicistični roman *Kneginja Klevska*; *Zaïde* pa ni klasicističen, temveč heroično galanten roman, torej tiste vrste, ki so ga klasicisti ravno kritizirali. Okoliščina, da mu je Huet s spremno besedo, ki je obenem

teorija romana, stopil v bran, je, kot se bo pokazalo ob Bahtinovi teoriji romana, po svoje pomembno sporočilo o sami naravi ali bistvu romana: roman ni podrejen rigidnosti strogih klasicističnih pravil, temveč je po svoji naravi širok in sproščen.

Huetev pojem romana je seveda zavezan njegovemu izboru besedil. Sodobnih španskih galantnih in pikaresknh romanov, ki so slogovno nabuhli in v katerih je polno fantastike, ne upošteva, za zgled so mu antični ljubezenski romani in sodobni francoski baročni ljubezenski roman (in ne klasicistični). Njegov pogled na roman je torej baročen (in to je najbrž tudi razlog, da klasicisti⁵ njegove obrambe romana ne sprejmejo in roman še naprej zavračajo kot nižjo literarno zvrst). S tega izhodišča roman definira nekako takole: »romani so izmišljene zgodbe o ljubezenskih pustolovščinah, napisane v umetelni prozi, v zabavo in poduk bralcev« (nav. po Kos 1983a: 49). Huet potem roman vzporeja z epom in ugotavlja razlike; najpomembnejše so te: roman je v prozi, ep v verzih; v epu so v ospredju vojaška dejanja in politični dogodki, v romanih pa je v ospredju ljubezen, vendar vedno v obliki moralne poučnosti.

Huet je s temi določili roman opredelil v smeri, od katere so poznejše vodilne teorije romana presenetljivo malo odstopale, čeprav so pojem romana upravičeno širile. Hueteva teorija romana je tako zgodovinsko prva in edina taka v obdobju baroka in klasicizma. Več klasicistov je sicer pisalo o romanu in imelo glede njega značilno klasicistične zahteve (realnost dogajanja, krajši obseg, stroga zgradba, koncizen slog: vse te zahteve je na primer izpolnjevala *Kneginja Klevska*), vendar so bile te zahteve postavljene v okviru klasicističnih poetik, ni pa šlo za izdelano, samostojno teorijo romana, ki bi se ukvarjala z vprašanjem o splošni strukturi, naravi, bistvu te literarne zvrsti. Naslednjo pravo in tudi obsežnejšo teorijo romana dobimo šele v 18. stoletju v razsvetljenstvu.

To ni naključje. Z razsvetljenstvom stopi roman v novo fazo. 18. stoletje je prva pomembnejša doba v zgodovini romana; šele zdaj postanejo romani za umetnostne kritike splošno sprejemljivi kot umetniška zvrst. Samo za ilustracijo: v Nemčiji je okoli leta 1740 objavljeno okoli deset romanov letno, konec stoletja pa že petsto! Zato ne preseneča, da leta 1774, v letu izida Goethejevega *Trpljenja mladega Wertherja*, nastane druga, zelo obsežna teorija romana. Njen naslov je *Versuch über den Roman* (*Poskus o romanu*), njen avtor pa vojak in literarni teoretik Christian Friedrich von Blankenburg (med drugim znan po obsežni knjižnici, v kateri je imel nad 6000 knjig). Blankenburg roman opredeli kot daljše prozno

5 S kakšno redko izjemo, kakršna je bil na primer Du Plaisir z razpravo o romanu *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire, avec des scrupules sur le style* iz leta 1683 (gl. Žmegač 1987: 34).

besedilo in ga primerja z epom, doda pa veljavnejšo opredelitev njegove vsebine. Roman si po njegovem prizadeva za vseobsegajočo, reprezentativno podobo dobe in družbe in v nasprotju z epom, ki se osredotoča na svet javnosti, opisuje zasebni svet posameznika. Taka opredelitev se je pravzaprav obdržala tudi v velikih teorijah romana 20. stoletja, predvsem v Lukáčsevi in Kosovi.

Po Blankenburgu vse do 20. stoletja ni več velikih teorij romana. A to ne pomeni, da se z opredelitvijo romana in njegovega bistva nihče več ne ukvarja. Nasprotno, vse od (vključno) razsvetljenstva naprej roman redno vključujejo v poetike, svoje mesto pa najde tudi v najpomembnejših estetikah, na primer Schellingovi in Heglovi. O njem, tako kot že Cervantes, pogosto razmišljajo tudi sami literarni ustvarjalci. Tako se na primer o romanu pohvalno razpiše Diderot v *Hvalnici Richardsonu*, de Sade mu nakloni razpravo *Zamisli o romanu*, Stendhal v *Rdečem in črnem* roman opiše kot ogledalo, ki bralstvu »objektivno« zgoj od slikava stvarnost, Zola pa razpravlja o eksperimentalnem romanu. A najbolj zavzeto so o romanu razpravljali nemški predromantiki in romantiki, od Herderja, Schillerja in Goetheja vse do Novalisa in Friedricha Schlegla, ki je v enem od fragmentov iz *Athenäuma* – ki sicer izrecno govori o »romantični poeziji«, a kot je znano, se za to oznako tu skriva roman⁶ – takole antologijsko povzel romantično razumevanje romana:

Romantična poezija je progresivna univerzalna poezija. Njena naloga ni le vnovič združiti vse ločene zvrsti poezije in poezijo spraviti v stik s filozofijo in z retoriko. Želi in tudi mora malo mešati, malo stapljati poezijo in prozo, genialnost in kritiko, umetnost in naravno poezijo, poezijo delati življenjsko in družabno, življenje in družbo pa poetično, poetizirati dovtip ter oblike umetnosti napolniti in prežeti s kleno omikanostjo vsake vrste ter z nihljaji humorja navdihovati. Zajema vse, kar je poetično [...] Le ona lahko tako kot ep postane zrcalo vsega obdajajočega jo sveta, podoba časa [...] Druge pesniške oblike so dokončne in jih je mogoče povsem razčleniti. Romantično pesništvo je še v nastajanju; to je njegovo najpristnejše bistvo, da lahko vedno le nastaja, nikoli ne more biti dovršeno. Nobena teorija ga ne more izčrpati in edino kakšna divinatorična kritika bi si lahko drznila poskusiti označiti njegov ideal. Edino ono je neskončno, kot je tudi edino ono svobodno in kot svoj prvi zakon priznava to, da pesnikova samovolja nad seboj ne trpi nobenega zakona. Romantična vrsta pesništva je edina, ki je več kot vrsta in je domala pesniška

6 Zato seveda ni naključje, da Schlegel opozarja na sorodnost »romantične poezije« z epom.

umetnost sama: kajti v določenem smislu je ali bi morala biti vsa poezija romantična. (Schlegel 1998: 27–28)

Schlegel, ki je v Jeni predaval tudi filozofijo, je med drugim učil, da si Boga ne smemo zamišljati kot nekaj dokončanega, zaključenega, zaokroženega in na ta način popolnega, ampak v nenehnem nastajanju, kot proces. Analogno s tem razume tudi romantični subjekt z njegovo subjektivnostjo: ta je absolutno svobodna, brez omejitev, ustvarjalna in s tem estetska. In taka je tudi podoba romantičnega romana, ki je zato najvišja literarna zvrst: je vsebinsko in formalno neomejena, sinkretična literarna zvrst, sposobna prilagoditve vsem snovem, idejam in oblikam. Roman vase povzema vse druge literarne zvrsti, je neskončen in neomejeno ustvarjalen (in zato so tipični romantični romani, na primer Hoffmannovi *Življenjski nazori* mačka Murra, Novalisov *Heinrich von Ofterdingen* ali Hölderlinov *Hiperion*, nujno nedokončani) ter v nenehnem nastajanju. S tem je postal Schlegel – in z njim pravzaprav celotna jenska romantika – predhodnik Bahtinove teorije romana. Schleglovi pogledi namreč izrekajo to, kar Bahtin imenuje žanrski in slogovni sinkretizem romana, s tezo o procesni naravi pa nakazujejo tudi najbolj znamenito Bahtinovo opredelitev romana kot protejske literarne zvrsti, torej take, ki je ob nekaterih zvrstnih stalnicah zmožna nenehnega spreminjanja, nadgrajevanja, dopolnjevanja, razvoja. S tem ko o romanu trdijo, da je tako nekaj posebnega, da »je več kot vrsta«, pa, končno, napovedujejo še eno značilno in odmevno Bahtinovo trditev: tudi Bahtin namreč meni, da je roman zaradi svoje posebnosti in univerzalnosti, zato, ker vase povzema vse druge literarne zvrsti, pravzaprav že kar četrta literarna vrsta – ob liriki, epiki in dramatiki.

Vse to pri nemških romantikih ni oblikovano v zaokrožen sistem ali formulirano v teoretičnem diskurzu, temveč v aforistično-esejističnem, literarnem, tudi metaforičnem jeziku, zato seveda ni teorija romana v pravem pomenu besede. A gledano vsebinsko, je vse do Bahtina vseeno najdaljnosežnejše razmišljanje o romanu, in intuicija zlasti nemških romantikov o romanu ima zato tudi v zgodovini teorije romana izjemno mesto.

S tem zaključujem to uvodno skico. V njej sem na kratko zarisal rojstvo idej o romanu, ki so v 20. stoletju, *stoletju teorije romana*, bi mu tudi lahko rekli, prerasle v velike esejistično teoretske naracije o romanu. Tem se posvečam v nadaljevanju.

Iskanje izgubljene totalitete: Filozofska in estetiška misel mladega Lukácsa

Uvod

Življenjska pot Györgya – oziroma Georga¹ – Lukácsa je vse prej kot navadna. Rojen je 13. aprila 1885 v Budimpešti, v dvojezični, doma nemško govoreči premožni judovski družini (oče je ugleden bankir, družina dobi plemiški naslov; stric je razlagalec *Talmuda*). Že zgodaj, s sedemnajstimi leti, začne v revijah objavljati o literaturi, sodeluje pri gledališču, študira literaturo in filozofijo, najprej v Budimpešti, tam leta 1909 doktorira, nato v Berlinu pri Georgu Simmlu, od leta 1913 pa – po nasvetu Ernsta Blocha, s katerim se spoprijatelji leta 1910 – v Heidelbergu. Tam je v tesnem stiku z Maxom Webrom in tudi načrtuje habilitacijo z naslovom *Estetika in etika v delu Dostojevskega*, a izbruh vojne delo pretrga. Leta 1915 se vrne v Budimpešto; ker je za vojsko nesposoben, dela pri cenzuri pisem, od leta 1917 naprej pa predava. Decembra 1918 vstopi v Madžarsko komunistično partijo, ustanovljeno komaj mesec dni prej. Poleti 1919 postane ljudski komisar za vzgojo v republiki Bele Kuna, nekoliko pozneje komisar 5. rdeče divizije in soustanovitelj »Raziskovalnega inštituta za historyčni materializem« v Budimpešti. Po padcu vlade Bele Kuna gre jeseni 1919 za nekaj časa v ilegalo, nato pobegne na Dunaj. Tam ga aretirajo, grozi mu izročitev madžarskim oblastem, vendar ga konec leta pod pritiskom časopisne peticije uglednih intelektualcev (F. F. Baumgarten, R. Beer-Hofmann, R. Dehmel, P. Ernst, B. Frank, M. Harden, A. Kerr, H. Mann, Th. Mann, E. Praetorius, K. Sheffler) izpustijo. Celo desetletje kot visok partijski funkcionar aktivno deluje v politiki Madžarske komunistične partije in Internacionale. V tem obdobju je deležen mnogih kritik, tako zaradi »levega radikalizma« kot zaradi »desnega odklona«, kritizira ga celo Lenin. Lukács se na kritike navadno odzove oportunistično,

1 Prve objave Lukács še podpisuje kot György Lukács; nemško izdajo esejev *Die Seele und die Formen* prvič »krasi« nemška plemiška oblika: Georg von Lukács, ki jo uporablja do revijalne objave *Teorije romana* 1916; knjižna izdaja iz leta 1920 pa uporablja različico, ki je odtelej v veljavi pri vseh naslednjih delih: Georg Lukács.

s preklicem in samokritiko (Lenina »pomiri« tako, da leta 1924 napiše knjižico o njem). Ko pozneje ocenjuje svojo »upogljivost«, jo brani s tezo, da je bila potrebna, če je hotel ostati ud partije in dejavno sodelovati v boju z vse bolj razraščajočim se fašizmom (prim. Lukács 1960b: 648, 649). Vsekakor pa »odkloni« škodujejo njegovi partijski karieri, zato se leta 1929 umakne iz najbolj izpostavljenega in aktivnega partijskega življenja. V letih 1930–31 je sodelavec Inštituta Marxa in Engelsa v Moskvi, med letoma 1931 in 1933 je v Berlinu, nato emigrira v Sovjetsko zvezo in tam ostane do leta 1944. V tem občutljivem in nevarnem obdobju je glede marsičesa Stalinov privrženec. Kot poroča Fritz Raddatz, ta privrženost ni le taktično oportunistična, ampak jo je mogoče primerjati s Heglovim občudovanjem Napoleona.²

Leta 1944 se Lukács vrne v Budimpešto in postane univerzitetni profesor za estetiko. V letih 1946–47 polemizira z Jaspersom in Sartrom, na Madžarskem pospešeno izdajajo prevode njegovih nemških del, vendar leta 1949 znova pade v partijsko nemilost. Tokrat mu očitajo preveliko buržoaznost in premajhno zavzemanje za socialistični realizem v literaturi. Lukács znova opravi samokritiko (čeprav tokrat bližajoče nevarnosti fašizma in nacizma ni več) in se leta 1951 povsem umakne iz politike. Polagoma narašča njegov ugled na Zahodu, leta 1956 pa se razmere spremenijo tudi doma. Vrne se v politiko (je član CK KPM) in celo v vlado: postane (po sedemintridesetih letih že drugič) minister za ljudsko izobraževanje v vladi Imreja Nagya. Toda le za kratek čas: vlada namerava izstopiti iz Varšavskega pakta, zato posreduje Sovjetska zveza. Člane vlade aretirajo (tudi Lukácsa, čeprav se je dan pred invazijo previdno umaknil iz vlade, saj je nasprotoval izstopu iz Varšavskega pakta) in jih odpeljejo v Romunijo. Predsednika vlade ubijejo, Lukács pa se, potem ko ga vržejo iz partije (in šele leta 1969 znova sprejmejo vanjo), aprila 1957 vrne v Budimpešto kot zasebni učitelj. Odtlej pa do smrti 4. junija 1971 živi bolj zadržano, posveča se predvsem estetiki in filozofiji.

To z dogodki bogato politično življenje spremljajo tudi plodovita ustvarjalna dejavnost in duhovni in miselni razvoj. Od leta 1906 Lukács objavlja – predvsem v revijah – spise o dramatik in pripravlja monumentalno *Zgodovino moderne drame*. Ta izide leta 1911 (v madžarščini),

2 Raddatz ima v mislih Heglov vzneseni opis Napoleona na konju kot mimohoda svetovnega duha (Raddatz 1972: 88). – Tudi glede tega odnosa je Lukács pozneje našel opravičilo, češ da je bilo »nezdružno« nasprotovati Stalinu; dokazov za to res ni manjkalo. Vendar je treba dodati, da je Lukács Stalinove jezikoslovne in estetiške prispevke čez vsako mero hvalil še po Stalinovi smrti, na primer leta 1956 v knjigi *Prispevki k zgodovini estetike*. Prim. prav tam: 404 isl.

vendar že tri leta pred izidom prejme nagrado *Krisztina*. Leta 1910³ objavi madžarsko, leto pozneje pa nemško izdajo esejev z naslovom *Duša in forme*. Obe deli kažeta popolnoma drugačno podobo Lukácsa, kot smo je vajeni iz njegovih poznejših spisov. Lukács je tu predvsem pod vplivom filozofije življenja. Njegovo filozofsko izhodišče temelji na descartovskem dualizmu duha in sveta in kantovski antinomiji znotrajsvetnega izkustva in transcendentalne vrednote (prim. Cascardi 1992: 611); njegovi najvidnejši filozofski zgledi so Fichte, Schelling, Kant, Schopenhauer, Nietzsche, Kierkegaard, Dilthey in Simmel. Na kantovskem izhodišču, vendar oplojenem ne le s filozofijo življenja, temveč tudi že s Husserlovo fenomenologijo, je Lukács tudi v šele posthumno izdanih heidelberških *Filozofiji umetnosti* in *Estetiki*, ki sta nastajali v obdobju njegovih postan- kov in študija v Heidelbergu (večinoma v letih 1912–1917). Vendar po letu 1912 to svoje izhodišče dopolnjuje in postopno spreminja v smeri od Kanta proti Heglu.⁴ V Heidelbergu se okrepi vpliv Webra, predvsem pa »polfenomenološki vpliv Emila Laska«, ki naj bi močno prispeval k Lukácsevemu obratu v Heglov objektivni idealizem (Raddatz 1972: 19). Ta obrat se zgodi okrog leta 1914, in njegov prvi proizvod je *Teorija romana*.⁵ Odtlej je, kot se zdi, Lukácseva teoretska pot bolj ali manj premočrtna, čeprav na zunaj največji obrat napoči šele tedaj. Lukács ostane pod močnim Heglovim vplivom, a se od idealizma obrne k marksizmu. Leta 1923 izda svoje najbolj znano in najvplivnejše filozofsko delo *Zgodovina in razredna zavest*, ki je pravzaprav s pomočjo Marxove »postavitve Hegla na glavo« slavospev Heglovi dialektiki. Po partijskih kritikah se delu odpove in pozneje ob več priložnostih pojasnjuje svojo napačno obravnavo Marxa.⁶ Po uspešni samokritiki se začne obdobje ortodoksnega, med drugim tudi v slovenščino največ prevajanega Lukácsa. Med spisi, posvečenimi literaturi, je treba omeniti knjige o realizmu in »teoriji odraza«: *Goethe in njegov čas* (1947), *Eseji o realizmu* (1948), *Thomas Mann* (1949), *Balzac in francoski realizem* (1954), vplivni *Zgodovinski roman* in

3 Tedaj izide tudi manj znana *Metodologija literarne zgodovine*.

4 Leta 1962, v *Predgovoru* k monumentalnemu prvemu delu *Posebnosti estetskega*, zapiše: »Začel sem kot literarni kritik in esejist, ki je teoretsko oporo iskal sprva v Kantovi estetiki, pozneje v Heglovi. Pozimi 1911–1912 je nastal v Firencah prvi načrt samostojne sistematične estetike, ki sem jo izdeloval v Heidelbergu v letih 1912–1914« (Lukács 1963: 31).

5 Le redki – in zdi se, da ne povsem upravičeno – to delo prištevajo še v (novo)kantovsko tradicijo; prim. Petrović 1977: XIII; zanimiva je tudi sodba G. Lichtheima o »novoplatonizmu«; prim. Lichtheim 1971: 19.

6 Bral ga je že v gimnaziji, vendar pod vplivom Simmla in Webra bolj kot sociologa, ne kot filozofa. Kot filozofa ga bere šele med prvo svetovno vojno, vendar preveč skoz očala Hegla. Prim. Lukács 1970: 6.

razvpiti *Proti napačno razumljenemu realizmu* (1958); med filozofskimi so najvidnejša dela odmevni *Mladi Hegel* (1948) in *Mladi Marx* (1965), sporni *Razkroj uma* (1954),⁷ Lukácsevo najslabše filozofsko (stalinistično) delo, *Posebnost estetskega* (1963) in *K ontologiji družbene biti* (1971).

Lukácsev miselni razvoj, zlasti v estetiki in literarni vedi, je ponavadi razumljen kot zaporedje treh faz: prve v letih od 1907 do 1914, ko je pod vplivom Kanta in filozofije življenja, druge v letih od 1914 do 1924, ko je pod odločilnim Heglovim vplivom, in faze po letu 1924, ko kot filozofski vpliv pri njem dokončno prevlada Marx (to zadnje, najobsežnejše obdobje bi bilo seveda mogoče še podrobneje razčleniti) (prim. npr. Arvon 1969: 15 isl.). Splošnejša, nazorsko in vsaj delno tudi vrednostno usmerjena presoja pa pozna predvsem razlikovanje med mladim, idealističnim, in poznejšim, dialektično marksističnim (leninističnim, tudi stalinističnim) Lukácsom. Kot mejnik postavljajo bodisi *Teorijo romana* bodisi (tudi sam Lukács) *Zgodovino in razredno zavest*. Nekateri vidijo v poznejšem Lukácsu radikalno spreobrnitev, preobrat glede na mladega, drugi vidijo pod na zunaj sicer res povsem očitno prelomnico (sam Lukács jo je nekoč opisal z besedami, da je »zamenjal razred«) jasna znamenja dosledne kontinuitete. Vsekakor pa prevladujejo pri večini raziskovalcev Lukácsovega opusa (z redkimi izjemami, ki obe obdobji obravnavajo enakovredno) deljene sodbe: bodisi da v celoti zavračajo mladega Lukácsa in resno (a domala vedno tudi kritično)⁸ jemljejo le njegovo marksistično obdobje, ali pa ravnaajo nasprotno.

V tem spisu bom poskusil pokazati, da je Lukácsev opus predvsem v znamenju nepretrgane globlje kontinuitete, to pa nemara najnazorneje demonstrira prav *Teorija romana*. Delo, ki je vsaj nominalno literarnoteoretsko, kaže z vidika literarne vede nedopustne spodrsaljaje. Poglavitne med njimi je Janko Kos zgoščeno strnil takole:

7 Adorno ga je upravičeno označil takole: »Najbolj nazorno se je v knjigi *Razkroj uma* manifestiral ravno razkroj Lukácsovega lastnega uma« (Adorno 1999: 172).

8 »György Lukács je nedvomno eden najbolj ostro kritiziranih, zavračanih, pa tudi napačno interpretiranih marksistov 20. stoletja. Kritizirali so ga t. i. zahodnoevropski marksistični estetik kot tudi vzhodnoevropski marksisti-leninisti; predmet kritičnega in polemičnega odnosa prvih je bila njegova 'teorija odraza', koncepcija realizma oziroma neoklasicizma, medtem ko so 'vzhodnjaki' ostro kritizirali Lukácsov revizionizem in meščansko idealizacijo umetnosti« (Strehovec 1985: 69).

V razvoju pojma o romanu pripada Lukácsovi mladostni teoriji razmeroma konservativno mesto, saj ne presega meja romantično-klasичne estetike 19. stoletja. Roman opredeljuje večidel vsebinsko, kar ga podobno kot že Schellinga pripelje do tega, da za »prave« romane prizna samo nekatere izbrane ali vrhunske tekste evropskega romanopisja od *Don Kihota* naprej. To pomeni, da iz pojma popolnoma izloči ne samo srednjeveške in antične, ampak tudi kitajske, japonske in indijske tekste. Predvsem pa tudi znotraj evropskega novoveškega romanopisja upošteva samo nekatere tipe romana – poleg *Don Kihota* še Goethejeva *Učna leta Wilhelma Meistra*, Flaubertovo *Vzgojo srca*, romane Jacobsena, Pontoppidana in Turgenjeva; s pojmom romana kot sporočila o problematičnem junaku, ki je s svojo »dušo« tuj svetu, se mu slabo skladajo Balzacovi romani, Tolstojeva *Vojna in mir*, ki se mu zdi ne do kraja uspešna realizacija romana epopeje, in romani Dostojevskega, ki jih nima več za romane; o Scottovih historičnih delih mora sklepati, da spadajo v nižjo, tj. trivialno literaturo. Lukácsu se torej pojem romana tako zelo reducira, da mora iz njegovega obsega izločiti velik del evropskega novoveškega romanopisja – od osrednjih renesančnih, baročnih in razsvetljenskih romanov prek mnogih romantičnih tekstov do najbolj reprezentativnih del realističnega in naturalističnega romanopisja, da ne omenjamo dekadencno-simbolističnih romanov s preloma stoletja. (Kos 1983a: 96)

Še več: Lukácsseva mladostna teorija romana je – v nasprotju z denimo romantično in Bahtinovo – tudi docela nevizionarska in ne dopušča novih razvojnih oblik, ki so se pojavile v dvajsetem stoletju. Ta očitni redukcionizem in abstrahiranje, ki sta povsem v neskladju tudi s samo literarno prakso, torej s konkretno usodo romana, vsaj na prvi pogled presenečata. Še posebej, če vemo, da gre za delo, ki sta ga, po besedah samega Lukácsa iz poznejšega uvoda, navdušeno brala Thomas Mann in Max Weber, Max Dvořák ga je, denimo, ocenil za najpomembnejšo publikacijo duhovnoznanstvene metode, Harry Levin imenoval »morda najprodnnejši esej, kar jih je kdaj obravnavalo tako izmuzljivo temo, kot je roman« (nav. po de Man 1997: 59), Theodor W. Adorno pa izpostavil kot knjigo, ki je »postavila merilo filozofske estetike, ki se od takrat ni več izgubilo« (Adorno 1999: 172). Toda ta redukcija se zgodi zato, ker se, kot Lukács pravilno diagnosticira leta 1962 v dveh predgovorih (k vnovični izdaji *Teorije romana* in k *Posebnosti estetskega*), *Teorija romana* bolj osredotoča na »filozofskozgodovinske probleme, za katere so estetski le simboli, signali« (Lukács 1963: 31). Tisto, za kar *Teoriji romana* zares gre, ni teorija

romana, temveč obsesivna ideja, s katero se je zgolj na zunaj spremenjeno ukvarjal in spopadal od začetka svojega delovanja do smrti.

Kot nekakšen uvod nam to obsesijo nemara najboljše ponazarja kratka biografska skica mladega Lukácsa.⁹

Odtujenost, disonanca, hrepenenje

Lukácsseva mladost je bila očitno od vsega začetka zaznamovana z globoko življenjsko disonanco, saj je otrok bogatega bankirja po svojih lastnih besedah že kot deček sovražil življenje v kapitalizmu (Lukács 1970: 8). Čeprav je tak pogled nazaj iz leta 1967 mogoče vzeti nekoliko zadržano, vendarle opozarja na temeljno melanholično in hrepenenjsko potezo v Lukácssevi naravi, ki ima prve korenine nemara že v družinskem ozračju. Z očetom se je sicer dobro razumel, vendar je bil ta zaradi preobremenjenosti z delom le redko doma; z materjo je imel bolj hladne odnose. To ozračje je sam lakonično opisal takole: »Doma: popolna odtujenost. Predvsem z materjo skoraj nobene komunikacije. Z bratom sploh nobene. Le z očetom in včasih s sestro« (nav. po Blanc 1997: 2).

Pojem *odtujenost*, ki postane eden najvplivnejših pojmov *Zgodovine in razredne zavesti*, vsekakor ne izhaja šele iz Lukácsseve recepcije Marxa, tudi ne iz zgolj filozofske naslonitve na Kierkegaarda in Schellinga, temveč iz Lukácsseve osebne narave. Odtujenost, povedano drugače: nezmožnost premagati razdaljo med lastno subjektivnostjo in objektivnim svetom ter iz tega izhajajoče razočaranje nad svetom, sta odločilno zaznamovala življenje in delo (mladega) Lukácsa. O tem, kako zelo se hotenje in resničnost razhajata, se je lahko prepričal že ob zli usodi, ki je spremljala njegove odnose do prijateljev, še posebno do žensk. Med predvojnimi prijatelji (Béla Balasz, Ernst Bloch, Karl Mannheim idr.), s katerimi se je redno shajal v »nedeljskem krožku«, je treba posebej omeniti Lea Popperja, ki mu je rabil za nekakšen *ideal jaza* (prav tam: 3) in je imel bržkone največji vpliv na njegove mladostne estetske nazore (prim. Bonyhai: 1984). Vendar je nadarjeni mladenič, na katerega je bil Lukács tako tesno navezan, da mu je celo v obliki pisma posvetil uvodni esej v *Duši in formah*, decembra leta

9 O tem zanimiv podatek. Lukács je v obdobju svoje »spreobrnitve«, »menjave razreda«, sedmega novembra 1917 zbral vse svoje neobjavljene rokopise, beležke, osnutke, korespondenco in dnevnik 1910–1911 in jih deponiral v Deutsche Bank v Heidelbergu; tako kot se je torej že tedaj odrekel svojemu prejšnjemu življenju, se je leta 1919 (datum vstopa v Komunistično partijo Madžarske) odrekel vsem svojim dotodanjim spisom. Mnogi podatki o mladem Lukácsu so postali javnosti dostopni šele leta 1973, po odkritju deponirane dokumentacije (prim. Blanc 1997: 12, 17).

1911 umrl za tuberkulozo. To pa ni bila edina tragična smrt bližnjega, ki je tedaj doletela Lukácsa; maja istega leta je naredila samomor tudi prijateljica in platonična ljubezen Irma Seidler (gl. Tóth 1989: 320). Lukács-sev odnos do Irme je nekako prototip njegovega odnosa do žensk v tem času. Srečal jo je decembra 1907 in se vanjo nesmrtno zaljubil, vendar je njun odnos vedno ostal le platoničen, hrepenenjski, neudejanjen.¹⁰ Irma je Lukácsa tako prevzela, da je svoje občutje ubesedil tudi

v krajši lirski pripovedi z naslovom *Legenda kralja Midasa*, datirana z 18. XI. 1908, ki je bila objavljena šele leta 1975. To je hkrati poročilo o nemožnosti sreče in trajnosti odnosa z njo, ki si ga je von Lukács v takratnem času lahko predstavljal samo v podobi zakonske zveze. Oba sta bila židovskega rodu, samo da je bil on iz bogate aristokratske družine, aristokrat, ona pa revna, torej plebejka. (Tóth 1989: 324)

Besedilo je pravzaprav odsev hude duševne stiske, v katero je bil Lukács pahnjen nekaj dni prej z nekim Irminim pismom. O tem priča Lukács-sevo neodposlano, domnevno »samomorilsko« pismo novembra 1908:

Bilo je neke noči v Firencah [...], ko sem si postavil življenjsko vprašanje: ali naj bo to moja usoda, da izgubim vedno, kadar poskušam vzpostaviti z nekom osebni odnos, ki naj bi presegel intelektualnega? 28. oktobra, ko sem prejel tvoje pismo, se je obsodba vrnila: »Da, tako bo.« In s to obsodbo ne morem živeti. (Nav. po Blanc 1997: 6)

Vendar je z ustvarjalnostjo krizo premagal; ne pa tudi ljubezni do Irme. Januarja 1910, po izidu madžarske izdaje *Duše in form*, ji je pisal takole: »Ti veš [...], zakaj so bili ti spisi napisani: ker ne znam pisati pesmi, in veš tudi, komu so te 'pesmi' namenjene in kdo jih je v meni prebudil« (nav. po Blanc 1997: 5).

(Ne dosti manj usodno je bilo nekaj let za tem tudi Lukács-sevo razmerje s prvo ženo, rusko emigrantko Ljeno Grabenko, ki ji je posvečena *Teorija romana*. Ljena je sodelovala v ruskem revolucionarnem gibanju, nekoč je celo tihotapila bombo, skrito v plenica dojenčka, ki ga je nosila v naročju. Bila je zaprta zaradi teroristične dejavnosti, po izpustitvi je ušla v Pariz in tam srečala Balásza, nato pa – junija 1913 – spoznala Lukácsa. Tako kot

10 Irma se je poročila z drugim (z nekim slikarjem; tudi sama je imela slikarske ambicije); po propadlem zakonu je imela kratko afero z Bélo Balászem, nato pa je maja 1911 obupana skočila v Donavo z enega od mostov med Budimom in Pešto.

Irma je tudi ona slikala in v ruščino prevedla Lukácssev dialog *O uboštvu duha*, ki ga je napisal po Irminem samomoru. Čeprav je bila njuna ljubezen, sodeč po korespondenci, goreča, ga je večkrat varala; nekoč je z ljubimcem celo živela v isti hiši kot Lukács; ta se je zato po koncu vojne ločil.)

Lukács je očitno imel trenutke šibkosti, vendar v nasprotju z Irmo samomora ni naredil. Pač pa je življenjska disonanca, razkol med posameznikom in svetom, med željo in udejanjenjem, med subjektom in objektom, med najstvom (hotenjem) in bitjo postal njegova *usoda*, njegova *življenjska forma*. V pismu prijateljici Sari Ferenczi iz leta 1909 je to držo čisto jasno ekspliciral:

Kaj pomeni, da nekdo hrepeni in da je objekt hrepenenja? Nemara tole: v duši je praznina, ki je ne more zapolniti to, kar je že njeno; išče to, kar ji je tuje [...] hrepenenje utegne biti razlaga, ki jo je Aristofan našel za obstoj Erosa: vsa živa bitja so bila nekoč del celote, ki jo je Zevs presekal na pol, in od tedaj vsaka polovica išče drugo. Aristofan je bil prepričan, da smo nekoč bili celota, Sokrat pa je razumel, da je težnja naše ljubezni po popolnosti za vedno obsojena na neizpolnitev. (Nav. po Blanc 1997: 6)

Z nezmanjšano ostrino je ta disonanca našla tudi pot v njegovo delo. Njena najočitnejša (ne pa tudi najradikalnejša) »objektivacija« je eden ključnih esejev *Duše in form*, »Razbitje forme na življenju«, ki je posvečen prav neuspelemu ljubezenskemu razmerju občudovalca Sokrata in Lukácssevega mladostnega vzornika Sörena Kierkegaarda z Regine Olsen.

Duša in forme: »Resnično življenje je vedno nedejansko«

Odtujenost, disonanca, razhajanje med najstvom in bitjo, razcep med subjektom in objektom, in kot odziv na to: želja po spravi, pomiritvi, sintezi, celotnosti, totaliteti – to je območje, v katerem se domala v celoti gibljejo Lukácssevi eseji v *Duši in formah*, delno pa tudi njegova heidelberška estetska razmišljanja. V obeh delih umetnost igra posebno in izjemno pomembno vlogo, namreč vlogo tistega območja, v katerem se lahko disonanca nekako premaga. »Avtor knjige *Duša in forme* je očitno prepričan, da se v območju estetskega končno odpira navezava na resnično realnost, in sicer na podlagi neposredne intuicije« (Lichtheim 1971: 14), zapiše George Lichtheim ob Lukácssevih esejih, Sreten Petrović pa ob *Heidelberški estetiki*, da »je bil Lukács povsem blizu ideji romantične estetike, po kateri

je umetnost ena najavtentičnejših oblik človeške realnosti [...] V Lukácsu se estetiki rešuje umetnost predvsem filozofsko nalogo [...]: 'realizacijo celega človeka' v realnem, tosvetnem praksisu» (Petrović 1977: xxxii).

Lukácsovo življenjsko in miselno držo okrog leta 1910 najbolj zgoščeno povzema stavek iz eseja »Metafizika tragedije: Paul Ernst« v *Duši in formah*: »Resnično življenje je vedno nedejansko, vedno nezmožno za empirijo življenja« (Lukács 1971: 219). Ta protiheglovska formulacija izdaja ne le Lukácsovega tedanjega filozofskega vzornika Kierkegaarda, ki je ravno zaradi take drže tudi razdril zaroko z Regine Olsen,¹¹ ampak – s tiho eksistencialistično podmeno, da je eksistenca pred esenco, življenje pred smislom – kaže tudi navezavo na Dostojevskega. V eseju »Hrepenenje in forma: Charles-Louis Philippe« Lukács oživlja zgodbo enega od Philippovih romanov. V njem gre za ljubezenski trikotnik med zakoncema Raphaelom in Marie ter Jeanom. Raphael in Jean sta tekmeča pri Marie, zmaga Raphael. Čez čas Marie spozna, da ljubi Jeana, in

se vrne k njemu. On pa ji pravi: prepozno je. S tem ko je odšla iz njegovega življenja, mu je dala novo osamljenost. Vedno je bil sam, toda to je bila povsem nova osamljenost. Bolj trpka in boleča od tiste prej: osamljenost po prejšnji skupnosti, zapuščenost. Ostal je sam s seboj in svetom; naučil se je doživljati sebe in svet in ve, kaj je dano in kaj odvzeto. Preprosto in jasno ji pove to novo veliko doživetje, ki ju za vedno ločuje: »ah, il y avait bien autre chose que toi dans le monde«. Tako ji pravi, ona pa mu sedi na kolenih in ga objema. Vsa njena duša in vse telo se borita za to, kar je končno spoznala kot edino dobro. Spretno in z vajenim gibom se v tem težkem položaju zmuzne iz bluze, njene gole roke ga objemajo okrog vratu, vidi in čuti njene prsi. Vendar vstane in gre k oknu. Prepozno je. Že živi v drugem življenju; živo življenje ga imenuje, po Dostojevskem, edino resnično zanj. Njegova ljubezen je postala hrepenenje, ne potrebuje več ne žene ne ljubezni. (Prav tam: 143)

Zanos, s katerim Lukács opisuje prizor, potrjuje simbolni pomen, ki ga ima za razumevanje njegovega lastnega položaja v svetu. Življenje je pred smislom; človek je osamljen, odtujen, vržen v ta svet; realna, avtentična človekova eksistenca je – zaradi eksplicitnega razkola med »resničnim« življenjem in življenjsko empirijo – hrepenenjska, tragična. »Za Lukácsa je v tem obdobju osrednje nasprotje tisto med tragično veličino in različnimi oblikami neavtentične zavesti [...] Ta veličina je v človekovi

11 Približno v Lukácsovem času je podobno ravnal Kafka s Felice Bauer.

osamljenosti« (Goldman 1967: 79). Lukács, kot to formulira A. Callinicos, »strogo kritično držo do modernosti, razumljene kot racionalizirane in brez duše, kombinira z neokantovskim vztrajanjem pri ostrem razločevanju med dejstvi in vrednotami, tako da verjame, da je avtentične vrednote nemogoče praktično realizirati«. ¹²

Življenjska empirija je torej – ker je brez višjega smisla ali, povedano drugače: zaradi razpoke med najstvom in bitjo, subjektom in objektom – kaotična. Vendar taka melanholična ugotovitev mladega Lukácsa ne vodi v skrajni pesimizem in nihilizem. Obstaja tudi višja, resničn(ejš)a resničnost, ki vendarle nekako odpravlja razcep: resničnost, kot poudarja naslov knjige, *duš in form*. Rešitev za kaos je forma. Kajti, kot zapiše Lukács ob osamljenem in s hrepenenjem zaznamovanem junaku v eseju o Philippovem romanu: »V formi [...] ni več ne hrepenenja ne osamljenosti« (Lukács 1971: 149).

Forma je nekakšna »(od)rešitev« za vsakršno tujost in odtujenost, saj »omejuje neko tvar, ki bi se sicer kot zrak razblinila v vesolju« oziroma »določa meje temu, po bistvu neznanemu« (Lukács 1990b: 413). V kaos vnaša red. Obmejitev življenjske usode v formo ¹³ pa je po Lukácsu *umetnost*: »ko je nekaj svojo vsebino sprostito v formo«, je »s tem postalo čista umetnost« (prav tam: 410). In: »Umetnost je sugestija s pomočjo forme« (prav tam: 118). Umetnost nenadoma postane tisti člen, ki je v hrepenenjski strukturi manjkal: pokaže se, da lahko predvsem ona – kot forma – ponudi vsaj vizijo sprave med odtujenim in resničnim življenjem. Kot zapiše Lukács v ključnem eseju o Kierkegaardu: »forma [je] edina pot absolutnega v življenju« (Lukács 1991: 316).

Knjiga *Duša in forme* je napisana v zanosnem, za mladega Lukácsa značilnem esejističnem slogu, s formulacijami, ki so večkrat v tem smislu ohlapne in tudi med sabo nasprotujoče si. Kljub temu je očitno vsaj to, da gre za nekakšen odgovor na tisto temeljno disonanco, ki je razvidna že iz tedanje Lukácsseve biografije in ga je spremljala vse življenje. Vsekakor gre za »zgodnji poskus subjektivno določenega prikaza resnice, avtentičnega življenja s pomočjo forme« (Renner 1979: 220). Lukács vsaj v tem obdobju še ne verjame, da bi bilo mogoče življenjsko disonanco premagati na tleh »empirije življenja«, na območju konkretno družbenega. Za zdaj se mu kot rešitev kaže umetnost. Razlogov, kako lahko umetnost opravlja to funkcijo, Lukács v *Duši in formah* ne navede čisto razvidno; a jih vendarle nakaže. Eden je impliciran v formulaciji, da je empirično življenje »samo surov material za pesnika; samo njegove spontano nasilne

12 Callinicos v *Routledge Encyclopedia of Philosophy*.

13 Podrobneje o problematiki forme in usode pri mladem Lukácsu prim. Tóth 1989.

roke lahko izgneteje nedvoumnost iz kaosa, simbole iz netelesnih pojavov, tisočkrat razraslemu in razkrajajočemu se lahko podelijo forme in pomen« (Lukács 1991: 326). Nemara še odločnejše, čeprav pojmovno ne čisto jasno, pa je to nakazano s pojmom *geste* v eseju o Kierkegaardu:

Gesta je samo táko gibanje, ki jasno izraža to, kar je enoznačno, forma pa edina pot absolutnega v življenju; gesta je edino, kar je v sebi sami popolno, nekaj dejanskega in več kot samo možnost [...] gesta je skok, s katerim duša [...] zapušča vedno relativna dejstva stvarnosti, da bi dosegla večno gotovost form. Gesta je, z eno besedo, edino takšen enkratni skok, s katerim se absolutno v življenju spreminja v mogoče. (Prav tam: 316–317)

Poskus strožje filozofske obravnave tega daje predvsem rokopis heidelberške estetike.

Utopična sprava

V razpravi z za Lukácsevo žgočo problematiko značilnim naslovom *Odnos med subjektom in objektom v estetiki*, edinem delu heidelberških rokopisov, ki je izšel približno takrat, ko je nastal, Lukács obravnava prav način, kako umetnost s formo »obmejuje« surovino življenja. Estetski subjekt se na svet nanaša s »homogeno redukcijo, stilizacijo naravnega subjekta« (nav. po Renner 1979: 222). Pri tem, očitno fenomenološko obarvanem razumevanju umetnosti¹⁴ je precejšnje vlogo odigral vpliv Lea Popperja. Lukács je večkrat navajal Popperjevo misel, po kateri »z umetnostjo naravi jemljemo, kar nam sama jemlje z našim življenjem: neskončnost« (nav. po Bonyhai 1984: 71). Ta izjava pa implicira natanko »homogeno redukcijo, stilizacijo naravnega subjekta« oziroma »dajanje forme« doživljaju. Govori namreč o tem: snov sama, narava, je neskončna, neomejena, umetnik pa (z redukcijo, s formiranjem) zareže v to neomejenost in postavi mejo, poudari točno določen izsek, določi začetek in konec: skratka, naravi jemlje njeno neskončnost. In Lukácseva težnja v *Duši in formah* po obvladovanju kaosa empirije s formo je zrcaljenje te Popperjeve misli: »Tako postane očitno, da smo si ustvarili umetnost kot najvišjo mero v človeški formi, zato da lahko najdemo v rečeh isti red, kot ga zaznavamo, ko zremo drug drugega, da lahko vrednotimo in

14 »Fenomenoloških« tez je v *Heidelberški estetiki* kar nekaj; celo takih, ki precej določno anticipirajo Ingardna.

ljubimo« (prav tam: 71). Povedano drugače: da presežemo odtujenost, prepad med subjektom in objektom.

Takšno razumevanje umetnosti kaže, da Lukácsa pri estetski proizvodnji zanima predvsem poseben odnos med subjektom in objektom; ta je *model* realnega odnosa med njima, zato je posebna objektiviteta estetskega predmeta »utopična resničnost«, razumljena kot »zahteva do resničnosti« (nav. po Renner 1979: 222). Nastavki za takšno, z *etiko* povezano pojmovanje umetnosti so bili že v *Duši in formah*. V dialoškem eseju o Laurenceu Sternu je govor o preseganju perspektive »naravnega subjekta« oziroma »empiričnega jaza«, in sicer z etiko, ki postavlja vrednote. Le če se ujameta razpoloženje, individualnopsihološka predpostavka, in etika, nadindividualna zadolženost, »je človek zares človek in njegovo delo prava totaliteta, podoba sveta« (Lukács 1971: 213). To preseganje pa se dogaja prav v umetnosti. »Umetnost je,« piše Lukács v *Heidelberški estetiki*, »po vsem sodeč določena za to, da zapolni to praznino: za seboj je pustila vso neobstojnost in fluidnost gole doživljajske sfere in se dvignila do objektivnosti, ki daleč presega ljudi in čase, v njenem neposrednem delovanju pa se srečujejo in združujejo osamljeni subjekti« (Lukács 1977a: 16).

Pomembno oporo za Lukácssevo analizo te »odrešilne« vloge umetnosti je vsaj v *Heidelberški estetiki* spet pomenil Leo Popper, predvsem s svojo teorijo o *normativnem nesporazumu* oziroma *napačnem razumevanju* [Missverständnis].¹⁵ Ta teorija, anticipacija marsikateri Ingardnove teze, izhaja iz postavke, da vsako branje lahko prinaša nov, legitimen pomen, in sicer zato, ker delo, če uporabljamo Ingardnove formulacije, nima avtonomne biti, ampak pravzaprav obstaja le intencionalno v konkretizaciji. To tudi pomeni, da v estetskem izkustvu ni enotnega, abstraktnega objekta (umetniškega dela) niti enotnega, nespremenljivega subjekta estetskega doživljaja, temveč sta v njem oba simultano združena (fenomenološko: se šele v njem [estetskem izkustvu] konstituirata). To pa Lukácsu pomaga razviti argument za tezo, da prav umetnost lahko premaga razcep med občim in posameznim, subjektivnim in objektivnim:

V osnovi tako postavljenega cilja se skriva nejasni, vsem »dejstvom« doživljajske resničnosti protislovni, pa vendar nikdar odpravljeni občutek, da vse tisto v človeku v sebi prečiščeno osebno potem, ko se je osvobodilo vsega, kar ga ovira v navadnem življenju in je svoje zabrisane in pretrgane črte potegnilo do njihove skrajne osebne točke, prehaja v nekaj obči in skupni svet; da je torej shema, vzrok

15 Jausss Lukácsu očita, da je Popperja glede tega preinterpretiral (Jausss 1998: 406–407).

nerazumevanja, načelo, ki ljudi ne le razdvaja, temveč tudi povezuje; da vsebuje ravno tisto najgloblje in najbolj osebno individualno in kot njegova forma naleti na resničnost, ki zajema to skupnost. Glede na to stremljenje človeka doživljajske resničnosti so umetniška dela svet izpolnitve. Zdi se, da to občutenje tu doživi svoje popolno opravičilo: kajti medtem ko se individualnost, ki jo navadno življenje ovira, ne more ustrezno izraziti niti drugemu človeku in mora tako neizrečena in neznana izginiti, pa se v delih genija, najbolj osebnega med vsemi ljudmi, doživljaj obuja v večno življenje in se, presegajoč premeno časov in ljudi, jasno pokaže v vedno razumljivih znakih. To, za kar so vsi drugi življenjski izrazi prikrajšani ali jim je vsaj dano na skrajno skop in sumljiv način, se tu izpolnjuje: sporočilna shema se v delu otrese vsega krhkega in minljivega – kot prazno abstraktnega in zgolj osebnega – in zdi se, da je dosežena absolutna enotnost individualnega in nadindividualnega z njunim združenjem v delu, z neko *coincidentia oppositorum*. (Lukács 1977a: 16)

Umetniško delo je torej nekakšna paradokсна totaliteta (kakršne v življenjski praksi ni). Vendar takšna totaliteta ni »talilni lonec«. Odprava disonance, spora, razpora ne pomeni tudi odprave razlike med subjektom in objektom. Po tem se umetnost razlikuje od mistike; pri mistiku je dvojnost subjekt-objekt odpravljena, v umetnini pa le »spravljena«, »pomirjena«: kajti tu »je neki tuj svet dožavljen kot lastni tako, kot da je tuji svet po svojem pojmu in bistvu soroden lastnemu« (prav tam: 47). Umetniško delo je realizirana utopija subjektovega *etičnega* hrepenenja po spravi med subjektom in objektom:

Analiza doživljajske resničnosti je pokazala, da je odstopanje vsega objektivno obstoječega od tega, kar bi po svojem pojmu lahko bilo in tudi moralo biti, najtesneje povezano s subjektovo odtujenostjo v svetu, ki ga obkroža, v katerem pa ne najde domovine, z njegovim hrepenenjem, da premosti razdvajajoči prepad med sabo in objekti. Ob tem smo v fenomenološkem orisu receptivnega zadržanja prišli do rezultata, da mora na eni strani delo, od katerega se pričakuje, da je izpolnitev tega hrepenenja, v sebi imeti že udejanjeno utopično resničnost, in na drugi strani, da mora biti v subjektu, ki doživlja delo, doseženo skrajno približevanje objekta subjektu kot posledica njune medsebojne ustreznosti, ne pa tudi odprava odnosa subjekt-objekt; v delu smo torej prišli do ugotovitve objektivne odsotnosti razlike, v receptivnem procesu do postulata normativne razlike, ki pa ni več

prepad, ki bi subjekt razdvajal od objekta, temveč distanca, ki konstituira dejansko naravo objekta. (Prav tam: 59)

Ta Lukácseva teza o umetnosti kot (utopičnem) modelu sprave med subjektom in objektom je zanimiva ne le sama na sebi, ampak tudi zato, ker je anticipirala – z objavo razprave *Odnos med subjektom in objektom v estetiki* pa morda tudi neposredno vplivala na – bržkone najpomembnejšo smer »neortodoksne« marksistične estetike. Tako kot Lukács sta namreč tudi denimo Bloch in Adorno napisala razpravi o odnosu med objektom in subjektom; tako kot za Lukácsa je bila disonanca med obema, problematika »odtujenosti« in »postvarjenja«, ki jo je (z *Zgodovino in razredno zavestjo*) intenzivno lansiral prav Lukács, tudi zanju osrednjega pomena. In tako kot mladi (morda pa tudi pozni) Lukács sta model za spravo našla v umetnosti kot nekakšni utopiji. Totaliteta *coincidentia oppositorum* kot oblika sprave med subjektom in objektom v umetnini, kakršno najdemo vsaj pri mladem Lukácsu, je – ob upoštevanju nekaterih razlik – vsekakor sorodna poznejši Adornovi »neidentitetni« razrešitvi istega problema, enako z utopično razsežnostjo umetnosti.

Vendar se v *Heidelberški estetiki* Lukács še ne giblje znotraj marksizma; še vedno je bolj pod vplivom nemškega idealizma in fenomenologije. Predvsem pa je očitno močno obremenjen s svojo lastno, eksistencialno življenjsko izkušnjo. Umetnost igra pri njem tako zelo posebno vlogo predvsem zato, ker je s svojo srečno totaliteto, sintezo *coincidentia oppositorum*, nekakšen odgovor na življenjsko disonanco. S svojo utopičnostjo (Ingarden bi bržkone dejal: kvazirealnostjo) ima nalogo, združiti in spraviti nasproti postavljeni instanci subjekta in objekta, posameznika in skupnosti, forme in vsebine, realnega in idealnega, občega in posamičnega, racionalnega in iracionalnega. Ker je »resnično življenje vedno nedejansko, vedno nezmožno za empirijo življenja«, je utopična zahteva po resničnem življenju naslovljena na umetnost. Toda če je ta odgovor za *Dušo in forme* vsaj v splošnem nekako zadovoljiv, *Heidelberška estetika* – predvsem z analizo *genija*, ustvarjalca, a tudi sprejemnika – kaže na neko njegovo pomanjkljivost. Totaliteta je dosegljiva le v območju »utopije«, *fikcije*. Genij z umetnino sicer ustvari *prestabilirano harmonijo*, subjektivno v svojem izkustveno-doživlajskem svetu pa je seveda ne more udejanjiti; tudi sprejemnik umetnine, ko popusti »učinek katarze«, spet zapade v življenjsko disonanco. Nekako na začetku prve svetovne vojne zato Lukácsa vedno bolj vznemirja vprašanje, kako bi bila sinteza, totaliteta mogoča tudi v *zgodovini*. Odgovor na to vprašanje, ki nazorno kaže na prehod od prejšnjih filozofskih vzornikov k Heglu in pozneje k Marxu, je

Lukács najpopolneje podal v *Zgodovini in razredni zavesti*. Prehod k temu odgovoru pa pomeni – še vedno »idealistična« – *Teorija romana*.

Teorija romana

Teorija romana je glede marsičesa težko pregledna množica mnogih, predvsem idealističnih filozofskih in estetiških vplivov, ki jih pri mladem Lukácsu odkrivajo domala vsi razlagalci, v *Predgovoru* iz leta 1962 pa jih delno omenja tudi sam. Nedvomno gre za nekakšen prehod od Kanta v smeri proti Heglu, viden je Fichthejev in še vedno tudi Kierkegaardov vpliv, tipologija kaže na morebiten vpliv Webra, Diltheyja in Hegla, analiza sodobnosti na Webrov »odčarani svet« itn. Toda globalno gledano sta *Teorija romana* bržkone najodločilneje zaznamovali predvsem dve imeni: s filozofsko metodo Hegel, eksistencialno izkustveno in »vizionarsko« pa – Dostojevski! Lukácseva poznejša opomba, da je sprva načrtoval dialoge mladih ljudi o svetu, »kot se nam kaže prek Dostojevskega« (Lukács 2000: 9), ni naključna. Na videz jo sicer spodbija okoliščina, da prav o tem svetu knjiga ne spregovori, temveč se ga le z omembo dotakne prav na koncu. Vendar je to le logična posledica tega, da je bila *Teorija romana* sprva zamišljena kot nekakšen uvod v delo Dostojevskega. Lukács je namreč načrtoval habilitacijo *Estetika in etika v delu Dostojevskega*, a je izbruh vojne delo ustavil in nastala je *Teorija romana*. Svojega načrta pozneje – iz razumljivih razlogov – ni izpeljal do kraja. Kljub temu je mogoče vsaj ugibati, kaj se je utegnilo skrivati za njim. Pri Dostojevskem ga je očitno pritegnilo »novo življenje«, ki mu je bilo nekakšno vodilo že v *Duši in formah*, z njegovo vizijo pa je sklenil tudi *Teorija romana*. Toda prav spremembe, ki so se zgodile med prvo svetovno vojno, so bile bržkone razlog, da je etično in estetsko vizijo »novega življenja« – domnevati smemo, da je bil s tem vizionarsko-utopično mišljen svet brez razcepa med subjektom in objektom, svet razrešene življenjske disonance – zamenjal s konkretnjšo, vsaj nominalno ne utopično, ampak konkretno družbeno-zgodovinsko vizijo »novega sveta«. Na mesto Dostojevskega je stopil Marx in nastala je *Zgodovina in razredna zavest*.

Čeprav je *Teorija romana* v knjižni obliki izšla šele leta 1920, ko se je pri Lukácsu že zgodil omenjeni obrat, pa samo delo – zaradi časa nastanka (leta 1915) – še vedno nosi predvsem znamenja Lukácsve »idealistične« mladostne faze. Podobno kot v *Duši in formah* je za Lukácsa tudi v *Teoriji romana* za sodobnost/modernost značilna predvsem temeljna življenjska disonanca, razcep med jazom in svetom, najstvom in bitjo, življenjem in

bistvom, subjektom in objektom. Človek je osamljen,¹⁶ eksistenca je še vedno pred esenco, življenje ne ponuja kakega razvidnega smisla. Za človeka postane njegovo bistvo nedostopno, »le neskončna zahteva« (prav tam). Očitno gre za novoveški svet, saj je razlog tega razcepa to, da smo »edino resnično substanco [...] našli v sebi« (prav tam: 26), iz sveta pa je izginila. Gre, skratka, za svet, ki ga je zaznamoval Descartesov *cogito* in ga je – če uporabim znano Lukácssevo krilatico – Bog zapustil.

Ob moderni svet temeljne življenjske disonance postavlja Lukács – tu pod očitnim vplivom Hegla – že kar idilični svet grštva, kjer »duša še ne pozna prepada v sebi« (prav tam: 24), kjer eksistenca ni pred esenco, ampak je življenje bistveno (identično z bistvom), kjer ni razkola med najstvom in bitjo, zato tudi ne hrepenenja, skratka, svet, v katerem človek »pozna samo odgovore, a nobenih vprašanj, le rešitve (četudi zagonetne), a ne ugank, le forme, a ne kaosa« (prav tam). To je svet brez filozofije,¹⁷ saj je ta »vedno simptom zareze med notranjostjo in zunanostjo, znamenje bistvene različnosti jaza in sveta, inkongruentnosti duše in dejanja« (prav tam). Tak svet je na prvi pogled sicer videti enoličen v nasprotju z mnogo raznovrstnejšim, bogatejšim modernim svetom; vendar ima pred njim neprecenljivo prednost: »to bogastvo odpravlja nosilni in pozitivni smisel grškega življenja: totaliteto« (prav tam: 26). Tisto torej, kar mladi Lukács v kaotičnem svetu najbolj pogreša; totaliteto, ki je »formirajoč prius vsakega pojava«.¹⁸

Negativna razvojna pot, ki prehaja od totalitete grškega sveta do kaosa modernega, se začne že v samem grštvu. Že tu gre za postopno »umikanje substance od absolutne imanence življenja pri Homerju do absolutne, toda oprijemljive in dosegljive transcendence pri Platonu« (prav tam: 27). Stopnje tega procesa so ep, tragedija in filozofija. Lukács opiše ta postopni razvoj, ustavlja se predvsem pri prehodu iz epa v tragedijo, saj gre za pomemben premik: v nasprotju z epom je v tragediji življenje že izgubilo imanenco bistva; tragedija zato ne upodablja življenja, temveč zgolj bistvo. Vendar se Lukács s to problematiko ukvarja le bežno in shematično. (Ne nazadnje je podrobneje o tem pisal že v *Zgodovini moderne drame* in v nekaterih esejih v *Duši in formah*.) Njegova osrednja pozornost velja predvsem epiki.

Na tem mestu je pravzaprav razvidno, zakaj je Lukács na pretres, ki ga je v njem povzročil začetek svetovne vojne, odgovoril z – vsaj na videz – literarnoteoretskim spisom, s *teorijo romana*. Iz dosedanjega prikaza je

16 »V novem svetu pomeni biti človek: biti osamljen« (prav tam: 28).

17 »[S]rečne dobe nimajo filozofije« (prav tam: 23).

18 To je treba razumeti v duhu heglovske teleologije: vsak pojav ima v sebi notranjo težnjo k popolnosti, totaliteti.

bilo razvidno, da je Lukács – ne čisto mimo Kierkegaardovega vpliva – temeljno življenjsko disonanco poskušal reševati predvsem v etičnem in estetskem. Toda vedno bolj je čutil potrebo, da bi si za njeno mogočo pomiritev začel prizadevati tudi v konkretnem družbeno-zgodovinskem življenju, na področju »življenjske empirije«. Prav zato se njegova pozornost od dramatike, ki je osredotočena na bistvo (območje etičnega), zdaj preusmeri v epiko. Po Lukácsu namreč »velika epika oblikuje ekstenzivno totaliteto življenja, drama intenzivno totaliteto bistva« (prav tam: 35). Epika ne more temeljiti na najstvu, saj »najstvo ubija življenje«, predmet epike pa je ravno življenje, njen lik je empirični jaz. »Zanjo je vsakokratna danost sveta poslednje načelo, v svojem odločujočem in vse določujočem transcendentalnem temelju je empirična« (prav tam). Za Lukácsa, ki poskuša z analizo umetnosti tokrat poseči tudi v »življenjsko empirijo«, ki poskuša »najti neko v bistvu literarne forme utemeljeno, historično fundirano splošno dialektiko žanra, ki si prizadeva za tesnejšo povezanost kategorije in zgodovine« (prav tam: 13), je torej prav območje epike tista prava zvrst. Še posebno zato, ker je ob njej mogoče detektirati tudi obči zgodovinski razvoj (torej, glede na Lukácssev posebni interes: tudi razvoj od blažene totalitete grštva v kaotični moderni svet). Lukács namreč razlikuje dva načina sprememb umetnostnih form: spremembe so lahko bolj tehnične narave, na primer pri tragediji, ali pa bolj globalne: posamezna zvrst lahko odmre, če je njen obstoj vezan na poseben duhovnozgodovinski trenutek. V to drugo kategorijo sodijo velike epske zvrsti, ki so vezane na »empirijo življenja«. Forme tu odmirajo in porajajo se nove kot odziv na spreminjanje sveta.¹⁹

Za Lukácssev namen analize dveh temeljnih, v uvodu prikazanih svetov s pomočjo estetskih kategorij sta zato najprimernejši obliki velike epike, namreč ep in roman,²⁰ saj nekako najceloviteje zrcalita bistvo svojih dob:

Epopeja in roman, dve objektivaciji velike epike, se med seboj ne razlikujeta glede na oblikovno naravnost, temveč glede na filozofskozgodovinske okoliščine, ki so na voljo za njuno oblikovanje. Roman je epopeja dobe, za katero ekstenzivna totaliteta življenja ni več neposredno dana, za katero je življenjska imanenca smisla postala problem, ki pa je kljub temu naravnana na totaliteto. (Lukács 2000: 43)

19 V tem je gotovo že najti začetek poznejše »teorije odraza«, po kateri (denimo v *Zgodovinskem romanu*) »umetnostno formo kot manifestacijo človeške zavesti pogojujejo iste zgodovinske silnice kot človeško eksistenco. Življenje je tisto, ki determinira zavest, in ker je življenje zgodovinsko-ekonomski pojav, je treba genezo in razvoj literarnih form speljati iz proizvodnih odnosov dobe, o kateri je govor« (nav. po Kinney 1980: 181).

20 Primerjava med njima je seveda tradicionalen topos teorije romana od Hueta naprej.

Obe zvrsti svoje posebnosti prejemata prav iz konkretne »življenjske empirije«, konkretnega zgodovinskega življenja, ki ga prikazujeta in zrcalita. V epskem svetu vlada organika, skupnost epa »je organska – in zato v sebi smiselna – konkretna totaliteta« (prav tam: 51), v romanu pa bi bilo totaliteto mogoče »sistemizirati le abstraktno« (prav tam: 53). Junak epa je usklajen s svetom, vse, kar se mu primeri, je nekako smiselno; romaneskni junak pa je odtujen tako svetu kot smislu, zato je po svoji naravi iskalec (smisla) itn. Vse to je mogoče z Lukácsevimi besedami strniti nekako v tole ugotovitev: roman je forma zrele moškosti (v nasprotju z »otroško« naivnostjo epopeje); njegovega junaka zaznamuje nepotešljivo hrepenenje, razcep med idejo in bitjo; kot celovita podoba »konkretnega življenja« je *epopeja sveta, ki ga je Bog zapustil*.

Na podlagi filozofskozgodovinskega (lahko pa bi rekli tudi: duhovnozgodovinskega) bistva romana Lukács v drugem delu razprave razdela romaneskno tipologijo. Roman je forma disonance, razcepa med jazom in svetom, ki je za dušo postal problematičen,²¹ zato se mogoči tipi romana delijo prav glede na vrsto odnosa med junakom in svetom. Po Lukácsu so štirje taki tipi, dva osnovna (»duša je bodisi ožja ali širša od zunanjega sveta«; prav tam: 73) in dva »pomožna« (sinteza obeh ali svojevrstno stopnjevanje drugega tipa). Za tip *abstraktnega idealizma* je značilen junak, ki ne čuti nobene notranje problematičnosti, zato tudi ni psihologije, notranjega junakovega razvoja, temveč vso dejavnost usmerja v zunanji svet, ki je problematičen. Junak je pustolovec. Vendar sta zunanji in notranji svet povsem homogena, zato se svet in junak absurdno zgrešita. (Zgleden primer za to je *Don Kihot*). Pri drugem tipu, *deziluzijski romantiki*, je razhajanje med notranjostjo in svetom še večje. Notranjost postane zaokrožena in samozadostna, zato ji ni treba delovati navzven. Od tod težnja k pasivnosti in resignaciji; zaprtost vase in pasivnost sta posledici opustitve subjektovega upanja, da bi se lahko realiziral v zunanjem svetu. Ta tip je značilen za romane 19. stoletja, predvsem za Flaubertovo *Vzgojo srca*, ki je »za formo romana najbolj vzorčno delo« (prav tam: 97). V tretjem, *sintezni-kompromisnem* tipu je v ospredju »sprava problematičnega individua, ki ga vodi doživljeni ideal, s konkretno, družbeno resničnostjo« (prav tam: 99). Gre za sintezo med prvim in drugim tipom. Sprava duše in sveta je sicer problematična, a mogoča; zanjo si je treba prizadevati. Junak si aktivno prizadeva za doseg zamišljenega ideala, a zaradi njegove nedosegljivosti ne obupa, temveč se »filistrsko« (vpliv Hegla)²² sprijazni s svetom. Do tega uvida dozori v procesu vzgoje oziroma omike, zato je ta tip

21 Zato Janko Kos pri Lukácsevih štirih tipih govori o problemskem tipu romana.

22 Tezo o junaku romana kot »filistru« je v *Estetiki* prvi vplivno razvil Hegel.

najbolje zastopan v vzgojnem romanu oziroma v romanu omike. (Primer: Goethejeva *Učna leta Wilhelma Meistra*.) Sistematsko in kronološko zadnji tip je *roman epopeja*; sem Lukács prišteva Tolstojeve romane. Kot pove že ime, gre za vnovično približevanje epu, kar je pogojeno s tem, da je življenjsko-empirična podlaga temu tipu »večja bližina organsko-naravnih prastanj« (prav tam: 109). Toda čeprav je to »forma romana, ki najbolj transcendirata k epopeji« (prav tam), se – zaradi Tolstojevega zavračanja kulture v nasprotju z naravo – organska naravnost grškega sveta tu ne obnovi povsem. V redkih trenutkih se sicer zasveti, vendar v celoti pomeni celo radikalizacijo najbolj pesimističnih teženj romana, saj je tu »animalična naravnost posrkala in izničila vse duševno« (prav tam: 111). Zato so po Lukácsu »zgolj umetniško [...] Tolstojevi romani stopnjevani tipi deziluzijske romantike, barok Flaubertove forme« (prav tam: 113), pravzaprav konec »evropske romantike« in le z redkimi momenti kažejo težnjo v »obnovljeno formo epopeje« (prav tam: 114).

Lukácsseve teze v *Teoriji romana* so imele v literarni vedi (tudi slovenski) velik vpliv, čeprav so – kot sem že omenil – glede marsičesa problematične. Lukács sicer delno prevzame predvsem za teorijo romana tradicionalno razlikovanje med epom in romanom, a pojem romana – glede na samo »empirijo«, konkretno obstoječi korpus romanesknih del – prek vsake razumne mere zoži na zelo majhno število del; vsem drugim očita, da bodisi težijo v druge zvrsti, denimo v liriko, ali pa postanejo trivialna. Taka rešitev je za literarno vedo seveda sporna. Vendar je mogoče pokazati, da ima svojo podlago v globlji notranji doslednosti Lukácsovega miselnega razvoja, v »iskanju izgubljene totalitete«, ki prav s teorijo romana pomeni pomembno razvojno točko. Predvsem za *Teorijo romana* namreč gotovo drži, da je njen poglavitni pojem prav *totaliteta* (prim Radatz 1972: 26).

Vprašanje totalitete se pojavi takoj v prvem poglavju *Teorije romana*. Že iz *Duše in form*, pa tudi iz *Heidelberške estetike* je razvidno, da Lukács o totaliteti govori predvsem ob umetnosti; zdaj mora pojasniti naravo te totalitete filozofsko-zgodovinsko razvojno. Očitno je, da mora biti ta totaliteta za ep, ki se dogaja v celostnem svetu, pravzaprav v takem, ki je sam totaliteta, drugačna od tiste v romanu, saj je namreč ta epopeja sveta, ki sam na sebi ni več totaliteta. Lukács razliko definira takole: ep samo zrcali svet, ki je sam na sebi totaliteta, in je že zgolj s tem zrcaljenjem totaliteta;

pri romanu pa to ni mogoče; tudi roman, ki je vezan na konkretno življenjsko empirijo, sicer zrcali svet, vendar to zrcaljenje – zaradi disparatnega, kaotičnega sveta – nima narave totalitete. Totaliteto mora roman, nasprotno, šele ustvariti. V epu je tako »organska – in zato v sebi smiselna – konkretna totaliteta« (Lukács 2000: 51), v romanu pa zgolj »ustvarjena totaliteta, kajti naravna eno(tno)st metafizičnih sfer je za vedno razcefrana« (prav tam: 29). Ta totaliteta romana je lahko le abstraktna, saj je »edino mogoča forma sklenjene totalitete po dokončnem umiku organskosti [...] lahko le sistem abstraktnih pojmov« (prav tam: 53). Totaliteta v romanu, sestavljenem iz heterogenih elementov, ki ne more biti organska, temveč le »ustvarjena«, je zato paradokсна. Takšno paradokšno totaliteto romanu zagotavlja *ironija*. Ironija kot samozavedanje ima za roman podobno odrešujočo vlogo kot pozneje, v *Zgodovini in razredni zavesti*, proletarska razredna zavest:

Kot formalni konstituens romaneskne forme pomeni notranjo cepitev normativnega pesniškega subjekta v subjektiviteto kot notranjost, ki stoji nasproti tujim kompleksom moči in skuša tujemu svetu vtisniti vsebine svojega hrepenenja, in subjektiviteto, ki uvidi abstraktnost in s tem omejenost svetov subjekta in objekta, ki sta si med seboj tuja, ju razume v njunih mejah, dojetih kot nujnosti in pogoji njune eksistence, in s tem uvidom sicer pušča obstajati to dvojnost sveta, toda obenem v vzajemni pogojenosti elementov, ki so si med seboj po bistvu tuji, uzira in oblikuje enoten svet. (Prav tam: 56)

Vendar se pri tem pojavi tudi problem, »lepotna napaka«. Ta enotnost je »zgolj formalna«. Ironija s svojo paradokšno sintezo sicer omogoči spravo subjekta in objekta, z njo je nekako »spet doseženo stališče življenja«, vendar heterogeni elementi »kljub tej povezanosti nikoli ne morejo izgubiti trdote svoje abstraktne nase-postavljenosti in je njihova povezanost s totaliteto sicer organskosti kolikor je le mogoče približana, a vendar vedno znova odpravljena pojmovna povezava in ne pristna organika« (prav tam: 57). Se pravi: totaliteta z romanom sicer je vzpostavljena, vendar zgolj »pojmovna«, abstraktna, »psevdoorganska«, ne pa *organska* totaliteta. V nasprotju z *Dušo in formami* bi to pomenilo, da forma ni več *organsko* povezana z življenjem.

V to pa Lukács, tako kot prikazuje Paul de Man v svoji dekonstrukcijski analizi,²³ ne more privoliti. Zato ob Flaubertovi *Vzgoji srca* pod vplivom Bergsona vpelje posebno filozofsko analizo časa. Čeprav je v kaotičnem

23 In pod njegovim vplivom Kinney v navedenem delu.

svetu – in tako tudi v romanu – življenje razcepljeno in disparatno, vendarle obstaja način, ki to disparatnost razreši: ne v ustvarjeno, abstraktno totaliteto, kot ironija, temveč v organsko totaliteto: spomin.

Dualnost notranjosti in zunanjega sveta je tu za subjekt lahko odpravljena, če ugleda organsko enotnost vsega svojega življenja kot izraslost svoje žive sedanjosti/navzočnosti iz preteklega življenjskega toka, strnjenega v spominu. Premaganje dualnosti, torej nalet na objekt in njegova vključitev v doživetje, dela iz tega doživetja element pristno epske forme. (Prav tam: 96)

De Man to potezo komentira takole: »Zdi se, da se je organicizem, ki ga je Lukács odstranil iz romana, ko je iz ironije naredil vodilno romaneskno strukturno načelo, ponovno prikradel vanj v preobleki časa. Ta v tem eseju rabi kot nadomestilo za organsko kontinuiteto, brez katere se zdi, da Lukács ne more« (de Man 1997: 65). To je toliko bolj pomenljivo zato, ker de Man pokaže, da ravno pri Flaubertu čas ne odpravlja diskontinuitete, temveč prav nasprotno: pri njem gre za nelinearno časovnost, v kateri »se zavest sooči s svojim resničnim jazom, in to je prav tisti trenutek, ko se organska analogija med subjektom in objektom razkrije kot varljiva« (prav tam). Toda ne za Lukácsa. Zanj je organska sprava med dušo in svetom, subjektom in objektom že od samega začetka absolutni imperativ. In ta imperativ po organski totaliteti bistveno zaznamuje tudi *Teorijo romana*.

Lukácsseva obsedenost z izgubljeno totaliteto pa se kaže še na globlji, tudi za dekonstrukcijo vsekakor zanimivi ravni (čeprav je de Man ne omenja). Lukácsseve retrospektive iz šestdesetih let na *Teorijo romana* nam – v povezavi s sintetičnim pogledom na njegov opus v celoti – omogočajo to posebej jasno ugledati. Lukácssevo trditev iz *Predgovora k Posebnosti estetskega*, da *Teorijo romana* bolj zanimajo filozofskozgodovinski problemi, estetski pa so le simptomi, signali zanje, je treba vzeti zares; prav zato, ker ta trditev drži, je namreč Lukácsseva »estetika« sporna, saj je podrejena drugačnemu interesu. V *Predgovoru k Teoriji romana* iz leta 1962 Lukács ta drugačni interes eksplicitno opiše. Delo je nastalo kot odziv na svetovni kaos, izbruh svetovne vojne. Očitno je bilo, da se občutje temeljne življenjske disonance, v obzorju katere je Lukács pisal *Duše in forme*, tako le še okrepi. »Odrešitev v estetskem« Lukácsu zdaj ne zadošča več, vendar še ne najde, tako kot v pozni jeseni leta 1918, rešitve v konkretni družbeno-zgodovinski (politični) akciji. Pač pa naredi korak v tej smeri. Oklene se Hegla in z domala ganljivo gesto v duhovnozgodovinskem

razvoju poskuša razbrati težnjo, ki bi kazala na skorajšnji kolaps »sveta, ki ga je Bog zapustil«, in nekakšno vrnitev »izgubljene totalitete«. To smer razvoja poskuša razbrati s filozofskozgodovinsko analizo romana, epske oblike, ki je po svoji (Lukácsevi) definiciji trdno vezana na empirijo življenja in je zato kazalec filozofskozgodovinskega trenutka. Kam je usmerjena Lukácsseva hrepenenjska projekcija, je iz vsebine *Teorije romana* jasno razvidno. Ne le da roman kot forma razcepljenega sveta v vsakem od svojih tipov nenehno teži k transcendiranju proti epu. Pomembneje je, da je ta težnja zapopadljiva kot razvojna, utemeljena v filozofskozgodovinski (duhovnozgodovinski) nujnosti. Kronološko in logično zadnji tip romana, Tolstojevi romani, zaostritev deziluzijskega romana, že nakazujejo bližanje »nove in zaokrožene totalitete«, ki »pušča razcepljeno realnost [...] daleč za seboj«. Na tem mestu Lukács omenja Dostojevskega, avtorja torej, o katerem je še leta 1914 načrtoval disertacijo, *Teorija romana* pa naj bi pomenila pravzaprav zgolj nekakšen uvod vanjo. Vendar Dostojevski, ki »ni pisal romanov«, Lukácsu ni toliko pomemben kot morebitni avtor nove forme zaradi te forme same na sebi. V njegovem zanimanju zanj se izraža »pričakovanje ne nove literarne forme, temveč izrecno 'novega sveta'« (Lukács 2000: 16). To je tisti »novi svet«, ki ga je analiziral že v *Duši in formah*, ki pa ni imanentno estetski, temveč je zdaj očitno razumljen le kot formirani izraz življenjske empirije. Zato Lukács v sklepu *Teorije romana* tudi zapiše, da se sprememba, ki jo nakazujejo Tolstojevi romani, kot utopična vizija pa razpirajo dela Dostojevskega, »ne more izvršiti iz umetnosti« (prav tam: 114). Kajti res ne gre več za estetsko refleksijo, gre za potrebo po »sestopu v prakso«. Naslednji Lukácssev korak gre natanko v to smer.

Vечно vračanje enakega

Po *Teoriji romana* se zgodi Lukácssev obrat v marksizem. Med vojno prebira Marxa in spise Rose Luxemburg, seznanja se s sindikalizmom, je pod vplivom Sorela, navduši se za rusko revolucijo in vstopi v partijo. A če odmislimo te zunanje pokazatelje, se njegova osnovna filozofska težnja ne spremeni; nasprotno, kvečjemu zaostri se. Težnja po premaganju razkola med subjektom in objektom usmerja večino Lukácssevega pisanja tudi po *Teoriji romana*; tudi *Zgodovina in razredno zavest*.

Zgodovina in razredna zavest je, gledano v celoti, bržkone Lukácssevo najodmevnejše delo. Odločilno je vplivala na Adorna, menda pa naj bi bila

celo Heideggerjeva knjiga *Bit in čas* odgovor nanjo.²⁴ Lukács se je moral delu, kot že omenjeno, sicer odpovedati (v predgovoru iz leta 1967 zapiše, da je bil v knjigi »bolj heglovski od Hegla«; Lukács 1970: 25), vendar je močno povezano s prejšnjim in poznejšim opusom. Kontinuirano še vedno išče odpravo življenjske disonance in totaliteto, vendar v nasprotju s *Teorijo romana*, ki obravnava estetsko formalno odpravo odtujenosti, v ospredje postavlja povezavo med reflektivno, spoznavnoteoretsko in realno »negacijo negacije«. Spravo poskuša iz območja estetike prenesti v konkretno zgodovinsko resničnost, ali kot zapiše v predgovoru iz leta 1967: »etika se je tako začela usmerjati v prakso, v dejanje in s tem v politiko«.²⁵

Lukács se tu opira na Hegla, in sicer predvsem glede tega, da »sestavlja poslednji filozofski temelj knjige identični subjekt-objekt, ki se realizira v zgodovinskem procesu« (Lukács 1970: 24). Proces udejanjanja oziroma realizacije tega subjekta je proces »hoje k totaliteti«. Lukács prevzame Heglovo teleološkost in osrednjo vlogo totalitete pri tem. Totaliteto je po njegovem – v skladu s Heglom – mogoče spoznati edino tedaj, ko sta subjekt in objekt spoznavanja identična; edino v tem primeru namreč zavest ni spoznavanje nasproti postavljenega objekta, temveč samozavedanje objekta. Vendar Hegla odločilno nadgradi z Marxom, predvsem z uvedbo pojmov »postvarjenje« (pri Marxu: »fetišizem blaga«) in »odtujenost« v marksistični diskurz. To naredi najeksplicitneje v najdaljšem in najpomembnejšem eseju knjige »Postvarjenje in zavest proletariata«. Tu analizira kapitalistično družbo in ugotovi, da ne deluje kot totaliteta. V kapitalizmu namreč kvantiteta spodriva kvaliteto, vlada predvsem instrumentalni razum,²⁶ življenje se fragmentira, je kaotično, saj celota, povezava, smisel niso razvidni in razumljivi. Takšna analiza sodobnosti je, kot sem pokazal, usmerjala tudi zgodnejšega, idealističnega Lukácsa, vendar takrat morda bolj pod vplivom Webrovih spisov. V *Zgodovini in razredni zavesti* takšno stanje analizira s pojmom »odtujenost« in »postvarjenje«. Zaznamujeta predvsem »buržoazno« zavest; ta je, kot odtujena in postvarjena, nezmožna samorefleksije in zato tudi na poti udejanjenju totalitete, zgodovinski realizaciji »identičnega subjekta-objekta«. Pač pa

24 Predvsem kot odziv na Lukácsa jo razume Raddatz (1972: 54) (pri tem se mu primeri nerodna napaka; Heideggerjevo znamenito knjigo navaja kot *Geist und Zeit*); dva odlomka iz *Biti in časa* kot polemiko z Lukácsem obravnava Goldmann v navedenem delu.

25 Prav tam: 8. – Ta obrat zelo dobro ponazarja tale podatek: po sprejemu v partijo je Lukács šel na srečanje v »nedeljski krožek« in prijateljem »vidno pretresen« pripovedoval: »Srečal sem nekoga, ki ima prav [Belo Kuna]. Njegova resničnost je, v nasprotju z našo, dejavna resničnost. Prvič sem srečal koga, ki uteleša heglovskega duha. On dejansko živi to, o čemer mi govorimo« (nav. po Blanc 1997: 12).

26 Predvsem s tem je Lukács vplival na Adorna in Horkheimerja.

to nalogo zdaj prevzame *proletariat*. Ta postane tisti totalni subjekt, ki doseže v svoji razredni zavesti takšno stopnjo, da lahko udejanji identični subjekt-objekt zgodovine. Utopično vlogo, ki je bila prej odmerjena umetnosti, Lukács torej zdaj pripiše proletariatu.²⁷

V poznejši samokritiki je Lukács pravilno spoznal, da je ta identični subjekt-objekt zgolj (samovoljna) metafizična konstrukcija. Vendar mu je, kot se zdi, do konca ostal odtegnjen uvid, da je prav taka metafizična konstrukcija dosleden rezultat vsakega njegovega novega filozofskega zagona in s tem nekako njegova najintimnejša usoda. V vzpostavljanje takih, v osnovi vedno metafizičnih konstrukcij je Lukácsa silila njegova mladostna »leva etika«, nestrinjanje s temeljno življenjsko disonanco, razcepom med subjektom in objektom, hrepenenje po totaliteti. Tudi svetovnonazorska pripadnost ideologiji, ki je obljubljala tako totaliteto že na tem svetu, zato seveda ne preseneča. Prav tako ne to, da taka drža bistveno opredeljuje tudi Lukácsovo pozno estetiko (*Posebnost estetskega*) in njegove spise o literaturi, predvsem o realizmu. Znano je, da je Lukács nekatere vrednostne sodbe iz *Teorije romana* pozneje spremenil in nekatere avtorje drugače ovrednotil; pri tem pa je skrajno nenavadno in glede marsičesa tudi protislovno, da je – politično »revolucionar« – na eni strani zavračal modernizem, pa tudi estetsko nedognana dela sovjetskega socialističnega realizma (čeprav je prav tak realizem načelno postavljal kot najvišje merilo), na drugi strani pa zagovarjal »meščanski« realizem pravzaprav kar najmanj revolucionarnega tipa. Tudi ta poteza je zgolj posledica njegovega iskanja totalitete.

Glede tega je simptomatičen že »prepир o ekspresionizmu«, v katerem je na nasprotni strani nastopal med drugim Bertolt Brecht. Brecht zagovarja avantgardizem, Lukács pa tradicionalni realizem, kar je pogojeno z njuno različno estetiško usmeritvijo; za Lukácsa pomeni umetnina harmonično celoto, totaliteto, za Brechta je seveda pomembnejša disharmonija. Sodba Fritza Raddatza, da je bila za Lukácsa ideal meščanska revolucija, za Brechta pa proletarska (prav tam: 82), ni čisto iz trte izvita. Podobno – prav tako v zvezi z literaturo – tudi M. Löwy razume Lukácsovo teoretsko delovanje po letu 1928 kot nenehen poskus, »združiti stalinizem z buržoazno demokratično kulturo« (Löwy 1979: 204). Zato Lukács zavrača Prousta, Joycea in Kafko kot »apologete dekadence«, na piedestal pa postavlja Kellerja, Th. Manna, Tolstoja, Scotta, Balzaca, Stendhala in Goetheja. To je seveda docela v skladu s tem, da je osrednja

27 Raddatz vidi v tem, da Lukács – v nasprotju z Leninom in sorodno z Roso Luxemburg – proletariat postavlja nad partijo, prenašanje estetskega ideala klasične harmonije na politične predstave (prim. Raddatz 1972: 41).

kategorija njegove estetske in literarne presoje »totaliteta«. Kot zapiše v *Zgodovinskem romanu*, je umetnost živa odslikava totalitete življenja, estetska absolutizacija relativne odslikave, ki omogoča z zbuditvijo »sveta videza« doživetje »totalitete življenja«. ²⁸

Lukácsevo iskanje totalitete za vsako ceno je v polemiki z njim ob izidu knjige *Proti napačno razumljenemu realizmu* kritično ošvrknil tudi Adorno, in sicer v eseju z značilnim naslovom *Izsiljena sprava*. Adornova tarča je Lukácsevo zanikanje pomena forme v tem delu in favoriziranje vsebine ter v povezavi s tem tudi favoriziranje realizma in zagovarjanje teorije odraza. Adorno v tem jasno prepozna kontinuiteto Lukácseve osnovne težnje še iz idealističnega obdobja in njeno pretvorbo v sistem marksizma ter znanstvenega socializma:

Iz *Teorije romana* se spet vrača »življenjska imanenca smisla«, vendar zreducirana na izrek, da je življenje ravno v socialistični izgradnji smiselno – dogma, dovolj dobra ravno za filozofsko zveneče upravičevanje rožnate pozitivnosti, ki se v ljudskih socialističnih državah pričakuje od umetnosti. (Adorno 1999: 173)

Lukács si, tako Adorno, slej ko prej še vedno prizadeva za odpravo disonance, za spravo med subjektom in objektom, a v njegovi teoriji odraza je ta sprava izsiljena:

Postulat dejanskosti, ki bi jo hoteli prikazati brez zloma med subjektom in objektom in jo zavaljo te nezlomljenosti »odražati«, kot temu trdovratno pravi Lukács, ta najvišji kriterij njegove estetike, implicira, da je ta sprava dosežena, da je družba prava; da subjekt, kakor Lukács priznava v nekem antiasketskem diskurzu, pride na svoje in je doma v svojem svetu [...] Vendar antagonizem še traja in gola laž je, da je v vzhodnih državah, kot temu pravijo, premagan. (Prav tam: 191)

Totaliteta tako še vedno ostaja najstvo in tudi v družbenem redu, ki ga propagira Lukács, ne postane bit.

A Lukács s težnjo po »totaliteti življenja« kljub Adornovi kritiki ne odneha. Ta pojem končno najde svojo zadnjo estetsko potrditev v njegovi pozni *Posebnosti estetskega*. Po mnogih razočaranjih se Lukácseva

28 Prim. Renner 1979: 229. – Zato Lukácseva estetika veliko dolguje ne le Heglu in Schillerju, temveč tudi Goetheju; Janez Strehovec opozarja, da je po tem pojmovanju resničnost umetniškega dela odvisna »predvsem od estetske pravilnosti kot posebne zvestobe čutno fiksirani obliki intenzivne totalitete, utemeljene na spravi subjekta in objekta, neposrednosti in zakonitosti, pojava in bistva« (Strehovec 1985: 75).

utopična vizija tu spet izrecno obrne k umetnosti kot tisti dejavnosti, ki jo pred znanostjo kot spoznavnim modusom²⁹ odlikuje predvsem to, da je »totaliteta« in da omogoča spravo z resničnostjo, to je: spravo med objektom in subjektom. Lukács je tu vsekakor nadaljeval zastavke iz *Heidelberške estetike*, obogatene z dognanji iz spisov o realizmu. V teh je namreč pod vplivom Engelsa razvil znano tezo o *tipičnem* v realistični umetnosti, tipično pa je povezal s (hegllovskim) *posebnim*, tako da mu pomeni konkretno umetniško udejanjenje posebnega. S tem je nadaljeval problematiko odnosa med posameznim in občim v zgodnji estetiki in kot temeljni kohezivni, subjekt in objekt povezujoči pojem v pozni estetiki vpeljal *posebno*. Tako se je nekako (kot bi zapisal najbolj poglobljeni uvažalec Lukácsa na Slovenskem, Dušan Pirjevec) sklenil krog: Lukács se je vrnil na začetek, od katerega se nikoli ni oddaljeval premočrtno, temveč se je zdaj v večjem, zdaj manjšem loku nenehno vračal nanj. Ta pot se je začela že z *Dužo in formami* in potrdila v *Teoriji romana*. V njej sta, kot piše Janez Strehovec,

filozofija in še posebno umetnost [...] razumljeni kot obliki (duha), ki sta zavezani poti po (ponovni) vzpostavitvi enotnosti, totalitete in identitete. Sta kot zvezdi severnici, ki kažeta na pot ponovne integracije.

Ko je leta 1923 izšlo Lukácsovo delo *Zgodovina in razredna zavest*, eden vrhunskih tekstov marksizma 20. stoletja, je postalo očitno, da je Lukács materializiral in konkretiziral to svoje razumevanje sveta in umetnosti. V tem delu je namreč svetovni proletariat razumljen kot akter ponovne vzpostavitve (izgubljene) totalitete, celote človeštva in zgodovine, spoznanja in prakse. Kasneje, v veliki *Estetiki (Svojevrstnost estetskega)* iz 1963. leta, je to »vlogo« zopet zaupal umetnosti in njenim funkcijam. (Prav tam: 90)

In čeprav je imel Adorno dobre razloge, da je Lukácsa v eseju *Izsiljena sprava* imenoval sovražnika umetnosti in duhovito označil kot »nekoga, ki brezupno razteguje svoje verige in si domišlja, da je njihovo žvenketanje marš svetovnega duha« (Adorno 1999: 190), nam lahko »fenomen Lukács« vendarle pokaže tudi prijaznejši obraz. Podlaga zanj je globoko eksistencial(istič)na, vsaj od Pascala naprej navzoča obupanost nad (kartezijanskim) razcepom sveta, ki se vleče kot rdeča nit skozi celotno Lukácsovo življenje in delo in ima za ljubitelja literature to simpatično potezo, da najde Lukács na začetku in na koncu svoje miselne poti edini mogoči obet sprave prav v umetnosti.

29 Lukácsova estetika je vseskozi hegllovsko gnoseološka.

Bahtinova teorija romana: osnutek sinteze

Biografski uvod

Mihail Mihajlovič Bahtin se je rodil leta 1895 kot potomec plemiškega rodu (umrl 1975). Študiral je klasično filologijo, kulturno zgodovino, filozofijo in rusko literaturo, in sicer med prvo svetovno vojno v Peterburgu. Leta 1929 so ga aretirali zaradi domnevnega sodelovanja v podtalnem delovanju ruske pravoslavne Cerkve; obsojen je bil na deset let Sibirije, vendar je vplivnim prijateljem uspelo doseči ublažitev kazni v šest let izgnanstva v Kazahstan. Večino časa je tam delal kot knjižničar v nekem kolhozu. Po vrnitvi iz pregnanstva je živel razmeroma mirno življenje raziskovalca in v širši znanstveni sferi skoraj nepoznan ustvarjal svoja danes tako pomembna dela. V literarno vedo je odločilno posegel z dvema neprecenljivima prispevkoma: z načelom dialošкости oziroma dialogizma in s teorijo romana.

Bahtin je avtor zadnje velike teorije romana. S to temo se je začel ukvarjati že pred izgnanstvom v Kazahstan, saj je leta 1929 objavil knjigo *Problem ustvarjanja Dostojevskega* (pozneje dopolnjeno v osrednje delo *Problemi poetike Dostojevskega*), v kateri je zajeta večina osrednjih postavk njegove teorije romana. V tridesetih letih in na začetku štiridesetih je potem nastala vrsta krajših razprav o romanu, leta 1941 (oziroma v razširjeni različici leta 1965) pa knjiga o Rabelaisu, ki je prav tako pomenila pomemben prispevek k teoriji romana.

Kljub velikemu pomenu, ki ga je imela – in ga po svoje³⁰ še ima – Bahtinova teorija romana, in kljub temu, da so njene osnovne premise same na sebi jasne in razumljive, pa Bahtinovi pogledi na roman niso urejeni v zaprt in pregleden sistem, tako kot na primer Lukácsovi. Sam Bahtin namreč svoje teorije ni formuliral v enovitem, zaokroženem besedilu,

30 Zgolj »po svoje« zato, ker v *mainstream* literarni vedi v zadnjih desetletjih teorija romana ni posebno priljubljena.

zato se zdi njegove izpeljave včasih nekoliko kaotične.³¹ Če hočemo Bahtinovo misel res razumeti kot pravo teorijo romana, jo moramo poskusiti vsaj za silo sistematizirati. Za ta namen bom najprej pretresel Bahtinove načelne poglede na roman.

Mesto romana v sistemu literatura

Za začetek bom na kratko predstavil Bahtinovo pojmovanje literarne zgodovine. Njeni glavni junaki so »predvsem zvrsti, smeri in šole pa le junaki drugega ali tretjega razreda« (Bahtin 1982: 13). Vprašanje literarne periodizacije oziroma obdobja je torej drugotnega pomena; tisto, kar je pomembno, so literarne zvrsti in njihov zgodovinski razvoj. In tu je za Bahtina najzanimivejši roman, ki je najpopolnejše uresničenje umetniške proze.

Bahtinove najjasnejše in največkrat ponavljane teoretske sodbe o romanu najdemo v njegovi razpravi *Ep in roman: Metodologija preučevanja romana*. Uvodni pasusi, ki definirajo roman in poskušajo obenem pojasniti, pred kakšno težavo je postavljen raziskovalec teorije romana, s svojim zanosnim tonom skoraj nekoliko spominjajo na Lukácsa:

roman je edina vrsta, ki se še razvija in še ni utrjena. Sile, ki ga oblikujejo, delujejo pred našimi očmi: nastajanje in razvoj romana potekata v močni svetlobi zgodovinskega dneva [...] Od velikih zvrsti je samo roman mlajši od pisave in knjige; roman je tudi edina vrsta, ki je organsko prilagojena za nove oblike nemega dožemanja, se pravi, za branje. Najpomembnejše pa je, da kanon romana ni tak kot pri drugih vrstah: zgodovinsko učinkoviti so samo posamični vzorci romana, ne pa žanrski vzorec kot tak. Preučevanje drugih zvrsti je kot preučevanje mrtvih jezikov; preučevanje romana pa je podobno preučevanju živih jezikov, posebej še mlajših. (Prav tam)

Z vidika teorije romana v ožjem pomenu besede naredi Bahtin podoben obrat kot nemški romantiki. Če si je teorija romana na svojih začetkih v baroku in tudi še pozneje prizadevala dokazati, da je roman glede marsičesa podoben drugim literarnim zvrstem in je zato primeren za sprejetje v krog visoke literature, je pri Bahtinu (in že prej pri nemških

31 Kot zapiše Urša Zabukovec, je »problem večine Bahtinovih spisov tudi njihova nedokončanost, ki je seveda lahko posledica, prvič, odsotnosti kakršne koli možnosti oziroma perspektive objavljanja, in, drugič, same narave Bahtinove misli, njene 'notranje nesklečenosti', kot jo je imenoval sam« (Zabukovec 2007: 309–310).

romantikih) položaj drugačen; roman sicer še vedno značilno odstopa od drugih literarnih zvrsti, le da v pozitivnem pomenu: je posebna, posebej odlična zvrst, celo tako dominantna, da v njem skoraj lahko vidimo četrto literarno vrsto (torej poleg lirike, epike in dramatike). Razlika med romanom in ostalimi zvrstmi, tudi najbližjimi, je namreč velikanska, neprimerno večja kot medsebojne razlike med temi drugimi zvrstmi.

Bahtin to razliko na več mestih podrobneje utemeljuje. Roman je edina zvrst, ki se še razvija, in to ima za posledico metaforo o njegovi *protejskosti*. Za roman je značilno, da »ni v dobrem sožitju« z drugimi zvrstmi, temveč jih parodira. V času razvoja romana nastajajo »parodije in travestije vseh visokih zvrsti [...] – parodije, ki so znanilci, sopotniki in svojevrstne vaje za roman« (prav tam: 11). A roman tudi svojim podzvrstem ne dovoli stagnacije in mirovanja, ampak tudi njih parodira in travestira.

Ker je roman edina nenehno razvijajoča se zvrst, tudi edini zaznava razvoj. »Roman je v marsičem napovedal in še napoveduje prihodnji razvoj literature« (prav tam: 12). Vendar ni le nekakšen prerok, ampak tudi oblikovalec te prihodnosti, saj daje literarnemu razvoju odločilen ton. Ko prevlada, namreč okuži vse druge zvrsti. Od tod po Bahtinu lastnost, da pride v dobah, ko je roman vodilna zvrst, do splošnega literarnega razvoja in se vse druge zvrsti »romanizirajo«.

Romanizacija na te zvrsti nima negativnega učinka, ampak pozitivnega. Zaradi nje namreč postanejo bolj svobodne in otipljive, dialogizirajo se, vanje vdrejo smeh, humor, ironija, parodija; in najpomembnejše: roman jim da problemskost, živi stik z nastajajočo sodobnostjo. Ne gre torej za to, da bi roman drugim zvrstem vsiljeval svoj kanon, ampak se te, »nasprotno, s pomočjo romana [...] znebijo vsega konvencionalnega, kar zavira njihov lastni razvoj, vsega tistega, kar jih ob romanu spreminja v nekakšne preživele stilizirane oblike« (prav tam: 39).

Tretja oblika prepletanja romana z drugimi zvrstmi – ob parodiji in romanizaciji – je žanrski sinkretizem. Roman povzema vase vse druge literarne zvrsti (in tu je Bahtin najbolj dedič romantične teorije Friedricha Schlegla, ki jo dobro pozna). Ali kot pravi Bahtin: »Načeloma lahko vključimo v roman katero koli vrsto in res bi zelo težko našli vrsto, ki je ne bi kdo že kdaj uporabil v romanu« (prav tam: 95).

Iz vseh teh določil se bržkone že da razbrati, zakaj je roman za Bahtina vodilna oziroma tako posebna, drugim tako nadrejena literarna zvrst. Če je bil recimo pred barokom manjvredna zvrst zaradi pomanjkanja kanona (le kanonizirane zvrsti so prihajale v tradicionalne poetike), Bahtin ravno to navidezno pomanjkljivost spremeni v odliko. Roman nima

kanona, zato lahko vase absorbira vse druge literarne zvrsti; na drugi strani pa je ravno zato tudi posebej fleksibilen, spremenljiv, razvojen in kot tak merilo literarnega razvoja. Bahtin literarnim zvrstem pravzaprav sploh ne priznava samostojnega razvoja, ampak ta razvoj, kot že rečeno, poteka predvsem pod vplivom »romanizacije«. S tem je roman ne le postavljen na posebej izjemno mesto, ustrezno na primer četrti literarni vrsti, ampak je pravzaprav idealiziran v načelo literarnega razvoja kot takega. Še več: vse druge zvrsti so videti nekaj togo formalnega, zacementiranega v pravila kanona, edino roman je živahen in svoboden, prav nič abstrakten in tog, ampak življenjsko razgiban in brezmejno vitalen.

Ta vitalnost in življenjska razgibanost je povezana z obdobji, v katerih je roman doživljal svoj vzpon. Za Bahtina je roman »izraz galilejevske jezikovne zavesti, ki je zavrnila absolutizem enotnega in edinega jezika« (prav tam: 134). Ta zavest pa se ni rodila šele na primer z Galilejem (kar bi približno ustrezalo nekaterim drugim, na primer Lukácsevimi ali Pirjevčevimi pogledom na nastanek romana), ampak dosti prej:

Romaneska proza je nastala v raznojezičnem in raznoličnem svetu helenizma, v cesarskem Rimu, ko je dokončno razpadla srednjeveška cerkvena literarnoideološka centralizacija. Razcvet romana je bil tudi pozneje zmeraj povezan z razkrajanjem trdnih literarnoideoloških sestavov ter s krepitvijo in intencionalizacijo opozicijske jezikovne raznoličnosti v samem literarnem narečju, pa tudi zunaj njega. (Prav tam: 137)

Roman se je torej prvič pojavil v helenizmu. Tedaj se je zgodil vdor sodobnosti v literaturo in v tem obdobju nastanejo temelji romana kot zvrsti. Druge zvrsti so bile tedaj že izoblikovane, le roman je od vsega začetka nastajal in se razvijal na podlagi novega doživljanja časa, obenem pa tudi na podlagi družbenega in jezikovnega raznoličja, dialošкости, ki jo je vsrkal vase kot svojo notranjo formo.

Ta notranja forma romana torej tudi pri Bahtinu (tako kot pri Lukácsu) izraša iz »duha časa« in vpliva na njegovo protejskost ter nedoločljivost. Za roman ni mogoče ugotoviti nobene kanonske, nespremenljive, odločilne lastnosti. Bahtin zato zavrne vsak tak poskus; bliže so mu avtorske poetike, ki zajemajo le svojo lastno podzvrst romana, jo razglašajo za normo, a so tako glede na čiste teorije ustreznejše samemu bistvu romana, saj je ta ravno zvrst v nenehnem nastajanju, pri kateri ni tvoren kanon kot tak, ampak posamezne zgodovinske oblike. Zato so po Bahtinu teorije romana v ožjem pomenu besede – torej tiste, ki poskušajo

določiti »večne«, kanonske lastnosti romana kot literarne zvrsti – neustrezne. Blankenburgovo in Heglovo razpravljanje sta sicer »eden izmed vrhuncev samozavesti o romanu«, vendar »to še ni teorija romana« (prav tam: 15). Ne upošteva namreč edinega paradoksalnega kanonskega določila romana: določila o njegovi nekanonskosti, nedoločljivosti.

Teorija romana je tako seveda postavljena pred problem; namreč: kako opredeliti literarno zvrst, ki je po (vnaprejšnji, predhodni) definiciji neopredeljiva? To zagato poskuša Bahtin razrešiti nekako takole:

Ne bom si izmišljal definicije romanesknega kanona, ki deluje v literaturi [...] kot sestav stalnih zvrstnih lastnosti. Skušal bom zajeti temeljne strukturne posebnosti [...], od katerih je odvisna smer njegove lastne spremenljivosti, smer njegovega vplivanja in učinkovanja na drugo literaturo.

Vidim tri takšne temeljne posebnosti, ki roman načelno razlikujejo od vseh drugih zvrsti: 1. trojno stilistično razsežnost romana, povezano z večjezično zavestjo, ki se udejanja v njem; 2. korenito spremenjene časovne koordinate v romanu; 3. novo območje za gradnjo literarne podobe v romanu, namreč območje maksimalnega stika s sočasnostjo (sodobnostjo) v njeni nedokončanosti. Vse tri posebnosti romana so med seboj organsko povezane, vse so odvisne od prelomnega trenutka v zgodovini Evropejcev: od trenutka, ko se je zaprta in neodmevna, napol patriarhalna evropska družba spremenila v družbo z mednarodnimi, medjezikovnimi zvezami in odnosi. Mnogoličnost jezikov, kultur in časov je postala odločilen dejavnik v Evropejčevem življenju. (Prav tam: 15)

Te tri lastnosti so nekakšen minimalni Bahtinov »kanon« romana; skupaj s prej omenjenimi značilnostmi sestavljajo najsplošnejše in za zdaj še nekoliko abstraktno ogrodje Bahtinove teorije romana. To ogrodje je mogoče povzeti nekako takole: roman je protejska literarna zvrst, nima kanona, je nenehno spremenljiv; nastal je v helenizmu in je predvsem zaradi »romaniziranja« drugih zvrsti kar nekakšna četrta literarna vrsta; je izraz govornega raznoličja, žanrsko sinkretičen proizvod ter demonstracija vdora žive sedanjosti v literaturo.

Seveda pa Bahtinova teorija ne zajema zgolj strukturnih značilnosti romana, ampak – podobno kot Lukácseva – pozornost posveča tudi razvojnemu vidiku. Osrednje vprašanje pri tem je, od kod roman sploh izvira.

Izvir in bistvo romana

Bahtinova najpreglednejša klasifikacija, ki omogoča najbolj sintetično podati njegove poglede na roman, je zasnovana v knjigi *Problemi poetike Dostojevskega*. Tam Bahtin med drugim zapiše takole:

Če se izrazimo nekoliko bolj preprosto in shematično, lahko rečemo, da ima žanr romana tri osnovne izvore: *epopejskega* [èpopejnyj], *retoričnega* in *karnevalskega*. V odvisnosti od tega, kateri vir prevladuje, se formirajo tri osnovne linije v razvoju evropskega romana: *epska* [èpičeskij], *retorična* in *karnevalska*. (Bahtin 2007: 125)

Vse te tri linije izvirajo iz antike. Na antiko so roman sicer vezale že nekatere prejšnje teorije romana, na eni strani na antični roman, na drugi strani pa so kar vse brez izjeme roman opredeljevale – in v dobršni meri tudi razvojno razlagale – na podlagi primerjave z epom. Pri Bahtinu je glede tega zaznati nekatere premike. Osrednji zadeva vlogo epa. Medtem ko igra v prejšnjih teorijah romana ep kot predhodnik romana osrednjo vlogo, pri Bahtinu ni tako; ep je le eden od izvirov romana, poleg njega so pomembni in celo pomembnejši še drugi. V nadaljevanju bom na kratko predstavil vse tri izvire oziroma razvojne linije romana.

1.) *Epska tradicija romana in razmerje med romanom in epom*

Bahtinova misel je, če jo primerjamo s prejšnjimi teorijami romana, še najbolj tradicionalna v njegovem najbolj sistematičnem spisu o teoriji romana z naslovom *Ep in roman*. Vsebinske lastnosti romana tu določa na podlagi primerjave z epom. Pri tem izpostavlja te tri značilnosti epa: 1.) predmet epa je izročena narodna preteklost, »absolutna preteklost« (Bahtin 1982: 19); 2.) vir epa je narodno izročilo, ne pa osebna izkušnja in na njej utemeljena ustvarjalna domišljija; 3.) epski svet je z epsko distanco ločen od sodobnosti.

Glede prve značilnosti Bahtin pravi tole: »Ne gre za to, da je ta preteklost vsebina epopeje. Konstitutivna formalna poteza epopeje kot vrste je zasidranost prikazanega sveta v preteklosti, njegova pripadnost preteklosti. Epopeja ni bila nikoli pesnitev o sedanjosti, pesnitev o zdajšnjem času« (prav tam: 17). Popolnoma drugače je z romanom, ki pomeni vdor sodobnosti v literaturo; sodobnost ali sedanjost je pri njem celo zvrstno

konstitutivna: »Roman ima opraviti s stihijo nedokončane sedanjosti, kar mu onemogoča, da bi kot vrsta otrdel« (prav tam: 28).

Ta »časovna« razlika med epom in romanom se izraža na več načinov, na primer v epikovi avtorski naravnosti: gre za spoštljivo stališče potomca in ne za sodobnikovo besedo o sodobnikih. Ta spoštljivost tudi pomeni, da ne gre le za časovno razmerje, ampak tudi vrednostno-etično. Pevec in poslušalec epa sta v istem času in na isti vrednostni ravni, prikazani svet junakov pa je na povsem drugi »vrednostno-časovni« ravni. Oba svetova veže narodno izročilo. Toda med obema je bistvena vrednostna razlika v korist preteklosti. »Za epski pogled na svet so 'začetek', 'prvi', 'ustanovitelj', 'prednik' ipd. – ne le čiste časovne, ampak tudi vrednostno-časovne kategorije, vrednostno-časovni presežnik« (prav tam: 18). V tej preteklosti je vse dobro in vse, kar je dobro, je v preteklosti. Podobno kot pri Lukácsu je tudi pri Bahtinu epska preteklost »sklenjena kot krog, v njej je vse izoblikovano in docela dokončano. V epskem svetu ni prostora za nikakršno nedokončanost, vprašljivost, problematičnost« (prav tam: 19). Svet je – zaradi epskega odmika – popoln, zaokrožen, sklenjen, totaliteta, beseda je sprijeta s stvarjo,³² spreminjanje ni mogoče. Zato epski svet tudi ne dovoljuje individualnega osebnega pogleda in mnenja.

Popolnoma drugače je v romanu. Kot pravi Bahtin: »Prikazovati dogajanje v isti vrednostno-časovni razsežnosti, kot je naša in naših sodobnikov (torej na podlagi osebne skušnje in domišljije) – pomeni, da je prišlo do korenitega prevrata, da smo iz epskega sveta prestopili v svet romana« (prav tam: 17). V tem svetu je sedanjost tista, ki je vrednostno merilo, oziroma postane – zaradi nezaključene odprtosti – največja časovna vrednota celo prihodnost. Svet je sočasen, takšni so tudi junaki, ki zato niso opisovani na podlagi spoštljive epske distance izročila, ampak utemeljeni na individualni, osebni izkušnji. Če je po Bahtinu poglobljena ustvarjalna zmožnost stare literature (epa) spomin, postane z romanom to spoznanje.

Spoznanje kot nasprotje spominu epa je značilnost romana zaradi njegove sodobnosti. Vendar pa, kot že omenjeno, časovnost romana ni omejena na sedanjost. Ta je sicer tisto, kar je v romanu prikazano;³³ vendar je svet sedanjosti v romanu nedokončan, zato je časovno usmerjen v prihodnost. V romanu ni prve besede, zadnja pa še ni bila izrečena, kot

32 V filozofski terminologiji, ki jo je uporabljal tudi Lukács: ni še razcepa med subjektom in objektom (*Subjekt-Objekt Spaltung*).

33 In po svoje navzoče, tudi kadar je v romanu upodobljena preteklost, kajti ta je – v nasprotju z absolutno preteklostjo epa – »prikazana brez odmika, na ravni sodobnosti [...] Sodobnost in njena nova skušnja je doma v sami obliki videnja« (prav tam: 30).

označi Bahtin svet romanov Dostojevskega. Čas je v nenehnem gibanju: »čas in svet postaneta v umetniškoideološki zavesti prvič zgodovinska« (prav tam: 31). Od tod pri Bahtinu naslednja aforistična opredelitev razlike med epom in romanom: »Za ep je značilna preroškost, za roman – napovedovanje. Epska preroškost se scela udejanja v mejah absolutne preteklosti« (prav tam), izročila, roman pa poskuša vplivati na prihodnost in daje večno nove pomene in vrednote.

Ta razlika v časovni perspektivi med epom in romanom se kaže tudi pri literarnih likih. »Epski človek vidi in ve o sebi samo tisto, kar vidijo in vejo o njem drugi« (prav tam: 35). Njegov svet je enoten, monološki, ni ga mogoče razumeti na več načinov, »je brez ideološke pobude«, statičen. Ljudje se razlikujejo po različnih vlogah in usodah, ne pa po *resnicah*; človek je lahko izjemno lep in harmoničen, ne pa življenjski. Človek je identičen s svojo *vlogo*. Popolnoma drugače je v romanu: »Ena izmed poglavitnih notranjih tem romana je prav tema neskladja med junakovo usodo in njegovim položajem. Človek je več od svoje usode ali pa manj od svoje človečnosti« (prav tam: 36). Ni torej identičen s svojo družbeno vlogo, v njej se ne more do kraja izčrpati. Zato v romanu nastane »nesoglasje med zunanjim in notranjim človekom« (prav tam: 37).³⁴

Zanimivo je tudi nasprotje glede strukture fabule. Ep ne potrebuje zgodbene zaključenosti, ne zanimata ga ne začetek ne konec, saj je vsak del absolutne preteklosti že sam za sebe celota, vse celote pa zaradi popolnosti epskega sveta tako ni mogoče zajeti. Drugače je z romanom, saj to, da v predstavljenem svetu ni notranje sklenjenosti, od njega zahteva izdelan, smiseln, kavzalno utemeljen in zaokrožen siže, torej zunanjo, oblikovno in tudi vsebinsko, sižejno sklenjenost.

V nasprotju s prejšnjimi teorijami romana si Bahtin ob razlikah med epom in romanom ne prizadeva opozarjati tudi na podobnosti med njima, ampak se osredinja predvsem na razlike, ki mu pomagajo teoretsko izpostaviti vsebinske in formalne lastnosti romana. Tisto, kar je za roman bistveno, po Bahtinu ne prihaja iz epa. Romani, ki izhajajo pretežno iz

34 Na tem mestu bi rad opozoril, da čeprav Bahtin ne v spisih v *Teoriji romana* ne v knjigah o Dostojevskem in Rabelaisu niti enkrat ne omeni Lukácsa – in ga po Pirjevčevem mnenju sploh ni poznal –, so nekatere teze madžarskega teoretika romana vendarle zelo podobne njegovim, zlasti ob primerjavi romana z epom. Ta primerjava ima sicer v teoriji romana že dolgo tradicijo, zato nekatera splošna ujemanja – da je svet epa zaprt, usmerjen v preteklost, izročilo, svet romana pa odprt, sodoben in temelječ na izkustvu – ne presenečajo. Bolj zanimive so nekatere podrobnejše vzporednice, na primer Bahtinova misel, da je človek več od svoje usode in manj od svoje človečnosti, ki močno spominja na Lukácsseve opredelitve ob deziluzijskem tipu romana, ki je bil za Lukácsa najbolj pravi roman.

epske tradicije, zvrstno niso najbolj tipični.³⁵ Dejanskega izvora romana torej ne smemo iskati pri epu, temveč kje drugje.

2.) *Retorična tradicija romana*

Ugotavljanje retorične tradicije romana je pri Bahtinu še manj sistematično kot ugotavljanje epske. Za njegov pogled na roman sicer velja, da med množico neliterarnih in polliterarnih ali tudi literarnih zvrsti, ki so pomembno vplivale na roman, opazno vlogo odigrajo tudi retorični žanri (biografija, avtobiografija, sodna in politična retorika, retorična satira itn.), vendar je težko reči, kako bi bilo ta vpliv mogoče sistematizirati v jasen pogled na retorično tradicijo romana. Gotovo je predvsem to, da je ta tradicija – podobno kot epska – nasprotna tisti za roman najbolj tipični, namreč karnevalski. Retorična tradicija spada po Bahtinu v podobne tipe romana kot epska: torej v monološki roman, za katerega ni značilno govorno raznoličje, v roman prve stilistične črte. Za to črto Bahtin nekje celo izrecno ugotavlja, da je manj tipično romaneskna in je v skrajnih primerih celo na meji z retoriko (prav tam: 160). Tudi pri retorični tradiciji Bahtin ni popolnoma jasen glede tega, kateri romani konkretno spadajo vanjo. A iz nekaterih mest je mogoče razbrati, da je ta tradicija navzoča ne le v biografskem in avtobiografskem romanu, ampak nasploh v vseh tistih, kjer je zasebnost potisnjena v ozadje na račun »javnih« vprašanj. To pa so najbrž predvsem poučni, vzgojni (ki so seveda blizu biografiji), verjetno pa tudi idejni oziroma ideološki romani.

Tako epska kot retorična tradicija igrata pri Bahtinu torej obrobno vlogo. To je videti tudi po tem, da obe tradiciji sicer lahko vplivata na kakšne manj pomembne sklope umetniških romanov, da pa ni niti enega pomembnega novoveškega romana, pri katerem bi bila ta tradicija – bodisi ena ali druga – dominantna. Pri tem je treba poudariti zlasti to, da sta obe obravnavani tradiciji tradiciji visokih, kanonskih literarnih ali polliterarnih zvrsti, katerim Bahtin ne pripisuje posebno pomembne vloge za vznik in razvoj romana. Resnično pomembna in za roman konstitutivna je zato pravzaprav le ena tradicija: karnevalska.

35 Bahtin podrobneje o sami epski liniji romana sicer ne piše. Zato lahko samo sklepamo oziroma ugibamo, kaj naj bi sodilo vanjo. Po vsej verjetnosti predvsem srednjeveški viteški roman. Zanj namreč v enem od spisov ugotavlja »epske« lastnosti (junak in svet sta eno; svet je lahko tujina, a junak je v njem doma; povsod so enake dogodivščine, ista imena, ista viteška pravila). »Te posebnosti jasno razlikujejo viteški pustolovski roman od grškega in ga približujejo epu. Zgodnji viteški roman v verzih je pravzaprav na meji epa in romana« (prav tam: 279).

3.) *Karnevalska tradicija romana*

Bahtin razume literarne vrste in zvrsti zelo dinamično.³⁶ Vsaka zvrst ima v sebi nek arhaičen zametek, ki se nenehno obnavlja, prenavlja, posodablja, in sicer v vsaki novi etapi literarnega razvoja in z vsakim novim literarnim delom. Literarna zvrst sicer živi sedanost, toda v njenem spominu je zavestno ali nezavedno ohranjena tudi preteklost. Tako se na primer Dostojevski ni zavestno vezal na tradicijo romana; ta ni bila v njegovi *subjektivni* zavesti, ampak v *objektivnem spominu* zvrsti, ki jo je ustvarjal. In če sledimo temu spominu nazaj v preteklost, lahko pridemo do začetka te tradicije. Natanko tako naredi Bahtin. Najpomembnejših, pravih izvirov romana se loteva ob obravnavi poznejših romanopiscev, Rabelaisa in Dostojevskega. V njunih delih vidi najpristneje udejanjeno *bistvo* romana, zato poskuša raziskati *žanrski spomin* ravno pri njiju, saj je v njunih delih ohranjena tista najbolj prava tradicija, ki je za roman konstitutivna.

Kot že rečeno, je roman za Bahtina tista literarna zvrst, ki je bistveno povezana s sodobnostjo, z živo, aktualno sedanostjo. V antiki, kjer Bahtin išče izvire romana, je bilo to v nasprotju ne le s časovno naravnostjo epa, ampak tudi drugih visokih zvrsti. »Sodobna stvarnost je bila prikazana samo v nizkih zvrsteh« – na primer na »področju ljudske komične tvornosti« (prav tam: 23). Prvotni predmet smeha je bila »sedanost, sodobnost« kot taka (prav tam). V parodijah in travestijah se je na primer absolutna preteklost bogov, polbogov in herojev »znižala«, posodobila, približala. Zato Bahtin pravi: »Prav tukaj – v ljudskem smehu – [je] treba iskati prave folklorne korenine romana [...] Prav smeh odpravlja epsko in sploh vsakršno hierarhično-vrednostno distanco. Distancirani predmet ni smešen [...] vse smešno je blizu« (prav tam 23; 28).

Iz te tradicije ljudskega smeha nato ob koncu antike in v helenizmu vznikne več literarnih oblik, ki so na zunaj različne, notranje pa povezane, tako da so jih že antični pisci prištevali v skupno zvrst *resno-smešnega*: to so predvsem sokratski dialogi in menipejske satire, pa tudi mimi, literatura simpozijev, zgodnja spominska literatura, pamfleti, pastoralna oziroma bukolčna poezija, basen, Lukianovi dialogi itn. Danes v tem naboru težko vidimo posebno literarno zvrst, vendar so antični pisci jasno čutili zvrstno specifiko resno-smešnega in ga postavljali nasproti resnim zvrstem – epu, tragediji, zgodovinopisju, klasični retoriki itn.

V čem je po Bahtinu ta zvrstna specifika? Za zvrst resno-smešnega je

36 S tem je seveda eden glavnih predhodnikov sodobnih teorij literarnih vrst in/oziroma zvrsti.

izjemno pomembna vloga smeha. Skoraj za vse posamezne oblike te zvrsti so značilne tudi memoarske in avtobiografske prvine; tako namreč, podobno kot s smehom, dosegajo zbližanje, posodobljenje pripovedovanega sveta z avtorjevim in bralčevim. Toda vse to je samo posledica neke globlje sorodnosti. Tisto, kar povezuje vse našete literarne oblike, je po Bahtinu vez s *karnevalsko folkloro*; vse namreč prežema karnevalsko občutenje sveta; v vseh teh zvrsteh je sicer navzoč tudi retoričen element, ki pa slabi v atmosferi *vesele relativnosti* karnevalskega občutenja sveta. Kot zapiše Bahtin:

Za karnevalski odnos do sveta je značilna močna poživljajoča in preobražajoča sila ter neiztrebljiva trdoživost. Zato tudi v našem času tisti žanri, ki so v vsaj daljnem sorodstvu s tradicijo resno-smešnega, ohranjajo v sebi karnevalski kvas, zaradi katerega se močno razlikujejo od drugih žanrov. (Bahtin 2007: 123)

Te literarne oblike, ki izhajajo iz karnevalske folklore in so združene v zvrst resno-smešnega, »so pravi predniki romana« (Bahtin 1982: 24) – torej ne ep. Kot pravi Bahtin: »Iz njih v neprimerno večji meri veje resnični duh romana kot nastajajoče vrste, kakor pa iz tako imenovanih 'grških romanov' (edine antične zvrsti, ki zasluži to ime)« (prav tam). Grški roman je v baroku sicer močnejše vplival na evropskega, zato ga je Huet edinega povezal s pojmom romana. Vendar so bile po Bahtinu omenjene zvrsti pomembnejše, in sicer iz naslednjega razloga: »Njihov predmet in, kar je še pomembnejše, izhodišče njihovega razumevanja, razsojanja in oblikovanja je sodobna stvarnost« (prav tam: 25). Tudi tam, kjer te zvrsti upodabljajo zgodovinsko ali mitološko preteklost, ni epskega odmika, in to je posledica tega, da izvirajo iz folklore ljudskega smeha, iz karnevalske folklore.

Karnevalska folklor oziroma njen duh je po Bahtinu filozofsko-zgodovinsko oziroma kulturnozgodovinsko bistvo romana. Zato ne preseneča, da jo omenja v vseh pomembnih razpravah o romanu, jo podrobno analizira v knjigi o Dostojevskem, pa tudi v knjigi o Rabelaisu. Za razumevanje filozofsko-zgodovinskih okoliščin nastanka romana in njegovega poznejšega razvoja je treba zato vsaj na kratko pregledati Bahtinovo pojmovanje karnevala.

Ob karnevalu sodobnik pomisli na beneški karneval ali na tistega v Riu de Janeiru, ali, če je Slovenec, na kurentovanje in pustovanje. Bahtin seveda nima v mislih teh sodobnih preostankov karnevalske kulture, temveč njene prvotne starogrške oblike, na primer dionizije oziroma bakanalije. Kaj je bistvo karnevala, ki sam ni literarni pojav, a je po Bahtinu tako močno vplival na literaturo?

Karneval je zbir zelo raznovrstnih svečanosti, obredov in oblik karnevalskega tipa. Kot pravi Bahtin: »Je *sinkretična teatralna* forma obrednega značaja« (Bahtin 2007: 139). Je predstava, uprizarjanje brez meje med odrom in avditorijem, med igralci in gledalci. V njem so vsi enako udeleženi, in to je že en vidik demokratičnosti karnevala. V karnevalu se *živi* – vendar ne navadno, ampak na glavo postavljeno življenje. Karneval zaznamujejo še – vse to so vidiki njegove *demokratičnosti* – ukinjanje običajnih družbenih hierarhij in svobodno, familijarno druženje ljudi (ter s tem povezane razuzdanosti), ekscentričnost, odprava razlike med svetim in profanim, visokim in nizkim in podobno. Značilen – v obliki igre poznan tudi našim praznovanjem pusta – je na primer obred detronizacije kralja itn. Skratka: »Karneval ničesar ne absolutizira, ampak razglaša veselo relativnost vsega« (prav tam: 142).

Pomembna lastnost karnevala je, da so vsi karnevalski liki dvojni (na primer ustoličeni in detronizirani kralj). Iz te dvojnosti izhaja karnevalska narava parodije v nasprotju s satiro: karnevalski smeh je v nasprotju s satiričnim »izraz celovitega stališča do stvarnosti kot nenehno spreminjajoče se enotnosti ambivalentnih nasprotij, katerih sestavni del je tudi smejoči se človek« (Skaza 1982: 411). Parodija je ustvarjanje detroniziranega dvojnika, je, tako kot sam karneval, na glavo postavljeni svet. Ta karnevalski vidik parodije se prenese tudi na roman; tu je parodija oblika, ki ponavadi povzroča pomembne razvojne premike v samem žanru. Roman, kot že povedano, parodira ne samo vse druge zvrsti, temveč tudi samega sebe. Tako je za Bahtina tudi na primer *Don Kihot* karnevalska parodija, v kateri se ohranja karnevalska vez s smrtjo in obenem obnavljanjem življenja (Bahtin 2007: 145).

Bahtin opozarja, da karnevala ne smemo razumeti poenostavljeno v duhu plehke boeme. »Karneval je *vélíki vseljudski* odnos do sveta preteklih tisočletij« (prav tam: 182). Ta odnos do sveta »osvobaja od strahu« in »maksimalno zbližuje človeka in svet ter ljudi med seboj« (prav tam). Je nasprotje abstraktne statičnosti in ni niti malo nihilističen, lahkomisel, boemski ali individualističen. Nasprotno, karneval, z njim pa tudi

karnevalizacija, je moment odprtosti, rušenja meja med visokim in nizkim, pa tudi med žanri. Zato seveda zlahka razumemo, zakaj vidi Bahtin v karnevalu in ljudskem smehu pravi izvir romana. Toda Bahtinova teorija romana ni zgolj kulturološka; na sorodnost med karnevalsko kulturo in romanom ne sklepa zgolj na podlagi karnevala kot nekakšnega kulturnega performansa, ampak tudi zaradi globlje značilnosti, ki karnevalsko kulturo povezuje z Bahtinovim temeljnim principom filozofije jezika, namreč s pojmom *dialošnosti*, ki postane tudi eden osrednjih filozofskih pojmov njegove teorije romana.

To lahko ponazorim z Bahtinovim pojmovanjem katarze pri Dostojevskem. Bahtin ugotavlja, da na Dostojevskega ni mogoče aplicirati tragične katarze v Aristotelovem pomenu. »Katarza« pri njem je namreč taka: *»v svetu se ni zgodilo še nič dokončnega, poslednja beseda sveta in o svetu še ni bila izrečena, svet je odprt in svoboden, vse je še pred nami in vedno bo pred nami«* (prav tam: 189). V tem seveda prepoznamo tipičnega karnevalskega duha, kot ga predstavlja Bahtin, in res tudi sam pravi: »Tak pa je tudi *očiščujoči smisel* ambivalentnega smeha« (prav tam). Kajti ravno karnevalizacija omogoča odprtost, s tem pa tudi pravo dialoškost, lastnost, ki je po Bahtinu odločilnega pomena ne le za romane Dostojevskega, ampak za pravi roman sploh:

Karnevalizacija je omogočila ustvarjenje *odprte* strukture velikega dialoga, omogočila je prenos socialnih kontaktov ljudi v višjo sfero duha in intelekta, ki je bila prej vedno sfera enotne in edinstvene monolitne zavesti, enotnega in nedeljivega, v sebi razvijajočega se duha (v romantizmu, na primer). Karnevalski odnos do sveta Dostojevskemu pomaga premagovati tako etični kot tudi gnoseološki solipsizem. (Prav tam: 203)

Človek sam na sebi, brez drugega, druge zavesti, ne pomeni nič več. Izjemna človeška širina Dostojevskega, ki je po Bahtinovi interpretaciji tudi razlog za polifonost njegovega romanopisja, je – spet po Bahtinu – ravno proizvod karnevalskega duha, karnevalske folklorne in njene implicitne dialošnosti. In natanko iz tega, za zvrst romana najznačilnejšega duha, je dve tisočletji pred Dostojevskim zrasla zvrst resno-smešnega. – Po kratkem izletu v karnevalsko folkloro se zdaj vračam nazaj k tej nenavadni zvrsti.

Kako zelo neposredno izvira roman iz zvrsti resno-smešnega, pokaže že primerjava Bahtinovih temeljnih določil romana s temeljnimi določili te zvrsti. Roman Bahtin opredeljuje takole (to opredelitev sem že navedel):

Vidim tri takšne temeljne posebnosti, ki roman načelno razlikujejo od vseh drugih zvrsti: 1. trojno stilistično razsežnost romana, povezano z večjezično zavestjo, ki se udejanja v njem; 2. korenito spremenjene časovne koordinate v romanu; 3. novo območje za gradnjo literarne podobe v romanu, namreč območje maksimalnega stika s sočasnostjo (sodobnostjo) v njeni nedokončanosti. (Bahtin 1982: 15)

Temeljna določila zvrsti resno-smešnega pa so:

- 1) njihov odnos do stvarnosti, resničnosti: »njihov predmet in [...] izhodiščno točko razumevanja, vrednotenja in oblikovanja resničnosti predstavlja živa, pogosto celo aktualna *sodobnost*« (Bahtin 2007: 124). V antiki je resno prvič prikazano brez epske ali tragične distance, prvič ne gre za absolutno preteklost mita ali izročila, ampak celo za grobi familijaren stik s sodobniki;
- 2) ne naslanjajo se na *izročilo*, ampak na *izkušnjo* in »*svobodno izmišljijo*« (prav tam);
- 3) v vseh teh zvrsteh je *več stilov in več različnih glasov*; soobstajajo različni slogi, »mešanica vzvišenega in trivialnega, resnega in smešnega« (prav tam) itn.

Zakaj po Bahtinu roman izvira iz te, karnevalske tradicije, iz zvrsti resno smešnega, je torej več kot očitno. Njene osnovne značilnosti se ujemajo z minimalnim »kanonom« romana. V nadaljevanju bom zgolj na kratko predstavil dva najpomembnejša žanra iz te zvrsti, sokratski dialog in menipejsko satiro.

Sokratske dialoge so pisali Platon, Ksenofont (edino njuni so se ohranili), Antisten, Evklid, Glavkon, Kriton idr. Po Bahtinu to ni retorični žanr, ampak karnevalski. Najprej spominski – na dejanske Sokratove pogovore. Kmalu se žanr osvobodi te faktografske navezanosti, ostane le Sokratova metoda dialoškega odkrivanja resnice in zunanja oblika v zgodbo uokvirjenega dialoga.

Poglavitne značilnosti³⁷ sokratskega dialoga so te:

- 1) Dialoška narava resnice nasproti absolutizaciji resnice. A ta dialoškost določa le formo, ne pa nujno tudi vsebine dialoga, ki je lahko monološka (npr. v pozni fazi pri Platonu). Pozneje, ko se dialoškost izgublja, izginja tudi navezava na karnevalsko tradicijo.
- 2) »Dva osnovna postopka sokratskega dialoga sta sinkriza [...] in anakriza [...]« (prav tam: 126); sinkriza je »sopostavljanje različnih gledišč« (prav tam: 127) na isti predmet, anakriza pa provokacija sobesednikovega mišljenja. Pri obeh postopkih je spet pomembno to, da ne gre za en sam glas, avtorski, temveč za dialoškost.
- 3) »Junaki sokratskega dialoga so ideologi« (prav tam),³⁸ zagovarjajo vsak svoje stališče, svojo idejo (in ne avtorjevo), ki je organsko povezana z likom njenega nosilca.

Ko se sokratski dialogi začnejo umikati, nastajajo drugi dialoški žanri, med njimi menipejska satira, ki pa ne nastane zgolj po zaslugi razpada sokratskega dialoga, ampak izhaja neposredno iz karnevalske folklore. Menipejska satira – žanr je dobil ime po Menipu iz Gadare iz 3. st. pr. n. št. – je satira, v kateri resne teme naredimo za smešne.

Menipejska satira je po Bahtinu še mnogo neposredneje povezana z romanom kot sokratski dialogi. Po njegovem na primer celo »Petronijev *Satirikon* ni nič drugega kot do velikosti romana razširjena menipejska satira« (Bahtin 2007: 129). Podobno velja za Apulejeve *Metamorfoze* (*Zlasti osel*) in za Rabelaisev roman *Gargantua in Pantagruel*. Da je imela menipejska satira za Bahtina v povezavi z romanom res izjemen pomen, dokazuje tudi to, da jo je – tako kot roman – definiral kot bistveno *protejski* žanr. Takole pravi o njej: »Ta karnevalizirani žanr – nenavadno gibek in spremenljiv, kot Protej, sposoben pronikati v druge žanre – je imel ogromen, do danes ne zadovoljivo ovrednoten pomen v razvoju evropske literature« (prav tam: 130).

Tiste lastnosti menipejske satire, s katerimi je najbolj vplivala na roman (tu spet podajam samo izbor najreprezentativnejših), so: prizori

37 Bahtin jih navaja in obravnava več; omejujem se na tiste, ki se najbolj navezujejo na »bistvo« romana.

38 Tako kot pozneje v romanu: »Govoreči človek v romanu je zmeraj bolj ali manj *ideolog*, njegove besede so vedno *ideologemi*. Posebni jezik romana je zmeraj poseben pogled na svet, ki terja družbeno veljavnost« (Bahtin 1982: 106).

škandalov, nenavadnega vedenja itn., ki »rušijo epsko in tragiško celostnost sveta« (prav tam: 134); obilje »ostrih kontrastov in oksimoronskih zvez: krepostna hetera« (prav tam) ali filozof svobodnega duha, ki je suženj ipd.; žanrski sinkretizem; stilni sinkretizem, večjezičnost; aktualen publicistični ton, »svojevrsten 'novinarski' žanr starega veka« (prav tam: 135).

Menipejska satira se rodi v času razpadanja antičnih vrednot, ko se je pripravljalo krščanstvo. Kot žanr ima trdno notranjo integriteto, a tudi sposobnost, da se integrira v druge, včasih večje žanre, na primer roman; obenem pa tudi sama asimilira sorodne žanre, na primer diatribo, solilokvij ali simpozion. Za vse te žanre je značilna dialoškost kot posledica odkritja »notranjega človeka« (prav tam: 137).

Antična menipejska satira – in ne na primer ep, tako kot v drugih teorijah romana – je tako po Bahtinu literarna zvrst, ki je razvojno še najbližje romanu, in sicer tistemu pravemu, dialoškemu romanu, tradiciji, ki ji Bahtin sledi vse do Dostojevskega, ki je ustvaril polifoni roman. Menipeja sicer še ne pozna polifonije – to je odkril Dostojevski. Vendar že ustvari pogoje zanj in se tako v žanrskem spominu ohranja kot prvi in najpomembnejši prednik romanov Dostojevskega in najbrž tudi pravega evropskega romana sploh.

Literarne oblike, ki jih kot najpomembnejše za razumevanje in razvoj romana odkriva Bahtin, so relativno mlade, saj so mlajše od na primer epa. Še več, stare so približno toliko kot roman. Razmerje med njimi in romanom je torej drugačno od razmerja med romanom in epom v prejšnjih teorijah romana. Če je šlo tam za dva različna duhovnozgodovinska svetova, za svet epa in na drugi strani svet romana, je tu drugače. Zvrsti, iz katerih Bahtin razvojno pojasnjuje roman, so – vsaj nekatere med njimi – nastale iz istih zgodovinskih in duhovnih okoliščin kot roman in imajo ravno zato podobne lastnosti kot on. Seveda moram na tem mestu spet opozoriti na to, da Bahtin glede romana navaja tri tradicije: poleg karnevalske še epsko in retorično. Taka delitev je v skladu z Bahtinovim pojmovanjem, da lahko roman vase povzema prav vse literarne zvrsti, tudi visoke, ki torej prav tako lahko delno vplivajo na razvoj romana. Vendar je ta vpliv majhen, gledano v celoti skoraj zanemarljiv, saj se visoke zvrsti s svojimi kanonskimi lastnostmi bistveno razlikujejo od »pravega« romana. Bolj »pravi« so zato tisti romani, ki jih Bahtin izvaja iz zvrsti resno-smešnega. Te zvrsti so po njegovem sprožile vznik in razvoj romana, hkrati pa so z njim nekako soizvorne. Izvirajo namreč v karnevalski kulturi.

»Življenjskost« Bahtinove teorije romana

S tem nekako zaokrožam ta osnutek panoramske skice ključnih segmentov Bahtinove teorije romana. »Bistvo« romana izhaja iz tretje, karnevalske tradicije. Ta je s svojo ljudsko širino, odprtostjo, ekscentričnostjo, združevanjem skrajnosti itn. odločilno vplivala na literarno upodabljanje tiste odprte zavesti, ki je značilna za roman, in obenem seveda na vznik dialošnosti, na vznik žanrskega, jezikovnega in kulturnega raznoličja, ki po Bahtinu prav tako označujejo roman kot protejsko literarno zvrst. Zato seveda ne preseneča, da Bahtin prav v tej tradiciji najde žanr resno-smešnega, ob katerem ugotovi pravzaprav enake konstitutivne lastnosti, kot mu veljajo tudi za nekakšen ohlapen kanon romana. Toda kanon romana je lahko – ker je pač roman zvrst v nenehnem nastajanju – samo tak, namreč ohlapen. Zato je tudi Bahtinova delitev romana na tri tradicije ohlapna in nezadostna, saj je dovolj očitno, da je Bahtinovemu filozofskemu bistvu romana pravzaprav ustrezna le ena – karnevalska, obe drugi pa sledita bolj iz empiričnega raziskovanja gradiva.

Najbrž zaradi te nezaključenosti svoje lastne ohlapne sistematizacije je poskušal Bahtin roman še večkrat tipološko sistematizirati in klasificirati, in sicer na več načinov. Razlikoval je na primer med monološkim, dialoškim in polifonim romanom, med romani prve in druge stilistične črte ter med romani različnih romanesknih kronotopov. Tudi te raziskave so zanimive, vendar glede zvrstne identitete romana ne prispevajo ničesar usodno novega, le preglednost Bahtinove teorije romana zamegljujejo, zato jih zgolj omenjam, podrobneje pa jih ne bom obravnaval. Za sklep bi raje čisto na kratko osvetlil, kako se je ta teorija pravzaprav logično zgradila iz razvoja Bahtinove misli.

Preden so nastali spisi, zbrani v knjigi *Teorija romana*, se je Bahtin ukvarjal s filozofijo jezika in z Dostojevskim. Njegova filozofija jezika je temeljila na principu dialošnosti in je danes tisti moment pri Bahtinu, ki je dosegel največjo popularnost. Izhaja iz prepričanja, da je beseda sama na sebi dialoška, da je vsak govor že a priori naravnan na odgovor in na tuji govor. Vendar Bahtin ne ostaja na strogo lingvistični ravni, ampak izpelje filozofske posledice. Raznolikosti besede ustreza načelna raznolikost družbe, to pa potem spelje na družbeno večjezičnost oziroma raznoličje, termin, ki je vsebinsko podoben Wittgensteinovim jezikovnim igram. Družbo kot celoto razume – podobno kot Wittgenstein ali Lyotard – kot vsoto teh različnih jezikov in stilov, vendar ne kot mehanično vsoto, ampak dinamično, saj so ti jeziki in stili v nenehnem medsebojnem dialogu, interakciji.

Tu bi bil na mestu dvojen komentar. Najprej naj opozorim, da Bahtin tako le malo za Saussurom uveljavlja natančno nasproten model raziskovanja jezika kot švicarski jezikoslovec: jezik ne kot sistem, temveč kot živi govor, jezik v konkretni aplikaciji. Drugi komentar ni čisto brez povezave s prvim: teoretično nasprotovanje sistemu v času najprej leninistične, pozneje pa stalinistične Sovjetske zveze, zavzemanje za raznolikost in dialoškost – torej ravno za tisto, česar je tej družbi primanjkovalo –, se zdi logična reakcija svobodnega duha, ki živi v utesnjenosti totalitarne *sistema*. Ker Bahtin v nesvobodni družbi svoje diagnoze dobe in družbe ni mogel izreči neposredno, jo je – morda nezavedno – prenesel v temeljne gradnike svoje teorije romana.

Ta glede marsičesa izhaja iz Bahtinove zgodnje filozofije jezika, usmerjene v dialog in večjezičje. Ko se je Bahtin konec dvajsetih let v knjigi o Dostojevskem ukvarjal z romanom, je opazil, da je ravno roman tista literarna zvrst, v kateri se to večjezičje in posledično raznoličje najmočnejše uveljavi (to je nekako logično, saj je roman – tudi po tradicionalnih teorijah romana – tista zvrst, ki najbolj celovito »odraža« totaliteto vsakokratnega sveta). Pri tem najbrž ni nepomembno, da je do tega uvida prišel ob Dostojevskem, ki je – po Bahtinu – tvorec polifonega romana; tega Bahtin celo pojmuje kot nov romaneskni žanr, ki se ne vklaplja v tradicionalne predstave o romanu.³⁹ Za ta žanr je značilno, da avtor v njem ne ustvarja sužnjev, ampak svobodne like, ki se lahko uprejo tudi samemu avtorju. Kot pravi Bahtin, gre tu za »[m]nožico enakopravnih, med seboj ne zlivajočih se zavesti z lastnimi svetovi [...] Glavni junaki pri Dostojevskem so že v sami ustvarjalni zamisli umetnika *ne samo objekti avtorjeve besede, ampak tudi subjekti lastne, neposredno pomenljive besede*« (Bahtin 2007: 10–11). Junakov glas je torej koncipiran tako, kot je v navadnih romanih sicer koncipiran avtorjev glas. Pri Dostojevskem se junakov glas osamosvoji. Junak za Dostojevskega ni *jaz* ali *on*, ampak polnovredni *ti*, partner v dialogu. Ta dialog ne poteka v preteklosti, ampak v sedanjosti ustvarjalnega procesa.

Specifika te dialoškosti se pokaže v primerjavi s tako imenovanim objektivnim romanom, z romanom, pisanim v personalni perspektivi, v katerem je avtor po svoje odpravljen, tako da bralec na koncu ne ve več kot junak (na primer romani Henryja Jamesa). To namreč ni polifonija, manjka avtorjeva dialoškost. Avtor v polifoniji ni odsoten, ampak le enakovreden junaku, in z njim vodi dialog. Pri Dostojevskem je avtorjeva zavest še kako prisotna. Le da je njena funkcija drugačna kot v monološkem romanu:

39 Tudi Bahtin podobno kot Lukács izpostavlja specifiko romanov Dostojevskega.

Avtorjeva zavest čuti poleg sebe in pred seboj enakopravne tuje zavesti, ki so prav tako neskončne in nezaključljive kot ona sama. Avtorjeva zavest ne odseva in ne poustvarja sveta objektov, ampak tuje zavesti z njihovimi lastnimi svetovi. Poustvarja jih v njihovi pristni nezaključljivosti (kajti prav v tem je njihovo bistvo).

Tujih zavesti ne moremo dojemati, analizirati in definirati kot objekte, kot stvari, z njimi lahko le *dialogsko komuniciramo*. Misliti nanje pomeni, da *se pogovarjamo z njimi*. (Prav tam: 81)

Vse te lastnosti, torej lastnosti romanov Dostojevskega, je Bahtin nato prenesel na roman v celoti. Pravzaprav je ravno ob iskanju korenin polifonega romana Dostojevskega tudi prišel do zvrsti resno-smešnega in do karnevalskosti, do tiste tradicije romana torej, ki je osrednja, po svoje najbolj prava. In prav na podlagi te tradicije je Bahtin izoblikoval svoja tri »kanonska« določila romana in nato razvijal svojo teorijo romana.

Ta je fleksibilna, zelo široka, širša od prejšnjih, morda zato, ker (zavestno ali nezavedno) izhaja iz osebne izkušnje, tudi malce kaotična (tako kot samo življenje, kadar ni utesnjeno v prisilni jopič enoumnega sistema), pa vendar dovolj zaokrožena, da lahko opazimo tudi drobne razpoke na njej. Povsem očitno je namreč, da Bahtinova teorija romana za nekatere romane (na primer za monološke ali za romane epske in retorične tradicije) velja v mnogo manjši meri kot za druge. To sicer ne govori proti odličnosti njegovih analiz in njihovi uporabnosti, relativizira pa kanonska določila, s katerimi je poskušal zamejiti pojem romana, saj je očitno, da naj bi ta določila veljala za roman nasploh. Vendar očitno ne veljajo. Ob njegovi teoriji romana lahko torej – natanko tako kot Janko Kos – za sklep ugotovim, da je na eni strani izjemno široka, mnogo širša, kot na primer Lukácseva, na drugi strani pa vendarle tudi preozka (gl. Kos 1983: 102). Če jo upoštevamo dosledno in po smislu, v pravo podobo romana zajema le romane ene od treh tradicij, namreč karnevalske.

Ta poteza: »zožitev«, redukcija, zamejitev obsega pojma roman, je tej teoriji skupna z Lukácsevo in Pirjevčevo. Tej zadnji se bom posvetil v nadaljevanju.

Možnosti in nemožnost Pirjevčeve teorije romana

Uvod

Verjetno najpomembnejši del literarno znanstvenega delovanja Dušana Pirjevca je njegovo raziskovanje problematike romana. S teorijo (in tudi zgodovino) tako imenovanega tradicionalnega evropskega romana se je začel sistematično ukvarjati sredi šestdesetih let prejšnjega stoletja, v obdobju torej, ko se je pri njem zgodil znani *obrat* k Heideggerjevemu bitnozgodovinskemu mišljenju. Nekako takrat je začel niz univerzitetnih predavanj o romanu, v zbirki »Sto romanov« pa so začele izhajati tudi njegove študije o evropskem romanu.

Kar zadeva predavanja, je Pirjec na oddelku za primerjalno književnost ljubljanske filozofske fakultete o romanu predaval več študijskih let: 1965/66 o antičnem romanu in Lukácsevi teoriji romana, 1969/70 je imel predavanja z naslovom »Slovenski roman«, 1970/71 »Slovenski roman in Evropa«, 1975/76 pa predavanja »Teorija romana«. ⁴⁰ Vendar kaže, da je imel o romanu vsaj še en cikel predavanj, in sicer v študijskem letu 1972/73: »Estetika literature: Ustroj in razvoj evropskega romana« (prim. Škulj 1991: 27). To pomeni, da je od leta 1969 pa do leta 1976 skoraj nepretrgoma predaval o romanu, to pa tako, da je ožjo problematiko romana nenehno širil na vprašanja, ki so se mu sprti pojavljala, in sicer predvsem s področij estetike in filozofije. Tako je denimo značilno, da se v ciklu »Teorija romana« z vprašanjem romana ukvarja le v zadnjih dveh predavanjih, sicer pa razmišlja o evropski metafiziki, ki je sredica strukture romana, zato seveda ne preseneča, da je knjižna izdaja teh predavanj morala naslov dopolniti v *Metafizika in teorija romana*.

Čeprav je Pirjevčeva teorija romana eno od občin mest slovenske literarne vede in publicistike in torej nekako a priori predpostavljena kot nekaj poznanega in dognanega, natančnejši pogled pokaže, da je celo Pirjec sam to teorijo nenehno dograjeval, popravljal, prilagajal ali znova vračal na že presežena stališča, ne da bi formuliral njeno dokončno podobo, ki bi

40 Prim. Kos 1979: 5. Omeniti je treba, da Kos za cikel »Slovenski roman in Evropa« navaja študijsko leto 1971/72, rokopis predavanj pa nosi navedene letnice.

bila popolnoma razvidna in notranje skladna. Pri tem se zdi, da je vsaj v prvih študijah, v katerih je začel načrtno razvijati teorijo tradicionalnega evropskega romana (študija o *Rdečem in črnem* leta 1965, o *Zgubljenih iluzijah* leta 1966, o *Gradu* leta 1967, o *Nielsu Lyhneju* leta 1967, o *Kraljevski poti* leta 1968), poskušal biti zvest predvsem načrtani teoriji romana kot pripovedi o aktivnem novoveškem (metafizičnem) junaku, ki v imenu take ali drugačne vrhovne ideje spreminja svet, da bi ga uskladi z njo, vendar na koncu propade, v tem (načelnem) propadu pa se potem pokaže zmotnost (in ničnost) njegovega temelja, razpre se ontološka diferenca, z njo pa tudi umetniškost romana. Vendar je domala vsaka teh interpretacij relativizirala kakšno od določil romana, lastnosti katerega je Pirjevec v izhodišču določil z *Don Kihotom*, nato pa utemeljeval predvsem z romani realizma-naturalizma 19. stoletja. Ob prvem Stendhalovem, ob Balzacovem ter ob Jacobsenovem romanu se je kot ena glavnih težav pokazala nezadostnost – ali celo odsotnost – (socialnozgodovinske) akcije, ob Kafku in Malrauxu pa predvsem to, da gre za deli, v katerih ni prikrite izhodiščne identitete biti in bistva in se zato nekako izmikata metafizični strukturi, ki je za roman bistvena. Pirjevec je neutrudno in z izjemno domiselnostjo iskal rešitve za te probleme, obenem razvijal tudi svojo estetsko in filozofsko misel, vendar je v nekem trenutku – v študiji o *Nevarnih razmerjih* (1972) – sam opazil, da njegov interpretativni napor bržkone »ni vsestransko prepričljiv« (Pirjevec 1979: 414). To je bilo seveda le delno res, saj je bil »neprepričljiv« predvsem za (večkrat ideološke) nasprotnike, ne pa tudi za tiste, ki so se gibali v podobnem miselnem obzorju. Toda vsekakor je v zgradbi teorije romana zaslutil razpoke, zato je v študiji o *Lucienu Leuwen* (1970), ki je ena osrednjih (in mu je tudi rabila kot osnova za univerzitetna predavanja o romanu med letoma 1969 in 1971), v prvih dveh odstavkih podal nekaj pojasnil, ki kažejo, da se je poudarek od zvestobe teoriji romana preusmeril predvsem k zvestobi obravnavanemu besedilu. Tudi tej zahtevi je poskušal sicer ustreči že od vsega začetka, vendar se zdi, da se je prav v omenjeni študiji zgodil izrazitejši premik. Posledica so Pirjevčeve najobsežnejše, najdaljnosežnejše, miselno najgloblje ter duhovno najbolj zavezujoče študije (denimo o *Don Kihotu* iz leta 1973 in o *Bratih Karamzovih* iz leta 1976), ki pa v začetku razmeroma jasno podobo romana opazneje problematizirajo. Laclosev in Cervantesov roman se izkažeta navezana na »problematični« novi roman Robbe-Grilleta; njegovemu *Vidcu* je v spremni študiji (1974) odmerjeno čisto legitimno mesto v zgodovini romana; naslednja (zadnja) študija pa se vrne k prvotnemu, ožjemu pojmovanju, po katerem je evropski roman kronološko umeščen med Cervantesa in romane Dostojevskega. Kompleksnost pozne Pirjevčeve misli o romanu

dopolnjujejo paradokсне, aforistične formulacije, s katerimi poskuša njihov avtor zajeti zapleteno problematiko. *Don Kihot* zanj je in obenem ni pravi roman (Pirjevec to sam opiše kot »izrazito paradoksen položaj«; prav tam: 445); v študiji o *Vidcu* si lahko preberemo: »Roman je posnemanje, a hkrati to tudi ni« (prav tam: 555); v tisti ob *Bratih Karamazovih* pa: »To res ni več roman, a je še vedno roman« (prav tam: 702).

Pirjevčeva misel o evropskem romanu je torej skrajno kompleksna in jo je, kot je zapisal že njen prvi razlagalec, Janko Kos, »mogoče razumeti šele, ko jo dojamemo v njenih izvorih, nastavkih in izpeljavah, in to čimbolj v celoti, saj v teh študijah nikjer ni predstavljena v strnjeni podobi, ampak razdeljena na številne kose, posamezne aspekte in prereze. Vsak poskus, da bi jo dojeli v celoti, jo zato nujno poenostavlja« (Kos 1979: 10). Ob vsem omenjenem je treba še upoštevati, da se je v zadnjih študijah opisani premik zgodil tudi zato, ker se je Pirjevec tedaj vizionarsko obrnil v druga miselna območja, tista, ki kulminirajo v njegovih zadnjih dveh objavljenih razpravah, posvečenih vprašanju o Bogu.

Toda prav to je tudi tisti vidik njegovih študij, ki ga, čeprav je nemara najpomembnejši, v tem prikazu – tako kot mnoge druge – puščam ob strani. V ospredju mojega zanimanja je namreč izključno tisti segment Pirjevčeve misli, ki sem ga zgoraj označil za »obče mesto« in ga najnatančneje definira pojem »teorija (in zgodovina) romana«. Naloga, ki si jo v tem spisu nalagam, je vnovičen premislek kompleksnih Pirjevčevih izhodišč in poskus take sistematizacije njegove misli o romanu, kakršne Pirjevec sam nikoli ni zares izdelal. Čeprav je tak poskus že vnaprej obsojen na mnoge ugovore, se zdi nujni predpogoj za celovito in uravnoteženo presojo Pirjevčeve teorije romana.

Literarna veda in teorija romana

S teorijo romana se je začel Pirjevec sistematično ukvarjati malo po prvih uvodnih študijah v zbirki »Sto romanov«, konkretnije, od obravnave Stendhalovega romana *Rdeče in črno* naprej. Kot je opozoril Janko Kos (prav tam: 9), je bil ta obrat povezan s Pirjevčevim sprejetjem Heideggerjeve misli okrog leta 1964. S tem ko se je Pirjevec navezal na Heideggerja, je ne le sprejel konkretno filozofsko in nazorsko usmeritev, ampak je pomembno spremenil vse svoje mišljenjsko obzorje.⁴¹ Zato po

41 Tu puščam ob strani vprašanje kontinuitete Pirjevčeve misli, še zlasti pomembne – in delno že obravnavane – navezave na »partizansko izkušnjo«, ki je zanesljivo dajala ton tudi njegovi teoriji romana.

letu 1964 seveda ni razmišljal le o teoriji romana, temveč je v novi luči raziskoval tudi vprašanja filozofije, estetike, literarne vede in posebej njene metodologije. Vsi ti premisleki so bili potem objavljeni v mnogih razpravah, hkrati pa skoraj vedno vključeni tudi v študije, v katerih se je izrecno ukvarjal s teorijo (evropskega) romana. Ta je torej nastajala hkrati z razvojem Pirjevčeve filozofske, estetske in literarnoznanstvene misli in je bila s tem razvojem neizbežno zaznamovana. Vendar ta razvoj ni potekal čisto linearno, nemoteno, brez nepričakovanih zasukov in celo vrnitev na prejšnja stališča. Da bi lahko zajel Pirjevčevo misel o evropskem romanu v vsej njeni kompleksnosti, moram zato vsaj na kratko prikazati njegov pogled na literarno vedo in estetiko, vse to seveda ob nenehnem upoštevanju odločilnega deleža, ki ga je za Pirjevčevo teorijo imela Heideggerjeva bitnozgodovinska misel.

Metodološka podlaga

S stališča Pirjevčeve misli je treba glede literarne metodologije upoštevati predvsem štiri metodološke pobude: t.i. imanentno interpretacijo,⁴² fenomenološko estetiko, strukturalno poetiko in pa seveda iz Heideggerjevega vpliva izhajajočo bitnozgodovinsko metodo. Imanentna interpretacija je pri Pirjevcu bolj epizodnega značaja, saj se pojavi le v enem njegovem besedilu, študiji o Gogoljevih *Mrtvih dušah*, in sicer kot nekakšna reakcija na historično-pozitivistično metodo, ki jo je dotlej pod Ocvirkovim vplivom uporabljal in zagovarjal tudi sam.⁴³ S strukturalno poetiko⁴⁴ se je ukvarjal precej, vendar v glavnem v zvezi z vprašanji literarne znanosti in estetike, ne pa tudi teorije romana. V tej sta povsem prevladali dve dopolnjujoči se pobudi, fenomenološka estetika in Heideggerjeva bitna zgodovina.

Fenomenološka estetika⁴⁵ je najširša podlaga Pirjevčeve misli in je zanj vseskozi odločilnega pomena. Kot je razvidno predvsem iz razprave

42 »T. i.« zato, ker prebiranje Staigerjevih spisov pokaže, da ta metoda le ni tako strogo »imanentna«, kot to določa njena »učbeniška« definicija. – O imanentni interpretaciji, fenomenologiji in bitni zgodovini v Pirjevčevi teoriji romana prim. Kos 1979. O strukturalni poetiki v njegovi misli prim. Koron 1991.

43 Pozneje je zavračal tudi idejno-filozofske, npr. eksistencialistične in marksistične pristope, saj gre pri njih – enako kot pri sociološko-historičnih – za pojmovanje literarnega dela izključno kot mimezis, kot čutno posnemanje ideje.

44 To je izraz, ki ga je Pirjavec – pod Lotmanovim vplivom – uporabljal za strukturalizem. Prim. Koron 1991: 18.

45 Podrobneje o njej pri Pirjevcu Sajko 1991.

Zgubljene iluzije, je literarno delo pojmoval – v Ingardnovem⁴⁶ duhu – kot »čisti intencionalni korelat s kvazirealnim načinom obstoja«. Vendar ni ostal pri tem fenomenološkem nastavku, ampak ga je razvil v smeri Heideggerjeve filozofije. To je najbolj nazorno ob eksplikaciji Murnove *Zimske pesmi* v študiji o Robbe-Grilletevem *Vidcu*. Pirjevec detektira kvazirealnost in bitno heteronomnost literarnega dela (belih polj v Murnovi pesmi »nikjer ni«; »so samo, kolikor je ta pesem«) in to ingardnovsko izhodišče razume v duhu Heideggerjevega mišljenja biti:

Kam se umakne in kam se izmakne v pesništvu posneto bivajoče? Ti Murnovi verzi pustijo tem poljem biti tu, sicer pa z njimi ne morem nič početi. Pesem ni z določenimi besedami imenovala določenih navzočih stvari, marveč prinese stvari v besedo in sicer ne glede na njihovo bistvo [...] Pisatelj lahko opisuje realne predmete in dogodke, osebe in dejanja, ima torej lahko, kot pravimo, svoje modele, se pravi, da pisatelj lahko opisuje realno bivajoče, vendar ko berem njegov tekst, tega bivajočega ni nikjer, umaknilo se je iz svoje bivajočnosti in se torej kaže v svoji biti. (Pirjevec 1979: 557)

Heideggerjevo ime se pojavi že v Pirjevčevi prvi študiji za zbirko »Sto romanov«, napisani ob Sartrovem *Gnusu*, kjer najdemo formulacije, podobne Heideggerjevemu pojmovanju biti in metafizike kot pozabe biti. Vendar Pirjevec ob tej priložnosti še izrecno zanika Heideggerjev vpliv, se od Heideggerja celo distancira in svoje formulacije razloži, izhajajoč iz Marxove misli o alienaciji (prav tam: 47). Bolj določno se Heideggerjevi filozofiji približa v študiji o *Rdečem in črnem*, »medtem ko izrecno navede Heideggerjevo mišljenje kot podlago lastnemu v Balzacovih *Zgubljenih iluzijah*« (Kos 1979: 22). Odtlej je Heideggerjeva misel navzoča v vseh njegovih študijah o romanu in odločilno oblikuje tudi njegovo teorijo romana, saj si jo po svoje podredi tako, da je roman v tej teoriji razumljen le kot segment širšega in usodnejšega dogajanja, namreč zgodovine biti v dobi metafizike.

Pirjevec je prevzel večino osrednjih pojmov Heideggerjeve filozofije, vendar z značilnimi modifikacijami. Tako se je naslonil na pojme bivajoče, bit, ontološka diferenca, resnica biti, aletheia, nihilizem, metafizika itn. in jih – delno v skladu s Heideggerjem, še bolj pa nekoliko

46 Kot je mogoče razbrati iz študije o Balzacovih *Zgubljenih iluzijah*, kjer gre za prvo resnejšo omembo in aplikacijo fenomenološke estetike, pa se je skliceval tudi na spise Sartra (*L'Imagination, L'Imaginaire, Qu'est-ce que la littérature*) in Dufrenna (*Phénoménologie de l'expérience esthétique*).

samovoljno – združil v enovit miselni sistem. Pri tem je razvil svoj lasten pogled na potek bitne zgodovine in v njej utemeljene evropske metafizike oziroma natančneje: novoveške metafizike kot nihilizma. Vse te pojme je nato vključil v svojo estetiko in teorijo romana.

Heidegger, misel o umetnosti in literarna znanost

Pirjevec je v svojih spisih ne le nenehno preverjal svoja lastna metodološka izhodišča, ampak je v mnogih posebnih razpravah, pa tudi ob interpretaciji evropskih romanov, vedno znova postavljaj vprašanje o literarni vedi oziroma znanosti sploh, njenem smislu, dosegu in primernosti predmetu obdelave. V razpravi *Možnosti in nemožnosti leposlovnih znanosti* (podobno pa tudi v študiji o Sartrovem *Gnusu*) ugotavlja, da literarna veda izhaja iz izvirne razprtosti biti v samem delu. Toda to je le njeno izhodišče; da bi sploh bila mogoča kot znanost, mora to odprtost pozabiti in se usmeriti na literarno delo kot bivajoče med drugim bivajočim (gl. Pirjevec 1991: 38). Iz tega nato sledi sklep,

da ima delo dve razsežnosti; ena se imenuje: biti bivajoče, biti predmet; drugi se pravi: biti. Po svojem pomenu sta to dve bistveno različni razsežnosti: ena ima ontični, druga ontološki značaj. V umetniškem delu sta združeni obe, vendar tako, da je nenehoma na delu tudi bistvena razlika med njima. V delu je na delu razlika med bivajočim in bitjo. Tej razliki se reče ontološka diferenca. Umetnina je z njo usodno zaznamovana in je njeno razkrivanje. (Prav tam: 41)

Razlika med ontično in ontološko razsežnostjo je razlika med umetniško in – pogojno rečeno – »neumetniško«. To razmerje je Pirjevec razložil v povezavi s Heglovim pojmom *čutno svetenje ideje* oziroma pojmom *posnemanje*. Vsaka umetnina je po tem pojmovanju čutno svetenje ideje oziroma posnemanje, mimezis; toda njena umetniškost je ravno tisto, kar to posnemanje oziroma čutno svetenje ideje presega, se mu izmika. V tej dvodelni (izrazito metafizični) strukturi je mimetična plat umetnine tista, v kateri najde Pirjevec mesto (tradicionalne) literarne znanosti. Pirjevec torej – v navezavi na Lotmana – tradicionalni literarni znanosti dodeli vlogo raziskovanja idejne, mimetične, »neumetniške« plasti literarnega dela. Tako je literarna znanost na prvi pogled omejena na nekaj nebistvenega, saj je ta mimetična plat – glede na umetniškost – nekako »nižja«, oziroma kot pravi Pirjevec, šele njen »pogoj« (prav tam: 35). Vendar to

po Pirjevcu ne spodbija utemeljenosti literarnih znanosti, saj je očitno, da imajo literarna dela pač tudi mimetično-posnemovalsko plast. Čeprav je umetniškost umetnine zunaj dometa mimetičnosti (in literarne znanosti), brez mimetične razsežnosti umetnine ne more biti. Kajti – kot si preberemo v študiji *Znanost o umetnosti* – »umetnost je realno socialno dejstvo, je bivajoče med bivajočim na način tokov, gibanj, šol itd. Klasicizem, romantika, realizem itd. so načini samoutemeljevanja umetnosti, so načini samopostavljanja umetnosti v status realnega socialno duhovnega dejstva, v status bivajočega« (prav tam: 34). Ta mimetična razsežnost je torej docela legitimna sestavina metafizične umetnosti – in nujna, saj je zgodovina biti tudi v času njene pozabe nekaj »usodnega« – in nikakor ni nekaj poljubnega. Ni namreč, govoreno s Heglom, čutno svetenje kake poljubne, temveč točno določene ideje, ki se ne pojavi po naključju, ampak gre pravzaprav za »usojeni« proces evropske metafizike v njenem stopnjevanju pozabe biti. Tradicionalna literarna veda je vsakokrat zavezana isti pozabi biti kot sočasna literatura v svoji posnemovalski razsežnosti. Preseganje takšne tradicionalne literarne vede – in v svojih študijah se Pirjevec zavzema predvsem za to – je mogoče le tako, da literarna veda prepozna tudi umetniškost umetnine, da dojame njeno ontološko razsežnost in poskuša misliti ontološko diferenco, prek nje pa – v katarzi – tudi samo umetniškost literarnega dela.

Zgodovinska perspektiva (bistva) umetnosti se po Pirjevcu kaže v razponu med pojmom *mimesis* in *poiesis*. *Mimesis* označuje epoho tradicionalne umetnosti, *poiesis* pa njen izvor in obenem dovršitev, saj se je po Pirjevcu sodobna umetnost (in tudi refleksija o njej) začela obračati nazaj k svojim grškim, predmetafizičnim izvirom.⁴⁷ Umetnost izvirno – kot *techné* in *poiesis* – ni bila nikakršno posnemanje, ampak proizvajanje stvari iz njihove uporabne spoznavne prikritosti v *bit* (gl. Pirjevec 1992: 71). Umetnost je – v tem seveda prepoznamo odločilni vpliv Heideggerjeve misli – po svojem bistvu torej tisto, kar je bila na svojem izvoru: razpiranje resnice biti. Posnemanje je postala šele takrat, ko je prenehala biti zgolj kazanje oziroma razkrivanje tega *je* na bivajočem. Umetnost kot *mimesis* je zato bistveno zavezana pozabi biti in tako mogoča samo v metafiziki.

Preobrat v metafizično mišljenje se dovrši v Platonovi *Državi*. Poezija tedaj postane *mimesis*, nepopolni posnetek ideje in nižja oblika spoznanja, zato se iz tega izhajajoča estetika tudi imenuje gnoseološko-imitacijska oziroma spoznavno-posnemovalska. Novo bistvo umetnosti je

47 Takšna ciklična struktura je za Pirjevca zelo značilna. Najdemo jo tudi v njegovem pojmovanju zgodovine romana, ki se z novim romanom vrača k svojemu izviru, k *Don Kihotu*. O tej cikličnosti prim. Kos 1979: 13.

najjasneje definiral Hegel, pri katerem je umetnost dvakratna redukcija: pojmovana je kot čutno svetenje ideje in je tako podrejena, manjvredna oblika razuma, spoznavanja. Ta idejnost ali mimetičnost umetnosti pa za Pirjevca nikakor ni nekaj naključnega in zanemarljivega. Kot zapiše v spisu *O humanizmu in nehumanizmu* v literaturi, je ideja sama potrebovala literaturo, da se je lahko skoz njo bolj prepričljivo kazala. Toda od Hegla naprej je postalo jasno, da ideja ne potrebuje več literature, da je postala dovolj močna, vseobvladujoča moč, in sicer kot »sodobna znanost v eksploziji svojega tehnološkega in vseupravljalkega t. j. kibernetkega bistva« (Pirjevec 1991: 87). Mimetična epizoda v zgodovini umetnosti je torej zgolj dogajanje zgodovine biti kot njene pozabe.

Novi obrat v umetnosti in njenem razumevanju, kot ga opaža Pirjevec, je v tem, da se tako moderna umetnost kot tudi refleksija o njej zavesta izvirnega pomena umetnosti, namreč tega, da je umetnost proizvodnja v odprtost, razkritost biti. Umetniškost je to sicer vedno bila, vendar se je ta razsežnost skrivala tako sami umetnosti kot refleksiji o njej. Umetnost je bila zato v času metafizike zavezana spoznavno-posnemovalski estetiki. Toda v 20. stoletju se – iz bitnozgodovinskih razlogov, ki pomenijo konec metafizike – umetnost spet odpira svojemu izvirnemu pomenu poiesis, proizvodnji iz »nebivajočega« v razkritost biti. Ta obrat po Pirjevcu ne bi bil mogoč, če ta možnost ne bi bila že ves čas navzoča v sami umetnosti. Umetnost je v nekem smislu ves čas ostajala tudi poiesis, le da ji je bilo to prikrito. Ta prikritost pa se je dogajala v vedno drugačni obliki, ki jo je določala sama metafizika.

Umetniškost umetnine, razumljeno kot »razprtje ontološke difference«, definira Pirjevec v svojem znanem predavanju *Strukturalna poetika in literarna znanost* kot »razliko na višji način«, ki je v tem, da delo »nekako preseže ali zabriše svojo izpovedno-mimetično razsežnost« (prav tam: 72). Obe sintagmi definirata bolj specifično filozofska pojma in ne pripadata prvenstveno območju umetnosti ali umetnostnih ved. Zato si prizadeva Pirjevec najti tudi »znotrajumetnostni« ekvivalent ontološke difference kot razpiranja umetniškosti literarnega dela. V študiji o *Lucienu Leuwen* izhaja pri tem iz Kanta, iz njegove definicije umetnosti kot brezinteresnega razmerja. Umetniškost je tisto, kar je zunaj vsakega interesa, zato je tudi preseganje mimetičnosti, skoz katero se nam kaže biva-joče vedno kot nekaj uporabnega. To preseganje je zaznamovano s tistim odmikom, ki ga ob Murnovih verzih definira s pojmi fenomenološke estetike: človek se mora nekako *odmakniti* od bivajočnosti bivajočega, od njegove uporabnosti (mimetične dimenzije), da bi se mu v brezinteresnem

razmerju, ki je lepota, odprla bit. Ta odmik Pirjevec imenuje *katarza*. Zato v že omenjeni študiji zapiše tudi: »Umetnost je očitno umetnost samo, ko se dogaja kot katarza« (Pirjevec 1979: 396).

Pojem katarza je v Pirjevčevi estetski misli povsem usklajen z osnovnimi premisami njegove estetike, pa tudi z njegovimi metodološkimi predpostavkami, zlasti s fenomenologijo in Heideggerjevim mišljenjem biti.⁴⁸ Umetniškost je po Pirjevcu razkrivanje biti, razkrivanje tistega *je* na vsakem bivajočem, in sicer na način ontološke difference.⁴⁹ Vendar se umetniškost, kot že rečeno, razkriva le na ozadju mimetične razsežnosti umetnine. Mimetična razsežnost zato ne pomeni zgolj nekakšne »materialne« podlage umetniškosti, ampak je njen bistveni sestavni del. To je najbolj razvidno prav iz katarze kot momenta razkritja umetniškosti umetnine. Katarza je namreč mogoča le, če se je prej zgodila identifikacija. V romanu to pomeni, da se bralec najprej identificira z junakom, zato da se lahko potem v razprtju ontološke difference iz te identifikacije umakne⁵⁰ in tako

48 Kako je Pirjevec pojem katarze res vezal na eni strani na pojme Heideggerjeve filozofije, na drugi pa na svojo estetiško teorijo, pokažeta navedka iz študije o *Lucienu Leuvenu*. Pirjevec ugotavlja, »da je katarza znotraj literarnega dela isto kot odpiranje ontološke difference, razklepanje metafizične identitetne strukture in torej očiščenje od vsega, kar prikriva bit kot tako. Zato je hkrati tudi očiščenje od vsega, kar se v Heglovem jeziku imenuje čutno svetljenje ideje« (prav tam: 396). In na drugem mestu: »Od Aristotela naprej se umetnost kot katarza dogaja v obliki razkrivanja razlike med umetniškim delom kot čutnim svetljenjem ideje in umetniškim delom kot umetnino. Umetnina kot preseganje čutnega svetljenja ideje je način razpiranja ontološke difference« (prav tam).

49 Kot pravi sam v svoji najbolj zgoščeni razpravi *Filozofija in umetnost*: »ontološka funkcija umetnosti je morda prav v tem, da se v umetniškem delu razkriva tisti enostavni in nedoločni *je*« (Pirjevec 1991: 199).

50 To se tudi popolnoma ujema s Pirjevčevim fenomenološkim izhodiščem. Če navedem odlomek iz spremne študije k *Lucienu Leuvenu*: »Ti naši sklepi ne zanikujejo preprostega in že na prvi pogled ugotovljivega dejstva, da je junak v romanu popisan tako, da je vseskozi podoben nam, realnim in živim ljudem, tako da je vendarle tudi to, kar pove Heglova misel. Vendar pa je junak samo kakor da bi bil živ in realen človek. Roman namreč ni opis realnih ljudi in realnih dejstev, pač pa se v njem pojavljajo dejstva in ljudje, ki so popisani, kakor da bi bili čisto in zares nekaj resničnega, živega, konkretnega in otipljivega. Ko beremo, da je neki Razkolnikov ubil neko starko, natanko vemo, da ne gre za nikakršen resnični, marveč samo izmišljeni umor. V romanu je vse tako, kakor da bi bilo resnično, ne da bi resnično tudi res moglo biti. Če uporabimo terminologijo fenomenološke estetike, potem lahko rečemo, da je junak quasirealnost« (Pirjevec 1979: 393). Iz tega navedka je povsem razvidno naslednje: mimesis kot tak posnetek resničnosti, ki ustreza tudi našim (čutnim) izkustvom, je nujno potrebna, saj je kot taka pogoj za identifikacijo, na podlagi katere sploh šele lahko pride do katarze kot razprtja umetniškosti umetnine. Toda katarza je na drugi strani – kot nekakšno »olajšanje« od te identifikacije – spet mogoča le zato, ker to, s čimer smo se identificirali kot z realnostjo, v resnici ni prava realnost, ampak je zgolj kvazi-realnost; pokaže se – Pirjevec to demonstrira ob analizi Murnove pesmi – kot nekaj, kar sicer je, a obenem tudi ni.

doživi po Pirjevcu razumljeno katarzo.⁵¹ Bistvo umetniškosti je sicer res ne-mimetično (razprtje ontološke difference, uzrtje biti), toda umetniškost je obenem *bistveno* – in ne le naključno – vezana tudi na mimezis (še le ta razsežnost omogoča identifikacijo). Iz tega pa potem sledi – v predavanju *Filozofija in umetnost* nakazana – Pirjevčeva najradikalnejša konsekvence, ki jo lahko do kraja razumemo še le ob poznavanju njegove naslonitve na Heideggerja: umetnost (kot posnemanje), v kateri se umetniškost razkriva na način katarze, je omejena le na eno obdobje človeške zgodovine, na obdobje zahodnoevropske metafizike. Izvorna grška predplatonska misel je mislila predvsem bit. Za metafiziko pa je značilno, da se dogaja v prikritosti, pozabi te biti, zato filozofija biti ne misli in bit se v njej ne kaže. V tem času dobi umetnost »nalogo«, da kaže bit. To se lahko dogaja le v razprtosti ontološke difference, v razliki biti od bivajočega, pri čemer ontološka difference (in zato ni naključje, da jo Pirjavec izenači s katarzo) pomeni nujno sopripadnost obeh polov, biti in bivajočega – ali, če se vrnemo k umetnosti in katarzi: mimetičnega in nemimetičnega. S Heideggerjevo filozofijo se je po Pirjevcu znova začela misliti bit, zato ta naloga spet pripade filozofiji, ne več umetnosti. To spoznanje je bistveno zaznamovalo tudi Pirjevčevo teorijo romana, kjer je za romane od Dostojevskega naprej zaznavala obrat od tradicionalne umetnosti. Tega, kaj je umetniškost umetnine (literature) v tej novi epohi, zunaj metafizike, pa Pirjavec ni več premislil enako temeljito (gl. Zabel 1991a: 17).

Teorija romana

Vse to pomembno določa Pirjevčevo teorijo (evropskega) romana, ki je svoje najpomembnejše pobude prejela iz Heideggerjeve bitnozgodovinske misli. Pirjavec se je sicer opiral (ob nekaterih drugih, a zanj vendarle manj pomembnih avtorjih, kot je bil denimo Lucien Goldmann) tudi na Lukácsa in Bahtina ter njuni teoriji romanov, vendar je teorija romana kot celota predvsem podrejena bitnozgodovinski perspektivi. Pirjavec je po Heideggerju povzel – in tudi po svoje preinterpretiral – predvsem idejo evropske metafizike. Ta naj bi se začela s Platonom. Pri njem pride do pozabe (izvorne razprtosti) biti, ki so jo mislili še predsokratiki, to pa tako, da na mesto vprašanja o biti stopi vprašanje o najvišjem

51 V načelnem junakovem propadu se razkrije, da je bil junak neustrezno utemeljen. Zato naša identifikacija preneha, v tem trenutku pa se nam razpre »neuporabniška« razsežnost, tisti je na literarnem delu, pokaže se razlika med bivajočim (mimezis) in bitjo (poiesis), ali, kot za Heideggerjem ponovi Pirjavec: ontološka difference.

bivajočem, ki mu Pirjevec podeli ime metafizična bit. Za metafiziko je torej značilno, da je v njej razlika med bitjo in bivajočim, torej ontološka diferenca, pozabljena, ta pozaba pa je prikrita pod dualizmom bivajočega ter metafizične biti kot ideje.

V bitnozgodovinski perspektivi nobena (metafizična) manifestacija – še najmanj umetniška ali literarna – ni nekaj poljubnega, ampak je določena z usodno nujnostjo same zgodovine (oziroma: pozabe) biti. V duhu Pirjevčevega razumevanja Heideggerja bi bilo mogoče reči, da bit sama določa, kako se bo v posameznem obdobju metafizike kazala (oziroma prikrivala). Iz tega pa se potem odpira vpogled v najgloblje jedro Pirjevčeve teorije romana. Kot je razvidno iz celote njegovih premišljevanj, posebej eksplicitno pa iz razprave *Filozofija in umetnost*, si je po Pirjevcu – ne pa tudi po Heideggerju! – bit v novem veku za svoje kazanje-skoz-prikrivanje »izbrala« obliko t. i. tradicionalnega evropskega romana. Ta tip⁵² romana Pirjevcu zaradi njegove bitnozgodovinske perspektive ni mogel veljati zgolj za eno od naključnih ali mogočih oblik, ampak je prav ta oblika v posebnem pomenu *bistvena*. Zgodovina književnosti namreč v bitnozgodovinski perspektivi ni nekaj samostojnega, ampak je (le) del zgodovine biti. Zato tudi roman nima kakega zares lastnega bistva, ki bi bilo neodvisno od zgodovine biti; ravno narobe je: to bistvo je »odvisno« prav od biti, od »naloge«, ki mu jo ta nalaga. Bistvo romana je »izpolnjevanje« te »naloge«, ⁵³ kazanje biti, zato je pravi roman seveda le tisti, ki to nalogo izpolnjuje. To pa je v Pirjevčevi analizi tradicionalni evropski roman.

Tradicionalni evropski roman in metafizika

Pirjevčeva teorija romana temelji na nekaterih splošnih, načelnih literarnoteoretskih premisah, ki se difuzno razpršene pojavljajo po raznih študijah in jih je v bolj zgoščeni obliki izrekel le v svojih neobjavljenih univerzitetnih predavanjih.⁵⁴ Roman po njegovem ni tako strogo določena forma kot lirika, epika in dramatika;⁵⁵ kljub temu Pirjevec – podobno kot Bahtin – ugotavlja, da vendarle obstajajo norme, ki roman ločijo od drugih

52 Tako ga imenuje Pirjevec sam.

53 V *Filozofiji in umetnosti*, kjer je ta položaj najrazvidneje predstavljen, Pirjevec celo izrecno govori o »nalogi«: »V romanu, kakor sem skušal pokazati, opravlja umetnost svojo 'nalogo' s tem, da vpelje načelno katastrofo, v kateri razpade identiteta biti in ideje oziroma biti in bistva, da bi se lahko razkrila bit kot taka« (Pirjevec 1991: 204).

54 Na primer »Slovenski roman« iz leta 1969.

55 Podobno kot pri Bahtinu je tudi pri Pirjevcu zaslutiti vsaj rahlo težnjo po tem, da bi roman pravzaprav razumel kot četrto literarno vrsto.

literarnih zvrsti. Na podlagi dveh definicij, Goethejeve in Lukácsseve, izhodiščno definira roman kot literarno obliko, ki je mogoča le v svetu, v katerem se je pojavil subjekt. Ali z drugimi besedami – ker rojstvo subjektivizma v tem smislu v filozofiji s svojim *cogito* predstavlja René Descartes: roman je tipično novoveška forma. Vendar to izhodišče nato modificira v skladu s Heideggerjevo mislijo. Njegova definicija romana je zato taka: roman je novoveška metafizična struktura, ali natančneje: roman je epopeja metafizične subjektivitete.⁵⁶

Ugotovitev, da je roman novoveška metafizična struktura, še ni njegova zadostna definicija, saj izkazuje metafizično strukturo tudi na primer novoveška filozofija, bržkone pa tudi druge veje umetnosti in literature. Da bi bil roman razločen od drugih metafizičnih struktur, mora sam imeti še neko posebno, specifično romaneskno strukturo. Celotna Pirjevčeva teorija romana je pravzaprav poskus definicije te romaneskne strukture. Ta izhaja iz posebne vloge junaka romana, ki je Pirjevcu – tako kot tudi že Lukácsu – nekako identična s formo romana. V svetu, ki so ga bogovi zapustili, ki je (enako kot pri Lukácsu) prišel v nasprotje s svojim bistvom, nastopi človek kot subjekt, ki se čuti poklican odpraviti to nasprotje s svojim delovanjem, s svojo akcijo. Tak aktiven junak je nujni predpogoj romana. Kot si lahko preberemo v predavanjih *Metafizika in teorija romana*: »Da bi bilo nekaj takega, kar imenujemo novoveški roman, sploh možno, se mora znotraj metafizike pojaviti poseben tip človeka, ki ga bomo imenovali človek akcije« (prav tam: 202). Vendar ta akcija ne more biti uspešna, saj se junak napačno utemeljuje. Izhaja namreč iz zmotne identitete bistva (oziroma ideje, metafizične biti) in biti. Toda ideja, v kateri se utemeljuje, ni zares bit, njegova akcija zato ni utemeljena v biti, ampak v niču, kar se pokaže v junakovi načelni katastrofi.

Roman se torej dogaja v identiteti, ki je metafizična in zmotna. Seveda bi že prvi – če ne prvi, pa vsaj drugi ali tretji – roman moral pokazati junakovo izhodiščno napako, prepričanje o utemeljenosti akcije za spreminjanje sveta. Po tem spoznanju novi romani ne bi mogli nastajati, saj bi bila napaka razkrita. Vendar ni tako in bistvo romana je po Pirjevcu prav v tem: izhodiščna zmota je v romanu prikrita. Junakov propad ni razumljen kot načelni propad, ampak kot nekaj naključnega, kot posledica tega, da se je utemeljeval v napačnem temelju (prim. Pirjevec 1979: 195, 205, 271, 312). Roman je zato po Pirjevcu mogoč samo v prikritosti resnice svojega temelja. Takoj ko se mu ta resnica odkrije, ni več mogoč junak, ki bi se na čemerkoli utemeljeval za ta namen, da bi spreminjal svet; konec

56 Zanimivo definicijo najdemo v *Metafiziki in teoriji romana*: roman je »metafizični filozofski sistem, podan na čutno nazorni način« (Pirjevec 1992: 206).

junaka akcije je po Pirjevcu tudi konec romana, zato že v Jacobsenovem romanu *Niels Lyhne*, še določneje pa ob *Bratih Karamazovih* odkrije konec evropskega romana. Na skoraj absurden način to tezo uveljavi tudi ob Andričevem romanu, kjer se resnica napačne utemeljenosti pokaže že po prvih štirih poglavjih, iz česar Pirjavec izpelje nekoliko nenavaden sklep, da so le prva štiri poglavja roman, preostali (mnogo obsežnejši) del pa to ni (saj je izhodiščno prikrita resnica že razkrita).

Takšna struktura junaka – in romana – potem Pirjevcu omogoči, da v skladu s svojimi estetskimi in literarnoteoretskimi izhodišči locira strukturo umetniškosti v romanu. Roman se dogaja v prikritosti izhodiščne zmotе. Do razprtja te identitete pride šele v junakovem načelnem propadu. Ta zmotna identifikacija junaka in njegovo akcijo na koncu onemogoči; toda prav ona tudi šele omogoči roman kot umetniško delo. Po Pirjevčevi teoriji je namreč – podobno kot pri razmerju med mimetično in umetniško razsežnostjo umetnine – zmotna izhodiščna identifikacija nujna, da bi se na koncu, v zaključni katastrofi, lahko pokazala razlika, ontološka diferenca. Ontološka diferenca, ki se dogaja na način katarze, je prostor umetniškosti romana, ali kot si lahko preberemo v predavanjih *Metafizika in teorija romana*: prav vprašanje neuspeha »je ključ za razumevanje romana, in še več, prav to vprašanje je tista pot, ki nas vodi do tega, da sploh lahko sprejmemo roman kot *pesništvo in umetnost*, ne pa samo kot nekakšno sporočilo v smislu spoznanja na čutni način, ki je vedno nezadostno spoznanje« (Pirjavec 1992: 209).

Iz povedanega je razvidno, da po Pirjevcu roman potrebuje tako metafizično strukturo zato, da bi se v njem lahko udeležila njegova *umetniškost*. Za roman je zato obvezna junakova načelna končna katastrofa in Pirjevčevo zavračanje srečnega konca je utemeljeno v njegovi splošno estetski in filozofski misli. Kot sledi iz Pirjevčeve estetike, je vsaka umetnina nenavaden spoj mimetičnega in nemimetičnega. Bistvo umetnine je vedno tisto nemimetično, njena umetniškost se vedno pokaže šele tedaj, ko se osvobodi posnemovalske razsežnosti in se razkrije *ontološka diferenca* ter skozi njo *bit*. Vendar je prav ta mimetičnost nujni pogoj, da bi se ontološka diferenca in posledično bit sploh lahko prikazali. Podobno je tudi v romanu: čeprav je njegova umetniškost v najožjem smislu skrita v katarzi, junakovi načelni katastrofi, ko se razpre ontološka diferenca, se to ne bi moglo zgoditi, če prej ne bi bilo junakove izhodiščne identitetne strukture. Zato je po Pirjevcu za roman bistveno, da je njegovemu junaku resnica njegovega lastnega temelja prikrita in da se lahko razkrije šele v načelni katastrofi. Toda v trenutku, ko se razpre resnica biti, roman ni več mogoč, saj je roman le zgoraj opisana struktura, v kateri se bit prikriva v

zmotni junakovi začetni identifikaciji. Zato se roman z junakovim porazom in razprtjem ontološke difference tudi (tragično) konča, v tem tragičnem koncu razkrita resnica se takoj spet zakrije.

Taka struktura zagotavlja romanu posebno, odlikovano mesto v bitni zgodovini. V predavanju *Filozofija in umetnost* zapiše Pirjevec tudi tole:

Ker je romaneskna forma v tem kontekstu samo metafora za novo-veško poezijo in prek nje za umetnost v celoti, lahko morda zdaj že poskušamo na osnovi vsega doslej izrečenega jasneje določiti tisto, kar smo imenovali razmerje med filozofijo in umetnostjo. Filozofija, kakor o tem med drugim priča sam Hegel, na samem svojem začetku sreča tisti enostavni *je, es ist*, in ga razume kot goli nič, da bi ga kot takega kar se da hitro odvrгла in se dvignila na raven biti kot absolutne negacije nič in večnega bivajočega; roman pa kot umetniško delo začenja z bitjo kot idejo ter se končuje s principialno katastrofo, v kateri se bit in ideja razdvajata; s tem se uveljavlja ontološka difference, in sicer tako, da se hkrati razkrije prav tisti enostavni *je*, torej tisto, kar stoji na samem začetku filozofije. Umetnost začenja tam, kjer filozofija končuje, v svojem koncu pa se vrača tja, kjer je filozofija začela. (Pirjevec 1991: 203)

Iz tega navedka, in tudi iz vsega doslej povedanega, je razumljiva posebna vloga, ki jo Pirjevec pripisuje romanu in umetnosti sploh. Umetnost je mogoča le v času metafizike, to pa zato, ker je privilegirano mesto, kjer se razkriva bit. Samo mišljenje, filozofija, pozablja bit, toda bit potrebuje neki medij, da se lahko razkriva. Ta medij je umetnost kot taka, v ožjem pomenu pa sam roman. In sicer je roman posebej privilegirano mesto tega razkrivanja zato, ker je tudi sam poudarjeno metafizična struktura. Roman namreč v svojem izhodišču »naredi«⁵⁷ natanko to, kar »naredi«⁵⁷ filozofija kot metafizika: pozabi razliko med bitjo in bivajočim, je slep za to razliko. Vendar je z junakovo načelno katastrofo ta začetna pozaba odpravljena, saj se v njej pokaže bit, njena resnica, ne-skritost, aletheia. In to daje med vsemi umetnostmi romanu prav poseben položaj: pozaba biti je presežena v sami metafiziki in iz nje. Roman namreč *je* metafizična struktura, a obenem tudi že njeno preseganje. S tem pa je nekakšno samo-zavedanje, samoozaveščenje metafizike. Zato mu v zgodovini biti pripade posebej odlikovano mesto.⁵⁷

57 Prim. tudi razmišljanje Igorja Zabela: literatura je »posnetek take vrste, da pokaže notranjo resnico metafizike, skozenjo pa razkrije ontološko diferenco, torej bit kot bit v njeni razločenosti od bivajočega. Odločilna torej ni le ontološka funkcija umetnosti, torej njena zmožnost razkrivanja biti kot biti, pač pa to, da se to razkritje dogaja prav skozi metafiziko samo. Skozi

Odločilna vloga mimesis

Pirjevčeva omejitev »tradicionalnega evropskega romana« na – če uporabim Lukácsevo terminologijo – abstraktno-idealistični tip novoveškega romana (prim. Kos 1983a: 109) je dosledna izpeljava njegovih bitnozgodovinskih in estetskih premis. Toda kaže, da doživi ob tej roman še eno redukcijo: tradicionalni evropski roman je po Pirjevcu očitno predvsem realistično-naturalistični roman 19. stoletja. Abstraktno-idealistični tip je povezan s posebno naravo novoveške metafizike, poetika realizma-naturalizma pa je utemeljena v estetskem načelu posnemanja, ki določa evropsko umetnost v času metafizike. O taki vlogi in pomenu realizma je mogoče najprej sklepati na podlagi mnogih mest iz Pirjevčevih razprav. Implicitna je že denimo tezi iz študije o *Zgubljenih iluzijah*, »da je realistična proza možna samo v okvirih neskaljenega aktivističnega optimizma in da je docela prirejena času prikritosti nihilistične resnice sveta« (Pirjevec 1979: 170). Bolj izrecna postane v študiji o *Gradu*, kjer Pirjevec Kafkov roman primerja z izdelki »tistega tipa romana, kakršnega so ustvarili Stendhal, Balzac, Flaubert, Tolstoj, Dostojevski in drugi mojstri devetnajstega stoletja« (prav tam: 175) in kot avtorje tradicionalnega evropskega romana dosledno našteva pisce realizma-naturalizma 19. stoletja.⁵⁸ Podobno ravna tudi v študiji o Jacobsenovem in Malrauxevem romanu, medtem ko ob *Nevarnih razmerjih* vpeljuje premislek še o romanu 18. in 20. stoletja kot dveh možnostih romana ob »tipu« romana 19. stoletja (prav tam: 412). Toda ob *Don Kihotu* kot »pravi«, tradicionalni evropski roman spet navaja dela Stendhala, Balzaca, Dickensa, Tolstoja, Flauberta (prav tam: 442; 444–445) in zanje ugotavlja, da mu pomenijo, »kakor je bilo to že večkrat povedano, ne le eno izmed možnosti romaneskne pripovedi, marveč edino pravo utelešenje ideje in temeljnih načel romana kot umetniške tvorbe« (prav tam: 228). Tako pojmovanje je implicitno tudi zadnjima spremnima študijama in ob Robbe-Grilletevem romanu celo zaostreno v povsem nedvoumno ugotovitev:

literaturo oziroma umetnost se metafizika nekako zaobrne sama vase – literaturi prav njena utemeljenost kot *das sinnliche Scheinen der Idee* omogoči, da zrcali načelo, v katerem je sama utemeljena, in da ga zrcali tako, da na njem razkriva samo izgubo ontološke difference, skozi to pa tudi bit samo« (Zabel 1991b: 215–216).

- 58 V zvezi z romanom omenja tudi Swifta in Defoeja (prav tam: 199), vendar ju ob zaključku razprave navede v kontekstu, ki ju pravzaprav izloča iz romana in kot pravi roman implicira realistična prozna dela: »Kafkov tekst ni niti realističen niti simbolično utopičen ali fantastičen [...] Zato Kafkovi romani nimajo niti ideološke togosti, kakršna je značilna za Swiftovega Guliverja, niti naivne jasnosti in razvidnosti, zaradi katerih je Defoejev *Robinson* postal otroško berilo« (prav tam: 230).

Roman kot posnemanje ni pasivna in mehanična kopija bivajočega, v njem se bivajoče razkriva kot realizacija ideje [...] Njegov junak je vedno nosilec neke ideje ali vizije sveta in človeka. V imenu te vizije spreminja svet in uravnava svoje življenje, kar pomeni, da odstranja, briše, odmetava, skratka zanikuje in uničuje vse, kar ni v skladu z idejo, bistvom in resnico [...] Vse to pa jasno kaže, da o realnosti, obstojnosti in biti oziroma nebiti odločajo ravno bistvo, ideja, resnica, smisel in pomen. Resnično je samo to, kar je v skladu z idejo in to seveda pomeni, da ima ideja pomen biti, je torej resnični izvor vsega, kar je.

Ali pa ni natančno takšen tudi tisti ustvarjalni postopek, ki mu pravimo posnemanje in ki se imenuje realizem? Realizem je vezan na tipičnost. Bivajoče mora biti torej upodobljeno glede na idejo in bistvo, to pa že pomeni, da je treba izbrisati ali pa vsaj zanemariti vse tiste njegove značilnosti, ki z bistvom, pomenom in namenom niso v skladu [...] V temelj tradicionalnega romana je položeno torej čisto določeno razumevanje biti in realistična literatura ne prikazuje življenja takšnega, kakršno je, marveč samo glede na njegovo realiteto in njegova realiteta je v tem primeru bistvo, ideja, resnica, pomen, smisel. (Prav tam: 548)

To, da mora biti svet tradicionalnega evropskega romana realističen, v skladu s Pirjevčevo teorijo seveda ni le njegova naključna lastnost, ampak nujno sledi iz že prikazanih določil njegove teorije romana in estetike. Realizem z naturalizmom je le posledica tistega pojmovanja resnice, ki je značilno za novoveško umetnost oziroma pravzaprav za vso metafizično umetnost in tako tudi za roman kot metafizično strukturo: namreč resnice, ki je skladnost misli in predmeta, skladnost zaznave z zunanjo realnostjo.⁵⁹ Zato Pirjevec tudi zapiše, da je zgodovinski razvoj evropskega romana mogoče »razumeti le, če razumemo njegovo razmerje do vladajočega načela resnice. Ugotovili pa smo že, da je evropski roman v svojem razvoju skušal doseči tisto stopnjo zvestobe resnici, kakršno dosega znanost. Najdoslednejši je bil v tem pogledu Emile Zola« (prav tam: 192).

Tisto pojmovanje resnice, po kateri je ta *adaequatio intellectus et rei*, se po Pirjevcu najustrezneje realizira v estetiki *mimesis*, tistem načelu torej, ki mu je zavezana vsa novoveška umetnost in s tem tudi roman. Že v študiji

59 Kar pa je le ena od Pirjevčevih interpretacij te definicije.

o *Rdečem in črnem* je romaneskna mimezis pojmovana v dvojni luči. Romaneskni junaki – in njihovi ideali – »so bodisi posnetek junakov iz romanov, bodisi posnetek ljudi iz drugih okolij socialnega življenja« (prav tam: 111). Podobno je v študiji o Kafkovem romanu, kjer postavi Pirjevec za roman – z vidika mimezis – dva pogoja. Najprej mora biti roman »zares mimezis – posnetek realnega življenja, da ohranja tisto polnost, gibčnost in neulovljivost, ki je značilna za večno spreminjajoče se življenje samo« (prav tam: 182). »Bralec namreč vedno primerja roman s podatki lastnega izkustva« (prav tam: 190). Obenem pa mora biti tudi posnetek ideje, kar ne pomeni nič drugega, kot da je roman metafizična struktura. V tradicionalnem romanu je svet mimetično prepoznaven, vendar kondenziran, selekcioniran tako, da uteleša neko idejo. Bralec takega romana »bodisi da je to, kar je bilo podano v obliki čutno nazorne stvari, primerjal z neko realno stvarjo, bodisi da je razumel to kot simbol neke ideje« (prav tam: 230). Tradicionalni roman je

možen v času optimističnega aktivizma, v času identifikacije bistva in biti, kar vse je avtorju omogočalo, da je na eni strani stal prav v sredi življenja, na drugi strani pa se je lahko dvignil kot suvereni ustvarjalec nad življenje, da je tako nastala tista čudovita sinteza svobode in življenja, ki se v samem pripovednem ustroju romana kaže kot sinteza ideje in čutno nazornega gradiva. (Prav tam: 227)

Ta dvojna narava mimezis je seveda utemeljena v splošnih Pirjevčevih pogledih na estetiko in v njegovi posebni teoriji romana. Mimezis kot »posnetek realnega življenja«, se pravi mimezis, ki »ohranja tisto polnost, gibčnost in neulovljivost, ki je značilna za večno spreminjajoče se življenje samo« (prav tam: 182), je nujni predpogoj (umetniškosti) romana v dveh pogledih. Prvi je impliciran v misli,

da vse, kar se realno dogaja, še nikakor ni zares živa, plastična in ustrezna uresničitev temeljnega smisla ali biti, iz česar sledi, da življenje ni identično s svojim bistvom, da svojega bistva ne razkriva, marveč prikriva. S tem prihaja na dan nova temeljna podmena, na kateri je zgrajen roman, in to je podmena o razločku in celo o nasprotju med eksistenco in esenco, med bistvom in bivanjem: to, kar je že, je le zato mogoče uporabiti za ponazoritev ideje in za njeno čutno izžarevanje, ker samo po sebi še ni ustrezno utelešenje ideje, ker je nekaj manj in nekaj drugačnega od ideje in pravega smisla sveta in zgodovine. (Prav tam: 183)

Se pravi: da bi sploh lahko prišlo do romana, do tiste izhodiščne situacije, v kateri sta za junaka svet in njegovo bistvo razločena, mora najprej obstajati ta prepoznavni svet; šele tako, da je jasen in prepoznaven, se namreč razločno pokaže, da je drugačen od ideje oziroma bistva. Tradicionalni roman mora biti nujno utemeljen na takšni prepoznavni realnosti. Kot pravi Pirjevec: »Bralec namreč vedno primerja roman s podatki lastnega izkustva in je zmožen komunikacije samo, če se v tej primerjavi izkaže, da je to, kar bere, v skladu s podatki njegovega izkustva« (prav tam: 190). – Drugi pogled pa je povezan z bralčevo »zmožnostjo identifikacije«. Kot je v monumentalni knjigi *Estetsko izkustvo in literarna hermenevtika* izčrpno prikazal H. R. Jauss, je ta zmožnost bistveno navezana na pojem katarze. Katarza je mogoča šele kot posledica identifikacije, ta pa mora biti nujno utemeljena v mimezis kot posnemanju prepoznavne resničnosti. Takšno odvisnost Pirjevec nakaže že na samem začetku študije o Kafkovem romanu, najjasneje pa jo definira ob *Nevarnih razmerjih*, kjer se mimezis pokaže kot nujni predpogoj aristotelske katarze: Aristotelova *Poetika* »izrecno postavlja umetnost za posnemanje – *mimezis*. V trinajstem poglavju namreč Aristotel ugotavlja, da tragični junaki ne morejo biti nekaj poljubnega, pač pa morajo biti 'nam podobni'« (prav tam: 409). Seveda pa – in to je, kot sem že pokazal, tudi v skladu s Pirjevčevim pojmovanjem fenomenološke estetike – je mimezis le *pogoj* za katarzo, ne pa tudi sama katarza. Do te – in s tem do umetniškosti, do razprtja ontološke difference – pride šele z odmikom od mimezis, in sicer tako, »da se v koncu identifikacije gledalec osvobodi mimetičnega čara, da torej preneha delovati mimetičnost sama. *Katharsis* je 'konec' ali morda bolje: izbris *mimezis*« (prav tam: 411).

Podobno temeljno vlogo ima tudi mimezis kot posnetek ideje, ki jo Pirjevec prav tako bistveno veže na realizem. Najbolj zgoščeno to naredi v razpravi o *Vidcu*. Tu ugotovi, da je ves novoveški roman posnemanje »in je zaradi tega podrejen načelu verjetnosti in možnosti, ker brez teh dveh načel tudi posnemanja ni, saj vendar zagotavljata podobnost posnetka s tem, kar je v njem posneto« (prav tam: 541). To okoliščino tudi izrecno naveže na svojo estetiko: »[...] nekaj takega kot je umetnost, je in je možno namreč samo znotraj metafizičnega sveta in je hkrati posnemanje, iz česar sledi, da je umetnost, ki presega okrožje posnemanja, hkrati tudi preseganje umetnosti same« (prav tam: 542). S tega izhodišča potem v odlomku, ki sem ga že navedel – a ga bom še enkrat –, izrecno izenači tradicionalni evropski roman z realističnim, to pa tako, da kot pogoj romanesknosti – metafizična struktura romana – posebej izstopi zlasti mimezis kot posnemanje ideje:

Roman kot posnemanje ni pasivna in mehanična kopija bivajočega, v njem se bivajoče razkriva kot realizacija ideje [...] Njegov junak je vedno nosilec neke ideje ali vizije sveta in človeka. V imenu te vizije spreminja svet in uravnava svoje življenje, kar pomeni, da odstranja, briše, odmetava, skratka zanikuje in uničuje vse, kar ni v skladu z idejo, bistvom in resnico [...] Vse to pa jasno kaže, da o realnosti, obstojnosti in biti oziroma nebiti odločajo ravno bistvo, ideja, resnica, smisel in pomen. Resnično je samo to, kar je v skladu z idejo in to seveda pomeni, da ima ideja pomen biti, je torej resnični izvor vsega, kar je.

Ali pa ni natančno takšen tudi tisti ustvarjalni postopek, ki mu pravimo posnemanje in ki se imenuje realizem? Realizem je vezan na tipičnost. Bivajoče mora biti torej upodobljeno glede na idejo in bistvo, to pa že pomeni, da je treba izbrisati ali pa vsaj zanemariti vse tiste njegove značilnosti, ki z bistvom, pomenom in namenom niso v skladu [...] V temelj tradicionalnega romana je položeno torej čisto določeno razumevanje biti in realistična literatura ne prikazuje življenja takšnega, kakršno je, marveč samo glede na njegovo realiteto in njegova realiteta je v tem primeru bistvo, ideja, resnica, pomen, smisel. (Prav tam: 548)

Dvojna narava mimezis je v Pirjevčevi teoriji torej očitno pogoj za roman. Ne »ujema« se le s posebno formo tradicionalnega evropskega romana ali z nujnostjo katarze v njem – kot njen predpogoj –, ampak tudi s fenomenološko podlago Pirjevčeve metode, kar posebej jasno pokaže že navedeno mesto iz spremne študije k *Lucienu Leuvenu* (gl. prav tam: 393). Iz tega navedka je najbolj očitno, kako je dvojna narava mimezis pravzaprav utemeljena v posebnem Pirjevčevem pogledu na roman. Mimezis kot tak posnetek resničnosti, ki ustreza tudi našim (čutnim) izkustvom, je nujno potrebna, saj je kot taka pogoj za identifikacijo, na podlagi katere sploh šele lahko pride do katarze kot razprtja umetniškosti umetnine. Toda katarza je na drugi strani – kot nekakšno »olajšanje« od te identifikacije – spet mogoča le zato, ker to, s čimer smo se identificirali kot z realnostjo, v resnici ni prava realnost, ampak je zgolj kvazirealnost. Roman je kot metafizična struktura tej dvojnosti nujno zavezan.

Čeprav Pirjevec gornjih ugotovitev nikjer ni strnil na enem mestu tako, kot sem to naredil sam, se zdi, da se je popolnoma zavedal implikacij svojih

teoretskih predpostavk in težav, ki jih pomenijo. Prvo težavo je mogoče videti že v tem, da je na eni strani vsa novoveška, še več, celo vsa poplatorska umetnost pojmovana kot mimezis, ta pa je na drugi strani izenačena z realizmom 19. stoletja. Drug, za Pirjevca konkretnější problem, je bil po vsem sodeč v dilemi, ki bi jo bilo mogoče na podlagi povedanega definirati nekako takole: pogoj romana je prej opisana dvojna mimezis. Temu očitno ustreza predvsem (ali celo izključno) realistično-naturalistični roman 19. stoletja. Kaj je torej s tistimi proznimi besedili, ki jih sicer pojmujejo kot romane, vendar je pri njih zaznati manko (vsaj) enega od obeh načinov posnemanja?

Da je bil to glede teorije romana za Pirjevca res eden osrednjih problemov, dokazujejo študije o romanih, ki ne ustrezajo zgornjim kriterijem. Študija o Kafkovem romanu se – z za Pirjevca značilno doslednostjo – začne z ugotovitvijo, da ob branju identifikacija ni mogoča, s tem pa tudi ne katarza, iz česar je izpeljan sklep: »Če je naš opis komuniciranja s tradicionalnim romanom na eni in Kafkovim romanom na drugi strani vsaj deloma ustrezen, potem je možno reči, da so Kafkova besedila brez poetične in lepote razsežnosti, da skratka niso nikakršni estetski izdelki« (prav tam: 176). Kot je razvidno, je že vse od študije o *Gradu* naprej Pirjevec iskal primerno rešitev tudi za ta besedila. Pri tem je zanimivo, da je ob Laclosevem, še izraziteje pa ob Cervantesovem romanu našel take romaneskne – v bistvu pa estetske – razsežnosti, kot jih je uveljavil šele roman 20. stoletja. Posebnost Pirjevčeve teorije je, da je novoveške »predrealistične« romane zaradi manka mimetičnosti navezoval predvsem na novi roman, na tisto »postmetafizično« estetiko, ki se je odtrgala od dvatisočletne prevlade estetike mimezis in ki pomeni na bitnozgodovinski ravni ekvivalent preseženju metafizike. Umetniškosti teh romanov – toda podobno je bilo tudi z »neakcijskimi« realističnimi romani, denimo z *Lucienom Leuvenom* – Pirjevec v glavnem ni izpeljeval iz metafizične strukture, temveč ravno nasprotno: iz njene izhodiščne razprtosti, kakršno pa omogoča šele nova estetika 20. stoletja. Najbolj izrazito se je taka rešitev uveljavila ob *Don Kihotu*, ki ga Pirjevec v študiji iz leta 1973 res ne umesti v tradicionalni evropski roman (čeprav tega največkrat razlaga prav z *Don Kihotom!*), ampak pravi, da

napoveduje fenomenološko estetiko našega stoletja. Uveljavitev fenomenološke estetike je hkratna s koncem tako imenovanega tradicionalnega romana, kar pomeni, da kaže Cervantesov roman že od vsega začetka prav v ta konec. *Don Kihot* je kot začetek pred tradicionalnim

evropskim romanom, zdi pa se, da je pred njim tudi kot prostor, kamor se izteka v svojem koncu. (Prav tam: 524)

To »anticipativno« naravo Cervantesovega romana je nato v študiji o *Vidcu* (1974) – ki ne more skriti vsebinske korespondence z znano razpravo *Strukturalna poetika in literarna znanost* (1973) – utemeljil s tezo, da roman (in umetnost nasploh) nikoli ni bil zgolj posnemanje, ampak vedno tudi preseganje tega posnemanja. To mu je končno omogočilo formulacijo, da se je roman že na svojem začetku »dogajal kot konec posnemanja in bil tako prostor dogajanja razlike« (prav tam: 562).

Konec romana

Načelo dvojne mimezis kot načelo realistične proze pri Pirjevcu zarisuje meje tradicionalnega evropskega romana, saj ga določa tako glede na njegov začetek kot glede na konec. Zgodovina evropskega romana se – za Lukácsa in za Pirjevca – nominalno začne z *Don Kihotom* in konča z romani Dostojevskega, vendar je na podlagi Pirjevčevih poznejših premislov mogoče sklepati, da ta začetek sodi pravzaprav šele v 19. stoletje. Lukács to zgodovino razume kot razvoj razmerja med junakom in svetom: njegovi štirje tipi niso le logične, ampak tudi zgodovinsko-razvojne kategorije. Ko se pokaže neustreznost abstraktno-idealističnega razmerja (tipa), nastane nov tip romana. Pri Pirjevcu ni tako; roman se, čeprav je kronološko zamejen v isto obdobje, razvija drugače: ves čas se dogaja le znotraj enega tipa, kar pomeni, da je ves čas zavezan enemu tipu junaka. Ko se pokaže nemožnost tovrstnega junakovega razmerja do sveta, je konec romana, ne le enega njegovega tipa.

Tak razvoj romana omogoča Pirjevcu formulacija, da se v romanu sicer razkrije junakovo zmotno utemeljevanje, da pa junaku, dokler roman traja, ta temelj ali ta zmota ostajata prikrita. Roman kot literarna zvrst se konča šele tedaj, ko ta zmota ni več mogoča, ko je že na začetku romana jasna razlika med bivajočim in bitjo in razkrita junakova breztemeljnost – to pa se po Pirjevcu zgodi na primer v Kafkovem *Gradu*, ki že pomeni definitivni konec tradicionalnega evropskega romana.

Zgodovina romana poteka torej kot zaporedje zmot. Vendar te zmote, čeprav prikazane kot naključne, to niso, ampak ustrezajo vsakokratnemu stanju evropske metafizike. Kdaj se konča roman v tej perspektivi, je seveda jasno in očitno: ko zmota ni več mogoča, ko je metafizika presežena, ko je – na primer že v *Bratih Karamazovih*, še bolj jasno pa pri

Robbe-Grilletu ali v Andričevem romanu – že na začetku, in ne šele na koncu, jasna razlika med bitjo in bivajočim. Toda Pirjevec konca romana ne poskuša razložiti le iz konca metafizike kot nečesa »filozofskega«, ampak ta konec pojasni tudi z umetnostno estetskega, notranje razvojnega vidika, to pa ravno glede na dvojno naravo mimezis.

Dvojnost konca romana – filozofsko in estetsko – je Pirjevec v neobjavljenih predavanjih o slovenskem romanu in Evropi nakazal s tem stavkom: Konec romana lahko pomeni dvoje: ali junak ni več zmota, ali pa ni več nujna zmota in je samo še zmota. Prva možnost je dovolj ilustrativno navzoča npr. v Robbe-Grilletevem romanu. Druga možnost, da junak ni več *nujna* zmota, ampak samo še zmota, pa je po Pirjevcu udejanjena v Kafkovem *Procesu*.

Prav ta druga možnost nakazuje smrt romana z literarno-estetskega vidika. Čeprav Pirjevec te možnosti ne v predavanjih ne v objavljenih spisih nikjer ni jasno in sistematično opisal, je iz nekaterih študij vseeno mogoče povzeti, za kaj gre. Pot do odgovora vodi – za Pirjevca je to značilno – prek (navideznega) protislovja. V študiji o Robbe-Grilletevem *Vidcu* Pirjevec zapiše: »Zgodovina evropskega romana poteka [tedaj] kot stopnjujoče se prevladovanje posnemovalskega načela« (prav tam: 564). Toda pred tem ob Malrauxevem romanu formulira ravno nasprotno trditev: »Posnemanje kot samoutemeljitev junaka je izginilo pravzaprav že pri Zolaju« (prav tam: 285) – in sicer prav kot posledica stalnega zmanjševanja posnemanja. Navidezno protislovje je le posledica tega, da gre v vsakem od opisanih primerov za drugo mimezis, da gre torej za razliko med posnemanjem konkretne resničnosti in posnemanjem ideje. To se pokaže takoj, ko oba odlomka podrobneje premislimo. Navedek iz študije o Malrauxu se v celoti glasi takole:

zdi se, da se je v toku zgodovine tisti način samoutemeljevanja, ki je omogočil don Kihota, Julijana Sorela, Emo Bovaryjevo itd., tako ali drugače »kompromitiral«, se torej izkazal za nezadostnega. Nezadostnost je skrita kar v temeljni lastnosti samoutemeljevanja, ki je posnemanje oziroma zvestoba določenemu vzoru: že načeloma je namreč jasno, da si lahko pač vsak izbere svoj vzor, da torej posnemanje kot način samoutemeljevanja prinaša s seboj nevarnost relativizacije in samovoljnosti, in prav zato je moral prej ali slej izgubiti svoj pomen za konstituiranje junakov romana. V okviru zgodovine evropskega romana je ta nezadostnost prihajala med drugim na dan tudi tako, da se je od Cervantesovega don Kihota do Zolajeve Nane vse bolj zoževala metafizično socialna pomembnost junaka, saj vemo,

da je pri Zolaju junak samo še brezmočno orodje fizioloških zakonitosti, tako da ne more nositi niti socialnih revindikacij niti globalne vizije novega sveta. Posnemanje kot samoutemeljitev junaka je izgini-
nilo pravzaprav že pri Zolaju. (Prav tam: 284–185)

Iz tega odlomka je pravzaprav očitno, da je govor o mimezis kot posnemanju *tipa* oziroma *ideje*: gre namreč za posnemanje določenega vzora, ki je nekaj idealnega, in to posnemanje izginja, junak ni več posnetek neke ideje, zato tudi ni več nosilec »socialnih revindikacij niti globalne vizije novega sveta«, ampak je samo še »brezmočno orodje fizioloških zakonitosti«. S tem ko ni več nosilec ideje, roman seveda ni več mogoč.⁶⁰

Drugačen pomen pa je pojmu posnemanje pripisan v študiji o *Vidcu*, kjer je roman zgodovinsko razvojno pojmovan kot »stopnjevanje posnemovalskega načela«. Pri tej formulaciji gre za to, da je junak vedno manj posnetek ideje in vedno bolj posnetek konkretnega človeka, s tem pa je bistveno omejen v svoji svobodi. To, da je bil posnetek ideje, je pri Pirjevcu namreč pomenilo, da je to idejo nosil v sebi in se je čutil poklican v njenem imenu spreminjati svet. V svoji akciji si je torej jemal kar največjo mogočo (subjektivno) svobodo, kakršna je pač potrebna za spreminjanje sveta. S tem pa, ko ga pisatelj določi za posnetek nekega konkretnega človeka, ga omeji v njegovi svobodi in mu določi predvidljive lastnosti tega človeka. Kot zapiše Pirjevec v študiji o Kafkovem romanu: pri Zolaju je junak determiniran, avtor pa bolj svoboden,

kar pomeni, da je zgodovina evropskega romana v resnici na eni strani naraščanje avtorjeve in postopno izginjanje junakove svobode. Junakova svoboda pa je, kot že vemo, utemeljena v njegovi zvezi z metafizično bitjo ali bistvom in je hkrati znamenje njegovega svobodnega razpolaganja s svetom. Če tedaj v poteku zgodovine evropskega romana junakova svoboda vedno bolj propada, potem mora to pomeniti, da postaja njegova zveza z metafizično bitjo vedno bolj problematična. (Prav tam: 193)

To pa pomeni upadanje mimezis kot posnemanja *tipa*, *ideje*, in naraščanje tiste druge, »konkretne« mimezis. V tej luči je po Pirjevcu »zgodovina evropskega romana postopno omejevanje metafizično družbene pomembnosti junakov« – to je seveda natanko to, kar glede Zolaja ugotavlja že v študiji o Malrauxu –, kar pomeni, da je »vedno manj [...] izraz

60 Bolj konkretno Pirjevec o tem ni pisal. Kaj je imel v mislih, je mogoče razbrati iz posameznih študij, eksplicitno pa iz predavanja *Problem slovenskega romana* (gl. Pirjevec 1997: 70 isl.).

nekega splošnega interesa in vedno bolj [...] samo v službi čisto egoističnih individualnih potreb« (prav tam).

Ta ugotovitev pa pomaga do kraja pojasniti tisti drugi pogled na konec romana, po katerem je romana konec takrat, ko junakova zmota ni več nujna. Junak ni več v službi splošnega interesa, torej ideje, ampak »čisto egoističnih individualnih potreb«;⁶¹ junak torej ne deluje v imenu ideje, zato njegova zmota ni več usodna, nujna zmota, ampak samo še zmota. Zato tudi ne more biti načelne katastrofe, v kateri se ta zmota razkrije, tako pa seveda tudi ne romana, ki je mogoč le kot abstraktno-idealistični tip.

Onkraj tradicionalnega evropskega romana

Posledica opredelitve romana z določili, ki so se najbolj – če ne celo izključno – prilegala predvsem abstraktno-idealističnemu tipu realistično-naturalističnega romana 19. stoletja, so bile rešitve, ki so glede romanov, ki se s to podobo ne skladajo, potrebne dodatnega premisleka. Pirjevec tako že *Don Kihota*, čeprav je izrazit predstavnik abstraktno-idealističnega tipa, v poznejših razpravah zaradi pomanjkljive »realističnosti« z dvoumnimi formulacijami iz romana pravzaprav izloči. Nekoliko negotov je tudi ob romanih, ki sicer sodijo v 19. stoletje, vendar ne v tip abstraktnega idealizma, ampak največkrat v tip deziluzijskega romana. Da bi tudi take romane – na primer Balzacove *Zgubljene iluzije*, Jacobsenovega *Nielsa Lyhneja*, pa tudi Stendhalovega *Luciena Leuwen* – lahko obravnaval v sklopu svoje teorije, poudari pri njih take poteze, ki omogočajo tematizacijo sicer za roman abstraktnega idealizma značilne akcije. Tretjo vrsto težav postavljajo pred Pirjevca romani 20. stoletja, ki tudi nekako ne morejo več biti zajeti v njegovo teorijo romana. Pirjevec po Lukácsu povzame sodbo, da romani Dostojevskega niso več pravi romani. Zato je v zadregi že glede *Nielsa Lyhneja*, ki po njegovi oceni pomeni most med tradicionalnim romanom in Kafkom, ta pa je spet most med tradicionalnim romanom in Robbe-Grillem. Dodatne zadrege se pokažejo ob romanih Malrauxa in Andrića, za katera trdi, da sta prenova⁶² tradicionalnega evropskega romana. S to oceno prihaja, kot se zdi, v nasprotje z osnovno idejo svoje teorije romana. Ta je v tem, da je roman tudi zgodovinsko

61 To je seveda povsem v skladu s tem, da gre za modernizem, za konec vere v realnost zunanjega sveta in socialno-zgodovinske akcije, za omejitev na notranji, zasebni svet.

62 »Ni nedokazljiva domneva, da je v Malrauxovem pripovednem svetu doživel tradicionalni junak nekakšno prenovitev, ki je prenovila tudi roman sam« (prav tam: 285; domala identična formulacija tudi na straneh 296, 314, 321).

točno določeno dogajanje v bitni zgodovini, da se ne pojavi po naključju, ampak je nekako usoda biti taka, da se v času romana kaže tako, kot se. Prav zato je romana konec tedaj, ko se biti ni več treba kazati tako, ampak se kaže v sami filozofiji (že od Kierkegaarda naprej, najjasneje pa seveda pri Heideggerju). Če torej roman ni naključen, ampak je bitnozgodovinsko pogojen pojav, ali je potem sploh mogoče, da se znova pojavi, čeprav – tako kot pri Malrauxu in Andriću – v prenovljeni obliki? S to možnostjo, ki jo ponuja, Pirjevec očitno zapušča linearno bitnozgodovinsko koncepcijo in vnaša nekakšno ciklično pojmovanje, ki se gotovo ne ujema s Heideggerjevo mislijo. Tako ciklično pojmovanje – na to sem že opozoril – je še bolj vidno pri obravnavi Robbe-Grilleta, s katerim se roman po Pirjevcu vrača na svoj začetek, k *Don Kihotu*.

Kljub tem težavam se Pirjevec v svojih interpretacijah ne omejuje le na problematiko t. i. tradicionalnega evropskega romana, ampak razpravlja – z zgodovinskega vidika – tudi o antičnem, srednjeveškem in modernem oziroma modernističnem romanu.

O problematiki antičnega romana je Pirjevec obsežneje razpravljal v študiji *Franz Kafka in evropski roman* (1967). Tu je o njegovi romaneskosti razmišljal na podlagi pojmovanja resnice v antiki in v novem veku in iz tega premisleka izhaja tudi njegova negativna ocena možnosti antičnega romana. Pirjevec raziskuje roman izrecno kot umetniško literaturo; umetnost v novem veku pa je bistveno zavezana tistemu pojmu resnice, ki je *skladnost misli s predmetom*. Prav v tem pojmu resnice je namreč utemeljena *mimesis* kot metafizično umetnostno načelo, saj je potrebno posnemanje, da bi bila mogoča identifikacija, ta identifikacija pa je nujna, da bi lahko prišlo tudi do katarze in ontološke difference. Ker antični roman ni utemeljen na tem pojmu resnice, tudi ne more biti umetnost in zato nikakor ne more biti predmet Pirjevčeve teorije romana.

Zahteva, naj bo roman kot umetnost utemeljen na znanstvenem pojmu resnice, iz območja romana ne izključuje le antičnega romana, ampak tudi ves modernistični roman, od starejših oblik pa srednjeveškega, gotski roman, vso fantastiko itn. Še več, če bi se dosledno ravnali po tem kriteriju, tudi *Don Kihotu* ne bi smeli priznati prave romaneskosti – in res jo Pirjevec, kot sem pokazal, problematizira.⁶³ V Cervantesovem romanu

63 Leta 1966, v študiji *Zločin Julijana Sorela*, je to za Pirjevca še »prvi veliki evropski roman« (prav tam: 81). Ne le v tej, tudi v mnogih naslednjih razpravah ima *Don Kihot* vlogo

sicer že vidi tipičnega romanesknega junaka, ki je forma romana, vendar roman po njegovem še ni dovolj »realističen«, da bi se na primer z junakom lahko identificirali, to pa otežuje uzrtje njegove umetniškosti. Prav pomanjkanje umetniškosti je verjetno tudi razlog, zakaj so iz te teorije izločene nekatere druge vrste romana, saj se Pirjevec zaveda, da so nastajali evropski romani tudi iz pikaresknega in pastoralnega romana, torej ne samo iz *Don Kihota*.

Pirjevec, podobno kot to naredi v primeru antičnega romana, ki je zavezan drugačnemu pojmu resnice kot tradicionalni evropski roman, načeloma (iz bitnozgodovinskih razlogov) zavrača oznako roman tudi za dela 20. stoletja. Roman je mogoč le v času metafizike, saj ni naključna oblika, ampak je nujno potreben z vidika biti; sama bit ga potrebuje, da bi se kazala v njem, ker se ne more v filozofiji. Toda v 20. stoletju se v filozofiji začne gibanje, ki počasi pripelje do preseganja metafizike in do obuditve pozabljene biti. S tem pa roman izgubi svojo utemeljenost; ko namreč sama filozofija začneja misliti bit, tega ni več treba početi romanu. Zato je po Pirjevcu Dostojevski morda zadnji romanopisec, pa še to ne čisto pravi, saj je v tem času bit že začela izginjati iz svoje pozabe in ni več bilo potrebe, da bi se na prikrit način ohranjala v romanu kot metafizični strukturi.

Tako načelno stališče, ki pomeni dosledno izpeljavo premis Pirjeve teorije romana, je njegovega avtorja ob romanih 20. stoletja pripeljalo do komaj premostljivih težav. Te so bile povezane predvsem s tem, da se je njegova teorija najbolj prilegala nekaterim romanom 19. stoletja. Toda tej teoriji se očitno ni hotel in tudi ni mogel odreči, saj je bila dosledna izpeljava njegovih filozofskih in estetskih izhodišč, zato je raje poskušal najti razlago, ki bi to teorijo nekako dopolnila tako, da bi vanjo vendarle bilo mogoče vključiti vsaj nekatere romane 20. stoletja. Začasno rešitev je našel v tem, da je okrog leta 1970 začel ločevati med »tradicionalnim« in »modernim« romanom, vendar je vtis, da te terminologije ni čisto dosledno uporabljal in tudi razmerja med obema tipoma nikjer ni jasno opredelil (čeprav je očitno, da je ta delitev posledica splošnega umetnostnega premika iz spoznavno-posnemovalske estetike mimezis v fenomenološko-ontološko estetiko *poiesis*). Zato nastane težko pregleden položaj: *Don Kihot* se izkaže v bistvu bliže modernemu kot tradicionalnemu

vzorčnega romana. Toda sedem let pozneje začne spremno študijo k temu romanu z ugotovitvijo, da *Don Kihot* »ne ustreza v celoti temu, kar je za nas roman kot literatura« (prav tam: 447), in dodaja terminološko izredno nejasno in celo zavajajočo sodbo, da *Don Kihot* obenem je in ni prvi moderni (sic!) roman.

romanu,⁶⁴ Robbe-Grillet blizu *Don Kihotu*, Malraux prenova tradicionalnega romana, Dostojevski pa konec romana sploh.

Zdi se, da za romane dvajsetega stoletja Pirjevec nazadnje ni našel enotne teoretske rešitve tako kot za tradicionalni evropski roman, kjer je vsako delo umeščeno na natanko določeno mesto zgodovine biti. To je pripeljalo do nekaterih zapletenih rešitev in morda celo nedoslednosti, med katerimi posebej zbode v oči teza o *Vidcu* kot nekakšnem vračanju k začetku romana, k *Don Kihotu*, ki je seveda komplementarna s tezo o *Don Kihotu* kot besedilu, ki napoveduje fenomenološko estetiko 20. stoletja in literarno prakso novega romana.⁶⁵ Pirjevčevo vzporejanje *Vidca* in *Don Kihota* je na prvi pogled presenetljivo, saj se zdi, da med obema romanoma za bralski občutek ni prevelikih podobnosti. Toda vtis je, da je Pirjevec to primerjavo potreboval, in sicer zato, da bi tudi novi roman, ki po njegovi teoriji tradicionalnega evropskega romana ne izkazuje skoraj nobenega atributa romanesknosti, vendarle lahko nekako navezal na roman in ga zato tudi obravnaval v tem duhu. Možnost take navezave se je ponudila prav ob *Don Kihotu*, ki po Pirjevcu – podobno kot *Videc* – obenem je in ni roman in za katerega velja, da v njem še ne prevlada načelo mimetičnosti kot tako rekoč obvezna lastnost tradicionalnega evropskega romana. Vendar je rešitev, ki jo ob tej primerjavi ponudi Pirjevec, bržkone prenačljjena. *Videc* po njegovem ni pravi roman zato, ker to ni roman abstraktnega idealizma, ker njegov junak ni metafizični subjekt akcije, ampak je pasiven, kar je posledica tega, da je že v začetku razkrita ontološka diferenca. Vseeno pa o njem govorimo kot o romanu. To je seveda mogoče le v primeru, da tudi v *Vidcu* najdemo kaj romanesknega. Na tem mestu se Pirjevec naveže na *Don Kihota*, pri katerem je ravno tako ontološka diferenca razkrita že na začetku in tudi *Don Kihot* – tako kot *Videc* – ni posnemanje v duhu realizma in naturalizma 19. stoletja. Pirjevčeva poteza se zdi torej smiselna: roman na svojem začetku je obenem že tudi neroman in s to neromanesknostjo kaže na svoj konec, ki se dogodi z Robbe-Grilletem. Roman na svojem koncu (*Videc*) pa se nekako vrača na svoj začetek in prav s tem vračanjem je še vedno povezan z romanom. Toda tisto, s čimer se veže na začetek, je bila pri *Don Kihotu* ravno njegova neromanesknost, tako da vračanje k *Don Kihotu* sicer res pomeni za *Vidca* vračanje k začetniku romana, ne pa tudi k začetku romana, k začetku romanesknosti: tisto, k čemur v *Don Kihotu* se vrača Robbe-Grillet, je bilo že pri

64 In je celo dejansko imenovan »prvi moderni roman«, pri tem pa je iz konteksta razvidno, da je z besedo »moderne« tu pravzaprav mišljen tradicionalni evropski roman.

65 Dodati velja, da Pirjevec ne odkriva povezave le med novim romanom in *Don Kihotom*, ampak tudi novim romanom in de Laclosevimi *Nevarnimi razmerji* (prav tam: 412–414).

Cervantesu konec romana, ni bilo več roman. To pa pomeni, da je sicer mogoče, da je v Cervantesovem romanu že zasnovan tudi konec romana, da pa nikakor ni mogoče trditi, da se *Videc* vrača na začetek romana, saj to, s čimer se vrača, pravzaprav ne ustreza tistim temeljnim določilom, ki po Pirjevcu opredeljujejo tradicionalni evropski roman.

Če povem še drugače: pomisleke zbuja pri tem predvsem to, da Pirjevec primerja *Vidca* s tradicionalnim evropskim romanom, pri tem pa glede odločilnih ugotovitev kot drugi pol te primerjave rabi prav *Don Kihot*, ne pa denimo kak roman realizma-naturalizma, kar bi bilo glede na notranjo logiko Pirjevčeve teorije bržkone ustrežnejše. *Don Kihot*, kot vemo, Pirjevcu sicer je, a obenem tudi še ni pravi roman, iz česar sledi, da za primerjavo, ki ugotavlja elemente romana v *Vidcu*, ni najprimernejši. Ta neprimernost še posebej zbode v oči, ker Pirjevec romana primerja prav po tem, po čemer *Don Kihot* ni pravi roman, to primerjavo pa razume kot primerjavo med modernim in tradicionalnim romanom. Tista vez, ki Robbe-Grilletevo besedilo veže na roman, postane s tem vprašljiva.

Sklepne misli

Pirjevčeva izvirna teorija evropskega romana je eden najdrznejših poskusov zamejitve te problematične, *protejske* literarne zvrsti. Po svoji naravi je najbližje Lukácsevi, saj je filozofsko podprta, v tem smislu izjemno prodorna in eksistencialno zavzeta. Obenem pa je tudi precej reduktivna, saj pojem romana zožuje na kar najmanjši mogoč obseg. S tem je nasprotna Bahtinovim – sicer tudi delno (čeprav precej manj) reduktivnim – pojmovanjem, ki se zdijo za današnji pogled na roman – vsaj glede njegovega zgodovinskega obsega – sprejemljivejši. Pirjevec je to bržkone slutil, saj je poskušal Bahtinovo misel nekako integrirati v svojo teorijo, vendar je ta poskus očitno opustil.

Pirjevčevo teorijo romana se zdi smiselno presojati z več vidikov: glede njene ustreznosti temu, kar danes razumemo kot roman, glede njene notranje doslednosti in glede vprašanj, ki so v njej ostala nerazrešena, odprta. Tisto, kar je v Pirjevčevi teoriji najbolj trdno, je zbrano okrog jedra misli o tradicionalnem evropskem romanu. Ta teorija, kot sem poskušal pokazati, dosledno zajema predvsem abstraktno-idealistični tip realistično-naturalističnega romana 19. stoletja in je podprta tako s filozofskega vidika kot tudi z ustrezno literarnoteoretsko in estetsko refleksijo. Sicer je reduktivna, a če pristanemo na to omejitev, vendarle zaokrožena, močno inovativna in tudi navdihujoča. V tej obliki seveda ne more zajeti pojma romana v

celoti; a zdi se, da je Pirjevec svojo pozornost tudi tu usmeril predvsem na bistveno, saj je v svojo teorijo zajel tisto vrsto romana, ki vendarle nekako velja za najbolj »pravi« roman (prim. npr. Kos 1977: 1065).

Ob tem razmeroma »trdnem« jedru odpira Pirjevčeva misel niz vprašanj, na katera sam Pirjevec, kot se zdi, ni podal dokončnega odgovora. Taka vprašanja se kažejo denimo glede analize modernih romanov, ki jih je očitno poskušal interpretirati v skladu s svojo teorijo tradicionalnega evropskega romana, vendar je morala biti taka interpretacija – če je hotel ostati zvest bistvu svoje teorije – včasih problematična. Moderni roman, ki se dogaja v območju (fenomenološke) estetike *poiesis*, namreč ne ustreza več tisti najosnovnejši definiciji romana, po kateri je ta metafizična struktura. Toda drugačna razrešitev vprašanja bi Pirjevca nujno vodila v popravek njegovih lastnih estetskih izhodišč, morda tudi njegovega pojmovanja po Heideggerju povzetega koncepta bitne zgodovine, zato je odgovor na to vprašanje ponudil v obliki, ki pravzaprav spodbuja h kritičnemu premisleku.

Nekaj podobnih zadreg je opaziti tudi ob obravnavi *Don Kihota*. Glede na Pirjevčevo definiranje tradicionalnega evropskega romana je to na prvi pogled sicer presenetljivo: *Don Kihot* je namreč vzorčni primer (novoveške) metafizične strukture in tudi z njo povezane mimezis kot posnemanja *vzora, ideje*. Vendar Pirjevec v romanu zazna nekakšen manko umetniškosti. Kot smo opozorili, je ta manko v obzorju Pirjevčeve teorije mogoče videti v tem, da se *Don Kihot* za današnjega bralca ne dogaja več v območju *mimezis* kot posnetka dejanske, prepoznavne resničnosti, ki je predpogoj za katarzo in tako tudi za umetniškost romana (ta je s tem določilom seveda omejen na relativno ozek segment del). Toda Pirjevec sklepa drugače in poskuša ta manko v *Don Kihotu* – romanu, ki je nastal globoko sredi metafizične dobe – nekako odpraviti s presenetljivo navezavo na »postmetafizično« estetiko *poiesis*.

Prav glede *Don Kihota* zbuja Pirjevčeva teorija tradicionalnega evropskega romana nemara največ pomislov. Najtehtnejši se zdi ta, da mu kot vzorčni primer evropskega romana vse do zadnjih interpretacij velja *Don Kihot*, čeprav se že kmalu pokaže, da je *Don Kihot* le nekakšen predhodnik, nikakor pa ne vzorčni primer evropskega romana. To je Pirjevca pripeljalo do dvomljivih ugotovitev zlasti ob *Vidcu*. Večina drugih težav je povezanih z njegovimi filozofskimi, estetskimi in literarnoteoretskimi premisami. Filozofska recepcija Pirjevca je že pokazala na njegovo izvirno, a tudi nedosledno uporabo nekaterih temeljnih Heideggerjevih pojmov. Na niz odprtih vprašanj pri Pirjevcu je z vidika literarne vede opozoril predvsem Janko Kos (gl. npr. Kos 1979 in Kos 1991c). Nekaj takih odprtih

vprašanj pa sem poskušal locirati tudi sam. Kar zadeva odprta vprašanja, bi bila ena prvih nalog temeljita raziskava Pirjevčevega pojmovanja realizma⁶⁶ in v zvezi s tem tudi pojma mimezis, njegovega zasnutka v Pirjevčevi estetiki in literarni teoriji ter njegove aplikacije v teoriji romana. Pomembno bi bilo tudi raziskati, na kakšen specifičen način se – v nasprotju z romanom – v skladu s Pirjevčevo mislijo bit razkriva v drugih literarnih vrstah in drugih umetnostih. Podrobnega premisleka pa bi bili potrebni tudi nekateri temeljni elementi njegove teorije romana, ki so v osnovi sicer med sabo usklajeni, a se včasih zdi, da jih Pirjevec uporablja v različnem pomenu. Nekaj teh zadreg je verjetno zgolj terminoloških, vendar kljub temu ostajajo odprta tudi nekatera tehtna vprašanja. Táko je gotovo vprašanje o načinu razkrivanja – oziroma obstoja – ontološke difference v literarnem delu: je to razkritje stvar recepcije, dano torej v interakciji dela z bralcem, ali tudi nekaj samostojnega znotraj literarnega dela, saj se namreč (naj omenim le interpretacijo *Don Kihota*) po Pirjevcu ontološka diferenca (po)kaže tudi samemu junaku. Drug morebitni pomislek pomeni denimo okoliščina, da je Pirjevec na podlagi momentov bitne zgodovine, ki opredeljujejo duhovnozgodovinski, torej razvojni vidik, sklepal o genološki specifičnosti romana. To je sicer mogoče, vendar se zdi, da je pojmovanje resnice kriterij, s katerim je mogoče razločiti predvsem različne razvojne stopnje literature (oziroma romana), ne pa tudi dovolj učinkovito zamejiti genoloških posebnosti literarne zvrsti, ki se očitno razteza skozi več takih stopenj. Tretjo zadrego končno pomeni vtis, da je Pirjevec – ne le v zvezi z modernim romanom, ampak tudi z ustrezno recepcijo tradicionalnega – metafiziko očitno pojmoval kot že preseženo, kar pa je verjetno vprašljivo.

Vendar so to vprašanja, ki zahtevajo tehtnejši premislek, zato tu zgolj opozarjam nanje in se v nadaljevanju raje osredotočam na Pirjevčevo teorijo slovenskega romana.

66 Zanj je seveda vprašanje, ali ga je mogoče razumeti povsem historično, v periodizacijskem smislu; večkrat spominja na »formalni realizem«⁶⁶ Iana Watta, včasih pa tudi na obseg, v katerem ta termin uporablja E. Auerbach.

Dušan Pirjevec in slovenski roman

Uvod

Dušan Pirjevec se posebej s teorijo slovenskega romana ni ukvarjal tako obsežno in sistematično kot s teorijo evropskega. Še več: če je mogoče trditi, da je načrtno razvijal izvirno teorijo tradicionalnega evropskega romana, najdemo pri njem kvečjemu zametke za teorijo slovenskega romana. Kot je razvidno iz seznama predavanj, je začel na Oddelku za primerjalno književnost ljubljanske Filozofske fakultete o slovenskem romanu predavati leta 1969. Predavanja so potekala v dveh ciklih; v predavanjih »Slovenski roman« iz šolskega leta 1969/70 se je najprej ukvarjal z nacionalnim vprašanjem, nato pa s Stendhalovim *Lucienom Leuwenom* (leta 1970 je v »Sto romanih« izšla njegova študija o njem), ki seveda ni slovenski roman. Verjetno zato je naslednje leto naslov razširil v »Slovenski roman in Evropa«. Vendar se je tudi tokrat problematike slovenskega romana le bežno dotaknil – morda v dveh predavanjih –, sicer pa je ves čas razpravljал o evropskem romanu in o drugih, s tem povezanih temah, predvsem tistih seveda, ki se jih je loteval v uvodnih študijah v zbirko »Sto romanov«, a tudi v drugih razpravah, objavljenih v tem obdobju, npr. v spisih *Vprašanje naroda*, *Znanost o umetnosti*, *O humanizmu in nehumanizmu v literaturi* itn. Ob resnosti in temeljitosti, s katero se je posvetil problemu, pa je vendarle nekoliko presenetljivo, da je o samem slovenskem romanu pravzaprav zelo malo objavil.⁶⁷ Od spisov, ki bi se izrecno navezovali na globljo, načelno problematiko slovenskega romana, pravzaprav samo enega, pa še ta zasnovanih tez ne izpelje do jasne eksplikacije: namreč razpravo *Pri izvirih slovenskega romana*, ki obravnava problematiko Jurčičevega *Desetega brata* kot prvega slovenskega romana v luči Levstikove odklonilne kritike. Pač pa je pod vplivom teh predavanj

67 Tu seveda merim na obdobje po t. i. Pirjevčevem »heideggerjanskem obratu«, po letu 1964 torej, saj je tudi iz njegovih študij o evropskem romanu razvidno, da se s problematiko romana pred tem vsekakor ni ukvarjal tako zavzeto, da bi lahko svojo misel izoblikoval v plodovito in vseobsežno teorijo romana.

pri Pirjevcu kot mentorju nastalo vsaj nekaj (seminarskih in diplomskih) nalog s to temo.⁶⁸

To, da se je Pirjevec tako malo eksplicitno ukvarjal s slovenskim romanom, je vsaj na prvi pogled nekoliko presenetljivo; namreč, zakaj je Pirjevec, ki je dosegel vrhunec svoje literarnovedne slave prav z izvirno teorijo (evropskega) romana, ob množici študij, ki govorijo o tradicionalnem evropskem romanu, tako malo pisal o slovenski problematiki romana? Odgovor je verjetno treba poiskati v okoliščini, da je slovenski roman zanj pomenil posebno mučen problem, saj ga nekako ni bilo mogoče prepričljivo umestiti v njegovo splošno teorijo (tradicionalnega evropskega) romana. Ta zadrega – in njena odprava – je dobro razvidna iz Pirjevčevega edinega objavljenega besedila, ki se izrecno ukvarja s problematiko slovenskega romana, iz študije *Pri izvirih slovenskega romana*, nič manj pa tudi iz drugih razprav, v katerih se je podrobno – ali le bežno – loteval te problematike. Poleg študije *Proza Ivana Cankarja* (1974) so glede tega pomembne vsaj še razprave *Slovenska literatura in slovenska zgodovina* (1966), *Ivan Cankar in literatura* (1969), *Vprašanje o Cankarjevi literaturi* (1969), *Vprašanje o poeziji* (1969) in *Vprašanje naroda* (1970). Toda ob njih je v obravnavo nujno pritegniti vsaj še eno besedilo: v srbohrvaščini napisano predavanje z naslovom *Problem slovenskega romana* (*Problem slovenačkog romana*). Identiteta in datacija besedila nista čisto jasni, vendar je iz mnogih razlogov verjetno, da je besedilo nastalo približno v istem obdobju kot prej omenjena, torej v letih 1969–1974.⁶⁹ Predavanje je posebej pomembno zato, ker morda z največjo

68 Pod izrazitim Pirjevčevim vplivom sta pisani tudi študiji Aleksandra Zorna *Levstikovo pojmovanje romana* ter *Iskanje slovenske umetne proze*, ki se obe lotevata teoretskih vprašanj glede slovenskega romana.

69 Za tako datacijo govori več okoliščin. Najprej to, da je bil tipkopis spravljen skupaj s predavanji o slovenskem romanu v letih 1969–71. Še pomembnejše so seveda vsebinske posebnosti; glede na to, kako je analiziran Kafkov roman, je predavanje najverjetneje nastalo po študiji o Kafku v zbirki »Sto romanov« (1967; odlomki o Kafku so očitno povzeti prav po tej študiji, saj gre večkrat za docela identične formulacije in celo povedi); iz tega, kako nastopa *Don Kihot*, ni mogoče kaj dosti sklepati, saj je omenjen le mimogrede; vendar se zdi, da je bil Pirjevec po letu 1974, ko je napisal uvodno študijo k temu romanu, glede njegove vloge začetnika tradicionalnega evropskega romana – oziroma točneje: njegovega reprezentativnega predstavnika – precej bolj skeptičen. V besedilu ni omenjen Bahtin niti še ni videti sledov njegovega vpliva. Če vemo, da Bahtina pred letom 1973 pri Pirjevcu ni zaslediti (prim. Kos 1979: 13; Škulj 1991: 27), leta 1973 in 1974 pa se pojavlja v vseh pomembnih študijah o romanu (o *Don Kihotu*, *Vidcu*, pa tudi v predavanju *Proza Ivana Cankarja*), potem se zdi, da je spis nastal pred tem. Tudi primerjava mest, kjer je omenjen Cankar, z razpravo *Proza Ivana Cankarja* (1974; tu Pirjevec ponavlja nekatere formulacije iz predavanja *Problem slovenačkog romana*) zbuja vtis, da je predavanje nastalo pred to razpravo. Terminološko ne razločuje med tradicionalnim in modernim romanom, kar bi morda govorilo celo za nastanek pred letom 1970. – Vse to napeljuje na datacijo okrog leta 1970 ali celo prej in omogoča domnevo, da gre za Pirjevčevo besedilo *Problem slovenačke*

jasnostjo opredeljuje slovenski roman – njegovo možnost in nemožnost – v odnosu do evropskega in ga tako še najizrecneje umešča v Pirjevčevo teorijo (tradicionalnega evropskega) romana.

Problem slovenskega romana

Pirjevec, kot je razvidno, v predavanju izhaja iz svojih znanih postavk o teoriji tradicionalnega evropskega romana, zlasti tistih, ki jih je predstavil v spremni študiji h Kafkovemu romanu, in pa iz nekaterih svojih splošnih estetiških nazorov, najbolj sistematično zastopanih predvsem v razpravah *Strukturalna poetika in literarna znanost*, *Znanost o umetnosti*, *Uvod v vprašanje o znanstvenem raziskovanju umetnosti* ter *Idejna etična vsebina in pesniškost pesniškega teksta*.⁷⁰

Konkretno izhodišče predavanja *Problem slovenskega romana* je Pirjevčeva ugotovitev, da za našo estetsko zavest ne prvi slovenski roman (namreč Jurčičev *Deseti brat*) ne ostali slovenski romani niso zares umetniški. Povedano drugače: slovenski roman ne ustreza estetskim merilom tega, kar Pirjevec imenuje »tradicionalni evropski roman«.

Osrednji razlog za tako stanje je po Pirjevcu okoliščina, da se Jurčičev *Deseti brat* kot izbrani primer slovenskega romana namesto s katastrofo (gre seveda za junakovo načelno katastrofo, ki jo je Pirjevec pojasnjeval ob t. i. tradicionalnem evropskem romanu) konča s *happy endom*, popolnim uspehom, afirmacijo junaka in nedotaknjeno, neproblematizirano identiteto resničnosti in smisla.⁷¹ Ta struktura je ohranjena tudi pri tistih romanih, ki jih ne zaznamuje srečni konec, a je zanje značilna ravno ta identiteta smisla in resničnosti. To pa po Pirjevcu ne more biti pravi roman ali je kot roman vsaj nekaj problematičnega, kajti pravi roman je, kot vemo tudi iz drugih Pirjevčevih spisov, s svojim specifičnim ustrojem

proze, ki ga je bral v »Seminarju za strane slaviste« leta 1969 v Zadru. Vemo namreč, da je bilo vprašanje slovenskega romana za Pirjevca pravzaprav vprašanje slovenske umetniške proze. Toda tudi če ne gre za to besedilo, se zdi datacija v leto 1969 ali vsaj okrog leta 1970 glede na vse povedano še najbolj smiselna. Potrjujejo jo tudi pomembna vsebinska ujemanja s študijo *Ivan Cankar in literatura* (1969), zlasti glede pojmovanja Cankarjeve proze, katere položaj v tej študiji – podobno kot v omenjenem predavanju – še ni artikuliran tako jasno kot v poznejši razpravi *Proza Ivana Cankarja*.

70 Najdemo pa jih seveda tudi v študijah v zbirki »Sto romanov«.

71 Seveda tako iz Pirjevčevih študij kot tudi iz njegovih predavanj o evropskem in slovenskem romanu vemo, da tu ne gre za nekakšno simplifikacijo, ampak za kompleksno problematiko: imamo različne *happy ende*, saj so (npr. pri Stendhalu in Tolstoju) očitno mogoči tudi pravi romani s srečnim koncem: za romaneskno strukturo je destruktiven zgolj tisti *happy end*, ki prikriva metafizično resnico, tj. ontološko diferenco.

junaka mogoč samo ob določenem razumevanju biti, ki se razkrije prav skozi junakov ustroj in njegov načelni poraz ali zlom. Po tem razumevanju je bit poleg tistega »enostavnega *je*« hkrati tudi najvišje in vrhovno bivajoče. Bit je torej izhodiščno razumljena kot identiteta bistva in biti, je metafizična bit. »Zato je evropski roman tipično metafizična struktura« (Pirjevec 1997: 65).

Pirjevec nato obnovi svoje znane poglede na roman in jih sproti preverja ob *Desetem bratu*. Načelni junakov neuspeh pomeni problematizacijo izhodiščne identitete, tako da se pokaže razlika med bitjo in bistvom. To pa ne velja tudi za slovenski roman. Tu ne pride do razprtja te difference, ampak je ohranjena »metafizična struktura kot takšna«. ⁷² Ta struktura se v slovenskem romanu ne razklene, temveč se celo potrjuje. V tradicionalnem evropskem romanu se v koncu, v načelni junakovi katastrofi, izkaže, da ideja, v imenu katere je junak deloval, nima temelja – tako kot je »mislil« – v biti, ampak v njem samem, v subjektu. Toda subjekt je brez temelja, utemeljen je v niču, kar pomeni, da ideja, ki jo hoče junak s svojo akcijo udejanjiti, že po svojem izvoru počiva v nihilizmu. Ta nihilizem se pokaže šele v načelni katastrofi, zato lahko ideja funkcionira, samo če je njen izvorni nihilizem prikrit; ta prikritost pa je že v samem izhodiščnem položaju, v identiteti biti in bistva.

Harmonija biti in bistva je seveda samo izhodiščna točka romana kot umetniškega dela in razklene se v junakovi končni katastrofi. To se zgodi ravno zato, ker je v navideznosti harmonije prikrit izvirni nihilizem ideje, subjekta, akcije. Roman kot (po Pirjevcu) »metafizična struktura« izhaja torej iz identitete ideje in bistva, vendar hkrati razkriva to identiteto kot sprevrnitev nič v uniče(va)nje. »Roman je nenehno razkrivanje uničujoče resnice svojega lastnega temelja. S tem v povsem določenem smislu presega svoj lastni temelj in kot tak je umetnost. Roman je umetnost kot razkrivanje prikrite resnice metafizike« (prav tam: 67).

V slovenskem romanu ostaja ta izhodiščna identiteta nedotaknjena, ideji uspe obvarovati prvotni značaj biti. Ideja se torej ne razkrije v svoji resnici. Takšen romaneskni tekst je v službi ideje in ni umetnost, ampak prvenstveno ideologija. Slovenski roman kot ideologija – Pirjevec to prikaže na primeru Jurčičevega *Desetega brata* – ni prostor dogajanja resnice, temveč prikrivanje izvirnega nič.

Razlog za to najde Pirjevec v okoliščini, da se v pravem romanu ta resnica izkaže kot posledica junakove akcije, s katero želi junak spremeniti

72 Ta sintagma je včasih nekoliko dvoumna oziroma pri Pirjevcu ni vselej jasna; v spisu *Slovenska literatura in slovenska zgodovina* na primer meni, da slovenska literatura ni sposobna konstruirati pravih metafizičnih struktur.

svet v soglasju s svojo idejo, v slovenskem romanu pa je ta akcija bistveno omejena. Nezačudenost in omejenost akcije je sicer najti tudi v evropskem romanu, saj je prav načelna katastrofa razkritje nezačudenosti in zamenjave za omejenost akcije. Vendar se v evropskem romanu ta nezačudenost kaže prek same akcije in njene neizogibne poti v katastrofo, medtem ko se v slovenskem romanu kaže tako, da akcije sploh ni, da sploh ni zastavljena oz. da je bistveno omejena, saj je junak preveč pasiven. Tisto, kar je v evropskem romanu postavljeno na konec, je v slovenskem romanu vgrajeno v začetek, zato se ne more realizirati kot pravi roman.

Na tem mestu je že razvidno, da je poglobljeno vprašanje, ki se v opciji Pirjevčeve misli zastavlja ob problematiki slovenskega romana, nekako takó: Zakaj v slovenskem romanu ne pride do razprtja difference oz. zakaj je akcija v njem omejena in nezačudenostna? Pirjevec si v obravnavanem predavanju to vprašanje sicer tudi izrecno zastavi, vendar nanj ne odgovori neposredno. Namesto tega iz svojega razmišljanja izpelje nekoliko nenavadno in vsekakor izzivalno tezo: ker je v nemožnosti akcije razkrita njena resnica, je po njegovem mogoče sklepati, da je slovenski roman s svojo nezačudenostjo pravzaprav resnica romana nasploh. Iz tega pa sledi naslednja presenetljiva posledica: če so slovenska romaneskna besedila res resnica tiste strukture, ki ji pravimo roman (oz. točneje: tradicionalni evropski roman), potem to pomeni, da je slovenski roman kot nezačudenost mogoč samo, dokler traja tradicionalni evropski roman in dokler se ta dogaja kot prikritost lastne resnice. Toda ko pride v razvoju tradicionalnega evropskega romana do takih sprememb, da se mu razkrije temelj te njegove lastne resnice (to ta roman pripelje do njegovega konca), se lahko slovenski roman vsaj v načelu osvobodi svoje nezačudenosti in postane pravi roman. Možnost slovenskega romana se torej odpira po meri odmiranja tradicionalne evropske romaneskne strukture.

Možnost slovenskega romana je tako vezana na konec evropskega romanopisja. Kako je zdaj s tem koncem? – V načelni junakovi katastrofi se ne dogaja le reprodukcija enega in istega postopka, ampak tudi progresivna degradacija:

Akcija postopno izgublja svoje zgodovinske družbene razsežnosti in katastrofe postajajo obenem vedno strašnejše. Ideja, v kateri se akcija utemeljuje, postaja vedno bolj nepomembna, dokler popolnoma ne izgine [...] Z izginotjem ideje je izginila tudi edina možnost transcendiranja človekove smrtnosti, zato se človekova definitivna in neizbežna končnost razkriva v vsej svoji grozljivosti. Povedano drugače: totalna socialnozgodovinska akcija kot totalno in radikalno

spreminjanje sveta ni več utemeljena, povsem svobodna je, do konca subjektivna, je le še uničevanje ali uničenje. (Prav tam: 71–72)

S tem je tudi konec tradicionalnega romanesknega junaka in konec tradicionalnega romana kot umetnosti.

V luči takega razmišljanja se Pirjevcu pokaže zgodovina evropskega romana kot »postopna realizacija njegove implicitne in prikrite nemožnosti, to je [kot] proces degradacije in odmiranja akcije kot načina dospevanja v resnico« (prav tam: 73). In tu potem spet sledi presenetljiv zasuk: slovenski roman, tako sklene Pirjevec, je torej po svojem bistvu res resnica romana nasploh. Vendar je ta resnica njemu samemu nerazvidna, prikrita. Slovenski roman ima svojo lastno zgodovino, ki se dogaja kot postopno transcendiranje njegove izvirne nezadostnosti in približevanje splošni romaneskni normi. Vendar se ta proces odvija in doseže vrhunec šele tedaj, ko se že prične najavljati konec tradicionalnega evropskega romana. V slovenskem romanu se lahko akcija kot način prihoda v resnico

konstituira šele v obdobju njene totalne problematičnosti in konca. Ker je akcija kot način dospevanja v resnico vedno katastrofična, je jasno, da se lahko akcija v slovenski literaturi konstituira šele tedaj, ko ne vodi več v neizbežno katastrofo. V okvirih tradicionalnega evropskega romana se slovenska književnost očitno nikoli ne more potrditi kot umetnost. (Prav tam: 73)

Pirjevec s tem seveda noče reči, da slovenska umetniška proza sploh ni mogoča; celo izrecno pove, da je mogoča, vendar samo zunaj tradicionalnega evropskega romana, ko ni več opis akcije, ampak – npr. v Cankarjevih delih – analiza ideje. A vsaj v predavanju *Problem slovenskega romana* to trditev zgolj postavi, pojasni pa je ne.

Pirjevčevo predavanje *Problem slovenskega romana*, v katerem je najbolj zgoščeno podano ogrožje teorije slovenskega romana, ponuja niz tez, kompatibilnih z njegovo siceršnjo mislijo (o romanu in umetnosti sploh): slovenski roman do Cankarja, kot ga prikaže Pirjevec, se res ne vklaplja v njegovo teorijo evropskega romana, in tisto, kar mu manjka, je umetniškost. Z vidika filozofije umetnosti je tradicionalni evropski roman zavezan platonsko heglovski tradiciji in je pojmovan kot mimezis, čutno svetenje ideje. Vendar je sama umetniškost zunaj tega principa. Tudi tradicionalni slovenski roman je očitno zavezan principu mimezis, vendar mu manjka umetniška razsežnost, zato nikoli ni umetnost, ampak le prikaz ideje, ideologija torej. Toda drugače je s Cankarjevimi romani, ki se

dogajajo že zunaj območja imitacijsko-gnoseološke estetike in so zavezani drugačnemu umetniškemu principu. To jim omogoča, da so lahko umetnost, vendar obenem tudi onemogoča, da bi lahko bili (tradicionalni evropski) romani, ki so mogoči le kot čutno svetenje ideje. Zato Pirjevec ob Cankarju bolj kot o romanih navadno govori o umetniški prozi.

Toda ob teh – glede na njegovo teorijo evropskega romana pričakovanih – tezah Pirjevec v predavanju izreče nekaj povsem novih, izvirnih tez, pušča pa tudi polno nepojasnjenih trditev (to je morda bil razlog, da – vsaj v slovenščini – besedilo ni bilo objavljeno, čeprav bi bila taka objava upravičena že glede na to, da Pirjevec problematike slovenskega romana nikjer drugje ni razgrnil tako sistematično). Morda najbolj bije v oči teza, da je slovenski roman resnica evropskega, kar je posledica ugotovitve, da je v temelj slovenskega romana položeno tisto, kar je končno, »resnično« spoznanje evropskega romana: namreč nemožnost in nesmiselnost akcije.⁷³ Še pomembnejši – ker se zdijo tehtnejši, čeprav manj provokativni – so tisti nastavki, ki usmerjajo v prav posebno premišljevanje o slovenskem romanu. Take so predvsem tri teze tega predavanja, ki jih je treba posebej izpostaviti:

- slovenski roman je ideologija;
- junak slovenskega romana je pasiven (in hrepenenjski);
- slovenski roman ni mogoč, dokler je subjektova akcija avtodestruktivna, dokler socialnozgodovinska akcija nujno vodi v katastrofo.⁷⁴

Vseh teh tez Pirjevec v omenjenem predavanju ni utemeljil in obrazložil. Pač pa je to po svoje naredil – ne da bi na to posebej opozarjal – v nekaterih drugih spisih.

Omenjene teze pravzaprav karakterizirajo specifiko slovenskega romana in je zato njihova razjasnitev osrednjega pomena za razumevanje Pirjevčevih pogledov na slovenski roman. Toda ob njih je treba opozoriti še na dva Pirjevčeva poudarka, povezana s slovenskim romanom. Očitno je, da imamo pri Pirjevcu glede slovenskega romana dve »skrajnosti«: Jurčičevega *Desetega brata*, ki sicer je roman, a ni umetnost (ni tradicionalni

73 Ta teza je skrajno tvegana in drzna. Odsotnosti akcije v slovenskem romanu (npr. v *Desetem bratu*) namreč bržkone ni mogoče enačiti ali primerjati s tisto njeno blokirano, ki izhaja iz spoznanja o njeni nesmiselnosti in avtodestruktivnosti; nemožnost akcije se namreč lahko pojavi samo v horizontu prisotnosti akcije, ne pa tudi njene totalne odsotnosti oziroma še-ne-formiranosti – v horizontu posebnega ustroja subjekta torej. Odsotnost akcije zato bržkone ne more že kar biti resnica njene nemožnosti.

74 Ko pa ni več taka, ni več mogoč roman.

umetniški roman); in Cankarjeve romane, ki prav tako niso tradicionalni romani, a so umetnost. Da bi torej lahko čim bolj razjasnil Pirjevčevo teorijo slovenskega romana, bom prej omenjene teze, ki pomenijo njegovo specifiko, premislil v povezavi z razlikovanjem, ki ga Pirjevec vpelje pri obravnavi Jurčičevih in Cankarjevih romanov. Podrobneje bom torej pregledal, kako je Pirjevec razumel Jurčičevega *Desetega brata*, in poskusil ob tem ugotoviti, kaj je temu romanu – in njemu podobnim – preprečevalo, da bi bil umetnost, kaj je blokiralo akcijo v njem, kaj je zahtevalo pasivnega junaka in kaj je iz njega delalo ideologijo. Nato bom poskusil še pokazati, kako je Pirjevec razumel Cankarjeve romane in kaj je tem delom omogočilo, da niso bila več ideologija, ampak umetnost.

Jurčič in nemožnost tradicionalnega slovenskega romana

Razprava *Pri izvirih slovenskega romana* je izmed Pirjevčevih natisnjenih besedil najbolj znano in tudi najbolj eksplicitno besedilo o problematiki slovenskega romana. Analizira Jurčičevega *Desetega brata* kot prvi primer slovenskega romana in Levstikovo kritiko tega dela oziroma Levstikove teoretske misli o romanu sploh. V uvodu izpostavi problematiko Lovreta Kvasa kot subjekta romana: Lovre sicer je zasnovan kot subjekt, v njegov temelj je položen lik subjekta, vendar ni dovolj aktiven, da bi postal zares pravi subjekt, nekaj ga blokira, da se ne more razviti in na koncu razkriti v svoji resnici. Podobno lastnost Pirjevec odkrije tudi v Levstikovi teoriji romana, in sicer prav ob njegovi kritiki Lovreta kot subjekta. Po Levstiku – tako Pirjevec – očitno ni dovolj, da je junak romana subjekt, ampak mora biti tudi Slovenec. To pa je že intervencija nekega drugega, primarnega, subjektu romana ne docela avtohtonega načela, namreč nacionalnega interesa,

kar pomeni, da se je proti subjektu postavila nacionalnost, oziroma, da nacionalnost in subjektnost nista uglašeni [...] V Levstikovi teoriji literature si po vsem videzu stojita nasproti in drugo drugega blokirata dve načeli: načelo subjekta in načelo nacije. V kolikor ta teorija dosledno uveljavlja načelo subjekta in subjektnosti, mora zanemariti načelo nacije in nacionalnosti. Če pa dosledno uveljavlja nacionalnost, mora blokirati načelo subjekta. Glede na konkretno literarno formo, se pravi glede na roman, pa vse to pomeni: ko Levstikova teorija uveljavlja načelo subjekta, je v skladu s temeljno strukturo romana, brž

ko pa se poudarek prevesi na nacionalnost, je roman kot literarno estetska forma že onemogočen. Dogaja se potemtakem nasprotje med določeno literarno estetsko formo in nacionalnim načelom, ali krajše: med literaturo in nacionalnostjo. (Pirjevec 172: 34)

Po tej razlagi Levstika se Pirjevec znova vrne k Jurčiču, k ugotovitvi, da Lovre Kvas ni zares pravi subjekt. To pa po logiki same zgodbe niti ne more biti, saj je srečni konec *Desetega brata* mogoč le, če je Lovre Kvas kot subjekt blokiran.⁷⁵

V nadaljevanju Pirjevec podrobneje opredeli subjektnost in njeno blokado. Subjektiviteta subjekta v Lovretu (in njegovem stricu) je znanost ali razum. Vendar je tej subjektiviteti postavljen nasproti neki drug princip, princip domovine in naroda, ki subjektiviteto blokira. »Tako se tudi v Jurčičevi literaturi dogaja isto kot v Levstikovi teoriji: subjekt in narod drug drugega blokirata, načelo nacionalnosti blokira dogajanje literature, ki s tem izgubi svojo literarnost in postane ideologija« (prav tam: 35). Jurčičev junak

se v sebi zlomi, oziroma nekako uplahne, kar pomeni, da se resnica subjekta ne more razkriti. Jurčičeva literatura ne zmore razkrivati resnice svojega lastnega izhodišča. Lovre Kvas je tak, kakršen pač je, da bi ovrgel tisto skušnjo subjektnosti, ki je utelešena v usodi njegovega strica Petra Kavesa. Resnica subjekta je potemtakem že razkrita, če ne bi bilo tako, tudi Lovre Kvas ne bi bil možen, kakor tudi Levstikove teorije ne bi bilo. Vendar pa literatura te razkritosti ne vzdrži, marveč jo ponovno zakrije. Resnica sama se spet odtegne. (Prav tam)

V slovenskem romanu torej ne more priti do tiste načelne katastrofe, do tistega konca, ki je za subjekt kot subjekt akcije pravzaprav nujen in usoden in v luči katerega se – v skladu s Pirjevčevo teorijo evropskega romana – razpreta resnica (biti) in z njo tudi umetniškost romana. V *Desetem bratu* ni tragičnega konca, in tak sklep junaku omogoči načelo »nedolžne žrtve«⁷⁶ v osebi Martinka Spaka. Toda tak konec za slovenski roman ni edini razlog neumetniškosti. Tudi v Jurčičevih delih *Med dvema*

75 Namreč: »Neskaljeno srečo na tem svetu lahko doseže samo kot blokirani ali zlomljeni subjekt« (prav tam: 35). – S to ugotovitvijo Pirjevec seveda potrjuje svojo izhodiščno tezo iz predavanja *Problem slovenskega romana*.

76 Janko Kos, ki vidi v prav tem načelu žrtve eno temeljnih specifik slovenskega romana kot deziluzijskega, zametke tega tipa dejansko odkrije v zgodbi Martinka Spaka (Kos 1991a: 50).

stoloma in *Lepi Vidi* subjekt, čeprav gre za tragičen konec, ne pride v svojo resnico. To pa zato ne, ker je subjekt

v svojem polomu predvsem žrtev drugih, ne-slovenskih sil, tako da tudi v teh dveh besedilih prav nacionalno načelo »preprečuje« razkritje resnice [...] Dogaja se torej medsebojno blokiranje ali ovi-ranje subjektnosti in nacionalnosti, ideološkosti in literarnosti, kar v našem primeru pomeni, da so romaneskni teksti prostor dvojnega prikrivanja zgodovinske resnice. (Pirjevec 1972: 36)

S temi ugotovitvami Pirjevec omenjeno besedilo sklene. V njem torej – kot je razvidno – že imenuje tisto načelo, ki preprečuje slovenskim romanom biti umetnost in zaradi katerega so ideologija. To je načelo nacionalnosti, ki blokira načelo subjektnosti, brez subjekta akcije pa romana kot umetnosti ne more biti. To je tudi tisto načelo, ki s tem, da blokira akcijo (blokada subjekta je blokada subjekta kot subjekta akcije), določa junaka slovenskega romana kot pasivnega, trpnega. Vendar je imenovanje nacionalnega načela tudi vse, kar izvemo iz tega Pirjevčevega besedila, vse drugo ostaja nepojasnjeno. Tako na primer ni razvidno, zakaj naj bi načelo nacionalnosti sploh blokiralo načelo subjekta, v tej študiji pa tudi ne najdemo odgovora na tezo, postavljeno v *Problemu slovenskega romana*, da slovenski roman ni mogoč vse dotlej, dokler je akcija (avto)destruktivna. Sama razprava *Pri izvirih slovenskega romana* nam torej nikakor še ne omogoči do kraja ugledati razlogov, ki v tradicionalnem slovenskem romanu blokirajo njegovo umetniškost in iz njega delajo ideologijo. Za razjasnitev tega si je treba ogledati še nekatere druge Pirjevčeve spise.

Slovenski roman in načelo nacionalnosti

Že v predavanju *Problem slovenskega romana* je Pirjevec ugotavljal, da je slovenski roman zato, ker ostaja pri njem izvorna identiteta nedotaknjena, v službi ideje, kar pomeni, da ni umetnost, ampak predvsem ideologija. Nekaj podobnega je ponovil tudi v razpravi *Pri izvirih slovenskega romana*, ko je zapisal, da načelo nacionalnosti pri Jurčiču blokira dogajanje literature, ta pa zato izgubi svojo literarnost in postane ideologija. Ideologija je torej tisto, kar slovenskemu romanu onemogoča biti pravi roman in daje tem besedilom naravo dvojnega prikrivanja resnice. Glede na to, da načelo subjektnosti v romanu blokira načelo nacionalnosti, je seveda popolnoma jasno, da je prav nacionalnost tista ideologija, ki slovenskemu

romanu preprečuje biti umetnost. V nadaljevanju bom zato pretresel Pirjevčevo razumevanje načela nacionalnosti in poskusil ugotoviti, zakaj blokira načelo subjektivnosti in s tem tudi samo umetniškost.

Problematika razmerja med slovensko literaturo in slovenskim narodom je za Pirjevčevo razumevanje slovenskega romana očitno zelo pomembna, zato ne preseneča, da je skoraj ves uvodni semester šolskega leta 1969/70 v okviru predavanj *Slovenski roman* posvetil prav temu vprašanju. Da se je z njim prav tedaj intenzivno ukvarjal, kažejo tudi nekatere objave, na primer razpravi *Vprašanje o poeziji* (1969) in *Vprašanje naroda* (1970). Toda vse temeljne zasnutek obeh razprav je razvil že prej, in sicer v predavanju *Slovenska literatura in slovenska zgodovina* (1966).

Že v uvodu v to razpravo Pirjevec pove, da ne bo obravnaval zgodovine Slovencev nasploh, ampak samo obdobje nekako od leta 1848 naprej do približno konca prve tretjine dvajsetega stoletja. V tem obdobju namreč »tvori literatura smisel in temelj naše nacionalne eksistence« (Pirjevec 1966: 1),⁷⁷ vendar obenem v usodi njenih ustvarjalcev ta literatura doživlja tudi nenehno blokado. Tako nastaja protisloven položaj, da Slovincem literatura pomeni (v »nekoliko pretirani formulaciji«, kot zapiše) obenem vse in nič.⁷⁸

Da bi Pirjevec to pojasnil, se najprej vpraša, kaj sploh je literatura, kadar se pojavlja kot smisel in temelj nacionalne eksistence. Specifiko tako razumljene slovenske literature najde v tem, da ta uveljavlja »samo splošne in abstraktne kategorije, ki imajo značaj absolutnih vrednot« (Pirjevec 1966: 4); take so na primer rajska lepota in nebeška poezija pri Stritarju, lepota in duh pri Vidmarju, Lepota in Resnica pri Cankarju, narod itn. »Če je torej literatura temelj in smisel narodne eksistence, potem to pomeni, da utemeljuje narod svojo eksistenco s svojo službo absolutni vrednoti, da priznava ravno to vrednoto za merilo samega sebe in da se ji podreja« (prav tam: 5).

Toda tak položaj naroda ni nekaj običajnega. Narod kot tak – torej zunaj te slovenske posebnosti – je politična volja, ki hoče sama odločati o svoji usodi. Če naj narod – kot subjekt – odloča sam o sebi, mora vzeti usodo v svoje roke, biti mora svoboden in utemeljen sam v sebi.⁷⁹ To pa seveda pomeni, da subjekt ne more biti utemeljen v ničemer, kar je zunaj

77 Ker je tekoča paginacija v zborniku prav ob Pirjevčevem besedilu zamešana, navajam izvirno Pirjevčevo paginacijo, ki je prav tako ohranjena.

78 Ali kot precizneje formuliira v spisu *Vprašanje o poeziji*: najprej nič in potem vse (Pirjevec 1978: 60). – Tako se začenja Pirjevčev koncept t. i. »prešernovske strukture«. Podrobneje o njej Virk 2021: 14–28; za novejšo debato gl. prav tam: 33 isl.; Juvan 2023: 231 isl.

79 »Samo takšna utemeljitev na samem sebi in v samem sebi ohranja popolno svobodnost subjekta in njegove akcije ...« (prav tam).

njega. Subjekt je zato v svoji volji neomejen, edina meja mu je tuja moč. »Zato so tudi vse vrednote, v imenu katerih tak subjekt nastopa, čisto instrumentalne vrednote« (prav tam: 6).

Tak je položaj naroda kot subjekta nasploh. Toda pri slovenskem narodu se pokaže neka posebnost. Slovenski narod se namreč kot subjekt zgodovine ne utemeljuje sam v sebi in iz sebe, ampak »se uveljavlja kot služabnik absolutnih in večnih vrednot« (prav tam: 7). Te vrednote niso, tako kot pri resničnem subjektu, nekaj instrumentalnega, zato omejujejo svobodo historičnega subjekta in načelo neomejene akcije. »Po svojem temeljnem pomenu so negacija svobodne akcije, po svoji vsebini so nekaj izrazito duhovnega: kultura, poezija, duh, lepota itd., zaradi svoje neinstrumentalnosti pa se spreminjajo v eshatologijo in mitologijo« (prav tam: 6).

Pirjevec v nadaljevanju sociološko-zgodovinsko pojasnjuje, da Slovenci zaradi majhnosti in šibkosti nismo mogli sprejeti načela svobode in neomejene akcije, ki je sicer značilno za držo t. i. »zgodovinskih narodov«, saj bi s tem priznali pravico močnejšega, to pa bi bilo za nas kot šibkejše avtodestruktivno.⁸⁰ Zato tudi nismo mogli privoliti v načelo samoutemeljevanja in smo lahko svojo utemeljenost iskali le v nekem univerzalnem in obenem duhovnem principu. Subjekt na Slovenskem se je tako uresničeval samo v službi poeziji, duhu, lepoti itn. (in slovensko – narodno – življenje se je dogajalo zunaj institucij).

Vse to Pirjevca pripelje do teze, da Slovenci kot narod v tem času niso polnokrvni subjekt, da slovenska zgodovina ni zgodovina subjekta zgodovinske akcije, ampak se dogaja kot gibanje, katerega resnica je literatura. Narod namreč ne more kot subjekt z zgodovinsko akcijo poskušati udejanjiti svoje subjektivnosti, torej nacionalne samostojnosti, ampak to projicira v prihodnost kot svoj cilj. Ta naravnost v prihodnost pa je značilnost gibanja. »Gibanja so nomadi zgodovine, naravnana so v čisto prihodnost in samo iz nje prejemajo svoj smisel. Zato je gibanje obloženo z eshatološkimi, hiliastičnimi, mitološkimi in religioznimi prvinami ter je za razliko od družbe totalitarno in eno-polno« (prav tam: 9) in kot tako ne dopušča razlike.

Eshatološkost, mitološkost in ideološkost gibanja same na sebi še ne pomenijo tudi odsotnosti akcije. Če je za slovenski roman prav zaradi blokade subjekta z načelom nacionalnosti značilna odsotnost akcije, prihaja ta iz posebne specifike slovenskega naroda kot gibanja. Izhodišče gibanja kot takega je le nemožnost realizacije cilja v sedanjosti; narod kot subjekt

80 Ob tem se spomnimo ugotovitve iz predavanja *Problem slovenskega romana*, da je za slovenski roman akcija sprejemljiva šele tedaj, ko ne pelje nujno v avtodestrukcijo.

je v gibanju zavrt in omejen le glede uresničitve svojega cilja v sedanjosti. Toda pri Slovencih je tudi samo to gibanje zavrt in blokirano, saj govori na primer slovenska literatura »o nemožnosti realizacije in zavrženosti ali problematičnosti zgodovinske akcije nasploh« (prav tam: 11), torej ne le v sedanjosti. Od tod tale Pirjevčev sklep: »nemogućnost realizacije v sedanjosti je izhodiščna situacija gibanja, zavračanje in nemogućnost za totalno zgodovinsko akcijo pa je specifična poteza slovenskega gibanja« (prav tam). Takšno gibanje torej zavrača ne le uresničitev cilja v sedanjosti, ampak tudi v prihodnosti in tako onemogoča vsakršno akcijo, kar ima za posledico pasivnost in hrepenenjskost.⁸¹ In takšna je resnica slovenskega naroda kot v sebi blokirane gibanja.

Ta resnica je seveda boleča, zato »[n]arod kot blokirano in nerazvito gibanje 'noče' literature kot resnico o samem sebi, pač pa – kakor smo že videli – 'hoče' literaturo kot posvečenje samega sebe, kot absolutno in univerzalno vrednoto, kot mitologijo« (Pirjavec 1966: 12). Iz Pirjevčevih izvajanj je popolnoma razvidno, da ravna narod tako zaradi samoobrambnih mehanizmov. Ti tudi pojasnjujejo, kako lahko neko literarno delo, ki v narodu sprva zbuja občutek ogroženosti, prerase v delo mitološkega pomena oziroma funkcije. Dela, ki govorijo resnico, so sproti uničevana

s svojimi ustvarjalci vred. Načeloma je jasno, da postane lahko literatura mitologija šele v trenutku, ko izgubi svojo resničnost, ko se resnica, iz katere se je porodila, skrije. Proces, v katerem izgubi delo moč resnice in se spremeni v splošno in abstraktno vrednoto, poteka pri vsakem avtorju drugače. Poteka pa ta proces le tako, da se narodno gibanje tako ali drugače prilagodi tisti resnici, ki ga je prvotno tako močno prizadela. (Prav tam)

Zato je literarno delo sprva potisnjeno v anonimnost, in to za tako dolgo, dokler je resnica, ki jo kaže narodu, za narod boleča, se pravi, dokler niso presežene njene zgodovinske okoliščine. Ko pa se to zgodi, preide delo v drugo skrajnost. Z avtorjem vred se pojavi »v panteonu večnih in abstraktnih vrednot« (prav tam: 12) in postane kot takšna vrednota – kot smisel in temelj nacionalne eksistence – sakralizirana žrtev.⁸²

81 »Za razliko od gibanja pa zavrt gibanje sploh ni pravo gibanje, saj se ne giblje, se ne premika in ne potuje, je v bistvu le prestopanje na enem in istem mestu in je nenehoma izpostavljeno skušnjavi sedanjosti, ki jo lahko premaga le silovito hrepenenje po prihodnosti, sicer se namreč utegne izkazati, da se vse dogaja nenehoma le v eni in isti pokrajini, ki se kar sama ponuja, da bi bila trajnejši dom« (Pirjavec 1978: 66–67).

82 Kot to opiše – ob ugotovitvi, da je za Slovence poezija najprej nič in potem vse – v *Vprašanju o poeziji*: »Poezija potemtakem ne more imeti neposrednega socialno zgodovinskega

Taka posebna vloga literature izvira torej iz posebnega problema nacionalnosti pri Slovencih in zato ni nekaj splošno zakonitega, kot naj bi to veljalo na primer za evropsko literaturo nasploh, ampak je slovenska specifika. Ta je, če povzamem s Pirjevčevimi besedami, v tem, da se slovenska literatura

skoraj vedno utemeljuje po načelu neinstrumentaliziranih univerzalnih in abstraktnih vrednot, torej na eshatološki in mitološki način, kar hkrati pomeni, da se ne utemeljuje metafizično in zato v njej ne moremo najti obsežnejših in zares koherentnih metafizičnih struktur, ki praviloma predstavljajo racionalno osnovo vseh velikih literarnih dejanj. (Pirjevec 1966: 13–14)

Takšna velika in konkretna metafizična struktura je seveda zaobsežena ravno v tradicionalnem evropskem romanu, kot ga Pirjevec razvija v svoji teoriji romana. Ker slovenski narod kot blokirano gibanje take strukture ne omogoča, je torej jasno, da tako onemogoča tudi slovenski roman.

Blokirani subjekt, pasivni junak in posledice za slovenski roman

Vse to tudi že omogoči razumeti tiste Pirjevčeve teze o slovenskem romanu, ki so bile v razpravah *Problem slovenskega romana* in *Pri izvirih slovenskega romana* izrečene, ne pa tudi pojasnjene:

- slovenski roman ni umetnost, ampak ideologija;
- junak slovenskega romana je pasiven, trpen, ni subjekt akcije;
- slovenski roman ni mogoč, dokler akcija vodi v propad;
- načelo subjektivnosti blokira načelo nacionalnosti.

Iz povedanega je namreč razvidno, kako in zakaj nacionalnost blokira literaturo in pri Jurčičevem *Desetem bratu* na primer ne dopušča, da bi se razvil v pravi roman. Slovenski narod kot gibanje (in ne kot »notranje diferencirana in policentrična družba«) še ni polnovreden subjekt.

učinka, sama na sebi in čisto neposredno nima značaja akcije ali spoznanja, zato tudi ne stopa v zgodovinskost in socialnost neposredno, marveč posredno in to v dvojnem smislu: najprej je uničena, najprej je žrtev, nato pa doživi rehabilitacijo in povišanje. Poezija kot samozavest in samoutemeljevanje naroda je rehabilitirana, povišana, sakralizirana žrtev; je sveta žrtev in je zato tudi nedotakljiva. V zgodovino stopa poezija samo prek lastne smrti« (Pirjevec 1978: 61).

Literatura takemu narodu nujno nadomešča temelj njegove eksistence, kajti narod se, ker pač ni subjekt, ne more utemeljevati sam v sebi. Tako dobi literatura posebno funkcijo: namreč funkcijo utemeljevanja naroda. S tem pa postaja (nacionalna) ideologija, izgublja svojo literarnost (oziroma umetniškost), blokira jo prav pod vplivom nacionalnega momenta kot interesa, ki je zunaj literature.

Ta nacionalni moment tudi bistveno vpliva na romanesknega junaka. Slovenski narod je v Jurčičevem času blokirano, zavrto gibanje, ki je usmerjeno v prihodnost in je kot tako »totalno, eno-polno«. Zato ne omogoča polnovredne subjektivne akcije. Zgodovinska zavest, ki ji pripada Jurčičev roman, ne dopušča drugačnosti, razlike, v kateri je utemeljen zlom tradicionalnega evropskega romanesknega junaka: namreč razlike med bitjo in bistvom. To pa zato ne, ker je ideja, bistvo, v kateri je v resnici utemeljen junak, nacionalna ideja (saj postane, kot sem pokazal, literatura nosilka ideje nacionalnosti). Polom (oziroma problematizacija) te ideje bi – v načelni katastrofi – razkril ničnost temelja, na katerem se utemeljuje junak, ta temelj pa je narod; razkril bi torej ničnost naroda, ničnost narodovega temelja. Jasno je, da narod take resnice o sebi ne more dopustiti; zato v slovenskem romanu ni mogoča taka subjektivna akcija, ki bi v junakovem načelnem propadu razkrila ničnost junakovega temelja kot njegovo (in s tem tudi narodovo) resnico. Narod kot blokirano gibanje namreč noče literature kot resnice o sebi, ampak literaturo kot absolutno vrednoto, ideologijo, mitologijo. Pomen mitologije glede na umetnost pa je Pirjevec razkril že v uvodu študije o *Don Kihotu*, kjer je ugotovil, da tisto delo, v katerem se v dobi »mitološke praznine«, tj. v novem veku, kot poglobljena uveljavlja mitološka struktura, ne more biti umetniško.

Problematika slovenskega romana je pri Pirjevcu seveda logično vpeta v njegove poglede na tradicionalni evropski roman. Ta se, kot Pirjevec povzema za Bahtinom, »dogaja v polni svetlobi zgodovinskega dne« in je »odprtost za zgodovino« (Pirjevec 1979: 452). To pomeni, da roman ni večna, nespremenljiva oblika, ampak da se nekoč rodi (pri Pirjevcu z *Don Kihotom*), da pa je tudi obsojen na smrt (nekako v 20. stoletju). Nastanek romana Pirjevec razlaga z novoveško subjektiviteto, kot je proces njenega nastanka domislil Heidegger, približno pa se ujema z zametki zavesti o nacionalnosti in zgodovinskosti. Roman se lahko dogaja samo v območju tega subjekta, ki je subjekt zgodovine in s tem bistveno tudi subjekt akcije.⁸³ A ta subjekt ni utemeljen v nobeni transcendenci več, ampak v svoji lastni breztemeljnosti – v nič. In prav ta nič je tisto, kar se razkrije

83 Ta akcija je v tem, da si v imenu ideje prilašča svet in ga podreja bistvu, kakor je to določeno z vsakokratno stopnjo evropske metafizike.

v koncu tradicionalnega evropskega romana, v junakovi načelni katastrofi oziroma zlomu. Razvidno je torej, da slovenski roman, uzrt skozi prizmo Pirjevčeve misli, vsaj v Jurčičevem času še ne more biti epopeja sveta, ki so ga bogovi zapustili. To očitno ne more biti tako dolgo, dokler se slovenski narod ne konstituira kot subjekt, ki je utemeljen samo še v niču, ki se spogleda s svojim nihilizmom in ki se do pogleda v njegovo brezno seveda dokoplje prek akcije. Možnost in nemožnost romana se torej zares lahko pojavita šele v horizontu prisotnosti akcije, to je v horizontu dejanskega subjekta. Dokler pa to ni doseženo, slovenska proza ne more utelešati akcije (in v njenem zlomu – v razprtju umetniškosti – kazati prikrite resnice metafizike), ampak lahko – v »službi narodu« – uteleša zgolj ideje in ideologije. To pa konec koncev pomeni, da slovenski roman kot umetnost, torej v okviru tradicionalnega evropskega romana, po Pirjevcu ni mogoč.⁸⁴

Slovenski roman – če zdaj pojasnim še eno Pirjevčevo tezo iz predavanja *Problem slovenskega romana* – je torej lahko resnica evropskega le v zelo omejenem in natanko določenem, lahko bi celo rekel: metaforičnem smislu. Odsotnost akcije v slovenskem romanu ni isto kot razkritje njene ničnosti, nihilističnosti v evropskem; nemožnost akcije ni isto kot njena nesmiselnost, neutemeljenost, zgrešenost. Tisto, kar se v slovenskem romanu dogaja kot *blokada* subjektivnosti (namreč ta pasivnost, odsotnost akcije), je v evropskem ravno posledica njenega *potenciranja*. Zato bi, če bi dosledno sledili Pirjevčevi misli, kot resnico romana lahko zaznamovali kvečjemu tiste evropske romane dvajsetega stoletja, ki so potenciali tradicionalnega evropskega in jih – podobno kot slovenskega, a iz povsem drugih razlogov – zaznamuje to, da je neustreznost identitete že na samem začetku razkrita, da je akcija že v kali onemogočena in se zato dogajajo onstran nje. Na primer romani Robbe-Grilleta ali Franza Kafke, čigar *Proces* je po Pirjevcu »roman o romanu« in tako mnogo bolj upravičeno kot slovenski roman »resnica evropskega romana«. Znotraj te romaneskne prakse, ki jo je Pirjevec vsaj v nekaterih študijah imenoval z izrazom »moderni roman«, pa končno z deli Ivana Cankarja svojo možnost najde tudi slovenski roman.

84 Dokler slovenski narod še ni subjekt, slovenski roman ni mogoč zato, ker se lahko utemeljuje le v dejanskem subjektu. Ko pa se slovenski narod končno udejanji kot subjekt, je za tradicionalni evropski umetniški roman že prepozno, saj je ta roman že prepotoval vse faze svojih notranjih možnosti in dosegel na svoj konec: potovanje je enkrat za vselej končano.

Vprašanje Cankarjevih romanov

Ob analizi Pirjevčevega razumevanja *Desetega brata* in slovenskega romana nasploh se je pokazalo, da po Pirjevcu to predvsem zato ne morejo biti romani, ker nimajo tiste »metafizične strukture«, ki bi jim – s tem ko bi se v načelni katastrofi samorazkrila – omogočila »umetniškost«, in sicer tako, kot je to obvezno in značilno za roman. *Deseti brat* sicer je zasnovan kot roman, vendar mu manjka umetniškost. Tako opisan položaj pa je ravno nasproten položaju pri drugem avtorju, ki ga Pirjevec omenja v zvezi s problematiko, pri Cankarju: če je pri Jurčiču problem umetniškost, je pri Cankarju problem tradicionalna evropska romanesknost.

Ob poznavanju Pirjevčeve misli se lahko razlika med Jurčičem in Cankarjem hitro pokaže. Če se spomnimo Heideggerjeve definicije, po kateri je umetnost samopostavljanje resnice v delo, potem je na prvi pogled jasno, da *Deseti brat* ne more biti umetnost zato, ker se resnica, v kateri je zasnovan, ne razkrije (tako kot v tradicionalnem evropskem romanu); drugače je pri Cankarju, njegovo prozo zaznamuje to, da ideja pri njem dospe v svojo resnico. Zato Pirjevec v razpravi *Vprašanje o poeziji* za Cankarja ugotavlja, da zanika prešernovsko strukturo, ki se je v njem radikalizirala in tudi dokončala. Posledica je ta, da Cankar izreka resnico o narodu kot dvakrat blokiranim gibanju (in zato narodu hrepenenjcem ter sanjačev): »Cankar kot umetnik ne more opisovati drugega kot to, kar vidijo njegove žive oči, se pravi to, kar je, živo resnico; samo po tem je umetnik. Poezija je izrekanje resnice in je v tem primeru izrekanje resnice o blokiranim gibanju, drugega kot poezija in umetnost ne more biti« (prav tam: 73). – Vendar gre pri Jurčiču in Cankarju še za eno pomembno razliko: kljub temu da pri Cankarju nekaj dospe v resnico, ni (več) možnosti za slovenski roman, saj se je medtem zgodil estetski premik, ki je povzročil tudi konec tradicionalnega evropskega romana. V Cankarjevih delih umetnost ne more biti več, tako kot je to veljalo še za evropske romane, čutno svetenje ideje,⁸⁵ ampak nekaj drugega.

Tu se pokaže problem, ki je Pirjevcu povzročal veliko preglavic in ki v njegovi teoriji romana, pa tudi estetiki ni zadovoljivo pojasnjen. Vseh podrobnosti tega problema se ne bom loteval; opozorim naj zgolj na to, da je umetnost kot čutno svetenje ideje – in tej je zavezan tradicionalni evropski roman – pri Pirjevcu zelo natančno in podrobno pojasnjena, tisto, kar nastane po tej umetnosti, pa ne. Iz te nedefiniranosti bržkone

85 Ker, kot Pirjevec eksplicira zlasti v svojih estetiških spisih, se v začetku dvajsetega stoletja zgodi prehod iz imitacijsko-gnoseološke estetike (in umetniškega principa) v fenomenološko/ontološko.

prihajajo tudi Pirjevčeve zadrege z romani po koncu tradicionalnega romana, ki so zavezani ne čisto jasno definiranemu novemu estetskemu načelu in je njihov status prav glede romaneskosti vseskozi nejasen. Zdi se, da to niso več pravi romani, vendar jih Pirjevec vseeno obravnava kot romane, kot resnico tradicionalnega romana, kot roman o romanu (*Proces*), kot radikalizacijo tradicionalnega romana (Malraux, Andrić) ali celo kot vrnitev romana na svoj začetek k Cervantesu (*Videc*). Ta nejasnost in neizrečenost sta vsaj delno navzoči tudi pri obravnavi Cankarjevih romanov, in v nadaljevanju bom poskušal prikazati, kako se je Pirjevec spopadel z njihovo problematiko.

Pri tem bom za izhodišče vzel tri Pirjevčeve razprave o Cankarju: skoraj identični besedili *Ivan Cankar in literatura* in *Vprašanje o Cankarjevi literaturi* ter krajšo, a za mojo razpravo še posebej pomembno študijo *Proza Ivana Cankarja*.

Pirjevčeva podoba (tradicionalnega) slovenskega romana pred Cankarjem je razmeroma jasna oziroma s tem, kar sem prikazal doslej, razumljiva, dosledna in logična. Prav z obravnavo Cankarjevih romanov pa nastajajo zapleti, ne nazadnje bržkone tudi zato, ker je Pirjevec okoli leta 1973 vsaj začasno sprejel Bahtinov vpliv, okoli leta 1970 pa tudi nekoliko korigiral oziroma razširil svoje pojmovanje romana, saj – ne docela pojasnjeno – v tem obdobju razločuje med tradicionalnim in modernim romanom.

V navedenih študijah o Cankarju iz leta 1969 v ospredju Pirjevčeve obravnave ni roman, ampak predvsem opis tistega estetskega premika, ki se je, prvič, na Slovenskem zgodil s Cankarjem in je slovenski prozi omogočil postati umetniška in ki je, drugič, obenem zaznamoval evropsko umetnost nasploh, tako pa tudi roman.

1. Oglejmo si najprej prvi premik, in sicer na podlagi razprave *Ivan Cankar in literatura*. Osrednja poanta Pirjevčevega besedila je, kot se zdi, ta, da poskuša Cankarjeve načelne izjave o umetnosti, literaturi in narodu razločiti od njegovega leposlovja. Cankarjeve načelne izjave sodijo v okvir opisane nacionalne problematike in z njimi Cankar po svoje še nekako sodi v prešernovsko strukturo (čeprav se ta z njim tudi konča). V tem kontekstu Pirjevec pokaže, da po Cankarju slovenskemu narodu manjkata

predvsem volja in cilj, in naloga literature je zato, da ga k temu spodbudi.⁸⁶ Vendar je to le en vidik literature. Predvsem Cankarjeva literarna praksa je uveljavljala literaturo tudi povsem drugače, in razlikovanje med enim in drugim načinom Pirjevec najde že v Cankarjevih načelnih izjavah:

Natančen premislek Cankarjevih besed torej pokaže, da pomen za socialno zgodovinsko akcijo literaturi ne pripada neposredno, marveč šele posredno, po posredovanju volje do moči. Izvorno literatura ni akcija, ni spoznanje in ni volja do moči. Tako torej lahko rečemo, da se v Cankarjevem besedilu razkriva razlika med literaturo in voljo do moči, to pa je hkrati tudi razlika med literaturo na eni in razumskim spoznanjem na drugi strani. (Prav tam: 323)

(Slovenski) literaturi je torej lastno še nekaj, kar ni sama literatura. Iz Pirjevčeve obravnave nacionalne problematike je seveda razvidno, zakaj literatura ne more biti zgolj literatura, zakaj ne more biti – z drugimi besedami – umetnost. Načelo subjektivnosti v Jurčičevem *Desetem bratu* – ki je predpogoj za umetniškost romana – je blokirano z načelom nacionalnosti. To načelo je vidno tudi ob Cankarju, saj Pirjevec ugotavlja, da ima literatura lahko socialno moralni učinek (implicitiran v Cankarjevih načelnih izjavah) le po posredovanju volje do moči. Toda obenem dodaja, da volja do moči očitno ne velja za umetnino kot umetnino. Ta je namreč zavezana biti, ne pa volji do moči in prihodnosti.

Tudi pri Cankarju je torej še zaznati tradicionalno strukturo slovenske literature kot kompenzacijo manka nacionalne subjektivnosti, vendar se je Cankar obenem tudi iztrgal iz te strukture, jo presegel in ustvaril umetniško prozo. Pirjevec sicer med Cankarjem umetnikom in Cankarjem aktivistom odkriva nekakšen razpor, vendar vidi v njegovi literaturi preseganje tradicionalne slovenske prozne strukture in transcendiranje v umetniškost. Od tod tudi končni sklep Pirjevčeve razprave, da pri Cankarju literatura preneha biti socialno-zgodovinska akcija in postane le še umetnost. To pomeni konec tradicionalnega načina obstoja slovenske literature, ki je bila ideologija in mitologija, s tem pa se vsaj v načelu odpira tudi možnost za roman.

2. Vendar bi se – če natanko sledimo dotedanji Pirjevčevi misli – ta možnost odpirala, le če se ne bi obenem s premikom iz ideološkosti v umetniškost

86 »Literatura je tisto, kar naj narod predrami, predrami pa naj ga v voljo do moči. Literatura je potemtakem v 'službi volje do moči', je že prilagojena volja do moči, je hrepenenje po prihodnosti, se pravi po moči, je torej že volja do moči, je njen modus, je iz volje do moči in za voljo do moči, zavezana je volji do moči« (Pirjevec 1969: 321).

zgodil tudi splošen evropski estetski oziroma umetnostni premik, ki je pravzaprav onemogočil roman in povzročil – po Pirjevcu – njegovo smrt. Gre seveda za ideje, ki jih je Pirjavec začel razvijati prav nekako v tem času in so bile natančneje predstavljene v nekaterih samostojnih razpravah⁸⁷ ter vključene tudi v študije o evropskem romanu. V besedilu *Ivan Cankar in literatura*, ki je obsežno in prav zato ponekod tudi nepregledno, so te zamisli še nekoliko kaotične in med sabo ne vedno popolnoma usklajene, a če jih poskušamo sistematizirati na podlagi tega, kar vemo iz drugih Pirjevčevih predavanj, lahko ugotovimo nekako tole. Cankarja je – po njegovih lastnih izjavah – zadela narodova anatema, ker je v svojih delih namesto trdnih junakov prikazoval slabiče, omahljivce in hrepenenjce. Na to kritiko je Cankar odgovoril, da kaže narodu zrcalo prav zato, da bi se narod ovedel svoje resnice in potem iz tega samouvida ravnal drugače. V temelju tega položaja je po Pirjevcu še vedno prepoznavna heglovska struktura umetnosti kot čutnega svetenja ideje: slovenska literatura naj bi čutno upodabljala idejo volje do moči, ki je potrebna za nacionalno suverenost. Vendar pa Cankar s svojo umetniško prakso – v nasprotju z načelnimi izjavami – tega ne počne: ne kaže, kaj *naj bi bilo*, ampak to, kar *je*. Zavezan je principu *biti*, s tem pa že presega heglovsko estetiko, v kateri je ne nazadnje utemeljen tudi roman.

Iz tega se potem ponuja pojasnitev tiste nenavadne in nekoliko nerazumljive, vsekakor pa nepojasnjene sodbe iz sklepa razprave *Problem slovenskega romana*, kjer lahko beremo, da Cankarjeva proza »ni več opis akcije, ampak analiza ideje. V slovenski prozi se prihod v resnico ne dogaja s pomočjo akcije, temveč s pomočjo ideje«. Cankarjevi junaki so hrepenenjsko zazrti v prihodnost. Vendar pri Cankarju nikoli ni predstavljena ta prihodnost sama, ampak vedno le hrepenenje po njej, saj je to edino, kar od te prihodnosti zares je:

Prihodnost je vidna samo za srce. Isto lahko povemo še z drugim stavkom: prihodnost vidi človek le z duhovnimi očmi, saj je tudi sama nekaj duhovnega, je komaj šele vizija, ideja, zamisel. To, kar prihodnost *je*, je samo ideja. Od vse prihodnosti pripada *je* samo ideji o njej, vendar tako, da ta ideja, ki *je*, ni v nikakršnem pomenu tudi že prihodnost, saj je v sedanjosti, zdaj in tukaj, ker je, le kolikor je sedaj. Zato lahko umetnost, ki je usodno zavezana ravno biti, od vse prihodnosti popiše le ideje o prihodnosti, nikakor pa ne prihodnosti kot take. (Prav tam: 325)

87 Npr. Uvod v vprašanje o znanstvenem raziskovanju umetnosti, *Znanost o umetnosti, Idejna etična vsebina in pesniškost pesniškega teksta, Strukturalna poetika in literarna znanost*.

Prav iz take naravnosti pa končno izrašča tudi struktura hrepenenja.

S tem seveda nisem izčrpal vseh nastavkov in možnosti, ki jih odpira Pirjevčeva razprava *Ivan Cankar in literatura*, pač pa sem poskusil pojasniti nekatera mesta oziroma opombe iz predavanja *Problem slovenskega romana*, ki merijo na Cankarja in so nekoliko nejasne. Zdi se, da jih razprava *Ivan Cankar in literatura vsaj delno pojasnjuje*.⁸⁸ Doslej sem poskušal pokazati predvsem dvojje, za kar se zdi, da je pomembno glede Pirjevčevega pojmovanja romana pri Cankarju: s Cankarjem se konča tista tradicionalna struktura slovenske proze, ki je slovenskim romanom branila biti romani, in tako se na eni strani odpre možnost tudi slovenskemu romanu kot umetniški prozi. Na drugi strani pa prav pri Cankarju nastanejo globlji estetski premiki, ki pomenijo ne le izstop iz ideološko-mitološke strukture v umetniško, ampak tudi izstop iz heglovske imitacijsko-gnoseološke estetike v ontološko. In prav to je tisti premik, ki se je po Pirjevcu ujel tudi s koncem romana oziroma je bil z njegovim koncem celo bistveno povezan.⁸⁹ Prav v tistem trenutku, ko se slovenska literatura odpre romanu kot umetniški prozi, se ji ta možnost – in tako je tudi razumeti sklepne opombe razprave *Problem slovenskega romana*⁹⁰ – tudi zapre, saj se zgodi tisti obrat v estetiki, po katerem roman ni več tvoren estetski princip.

Toda Pirjevčeva sodba o slovenskem romanu (pri Cankarju) s tem še ni bila dokončna. Okoli leta 1970 so se mu glede njegove teorije evropskega romana začela pojavljati nekatera nova vprašanja, ki jih ni mogel rešiti drugače, kot da je uvedel razlikovanje med tradicionalnim in modernim romanom, pri tem pa razmerje med obema ni bilo popolnoma jasno. Pirjevčevi teoriji je ustrezal predvsem t. i. tradicionalni evropski roman, glede modernega pa, kot se zdi, ni našel čisto jasne in dokončne rešitve. Toda tudi z zasilno rešitvijo se je odprla možnost, da na novo premisli vprašanje slovenskega romana, in to ob Cankarju, saj je zanj že prej ugotovil, da se je z njim prvič ponudila možnost tega romana kot umetniškega. Pojem modernega romana je namreč Pirjevcu omogočil,

88 To morda tudi potrjuje, da sta razpravi izšli v podobnem času.

89 V razpravi *Proza Ivana Cankarja* beremo, da je roman »najvidnejša manifestacija tega, kar se imenuje pri Heglu konec umetnosti [...] za nas je važno le to, da je Hegel roman vezal prav na ta konec, s čimer se pokaže, kako je vprašanje romana v kar najtesnejši zvezi s samimi bistvenimi vprašanji umetnosti in njenega bivanja v Novem veku« (Pirjevec 1974: 91).

90 »Takšna proza ni več tisto, kar navadno pričakujemo od romana« (Pirjevec 1997: 74).

da kljub spremembi v zgodovini umetnosti, ki je sprožila konec umetniškega načela, bistvenega za tradicionalni evropski roman, vseeno še vedno govori o romanu.

Te nove poglede na slovenski roman (izključno v zvezi s Cankarjem) Pirjevec predstavlja v razpravi z značilnim naslovom *Proza Ivana Cankarja* (1974) iz obdobja, ko je bil pod večjim Bahtinovim vplivom. Ob primerjavi Cankarja in evropskega romana 19. stoletja, ki je za Pirjevca tisti »pravi«, »tradicionalni evropski roman«, se mu pokaže, da Cankar ni ustvaril ničesar podobnega. »V Cankarjevih besedilih ni skoraj nobene dogajanja, njegovi junaki so, kot to ponavadi pravimo, bolj pasivne kakor pa aktivne figure« (prav tam: 92), živijo »zunaj realnega socialno zgodovinskega sveta« (prav tam: 93). Bistveno lastnost Cankarjevih romanov Pirjevec prikaže ob primeru *Martina Kačurja*, pri katerem je »izredno močan poudarek na izginotju samega sebe: 'jaz človek izginem,' emfatično izjavlja Kačur. Prav tako preseneča tudi insistiranje na žrtvi, na trpljenju in žalosti, kakor da sta junakov cilj ravno trpljenje in konec samega sebe, ne pa realna odrešitev sveta in naroda« (prav tam).

Vse te lastnosti se seveda ne ujemajo s tradicionalnim evropskim romanesknim junakom. Ta je subjekt akcije, na začetku romana ima pred sabo vizijo, idejo, v imenu katere se odpravi spreminjati svet. Je močan in dejaven, in šele na koncu romana je njegova akcija blokirana, izkaže se za avtodestruktivno, a ta resnica se takoj znova zakrije, kar po mnenju Pirjevca najbolje ponazarja po Lukácsu povzeti Goethejev stavek: Potovanje je končano, pot se začneja. Pri Cankarju je popolnoma drugače:

Od tega modela se Cankarjev junak razlikuje po tem, da za svoje trpljenje, žalost in polom že vnaprej ve [...] s svetom se noče niti bojevati niti se vanj vključiti [...] Tisto, kar je junaku evropskega romana na začetku nekako skrito, je pri Cankarju dano že na začetku. Medtem ko je junak evropskega romana ves zanesen od optimizma, je v Cankarjevih delih ta optimizem reduciran na minimum, ali ga pa sploh ni. Ponavadi »ve« za junakov polom vnaprej samo avtor, medtem ko je pri Cankarju tako, da »ve« junak skoraj natančno toliko kot njegov ustvarjalec. Če gledamo tedaj s stališča devetnajstega in začetka dvajsetega stoletja, so Cankarjevi liki takoj na svojem začetku postavljeni tudi že v svoj konec, zato se z njimi pravzaprav ne more nič več zgoditi, oziroma: junak ne more nič bistvenega ukreniti, lahko se samo dopolni njegova usoda.⁹¹ (Pirjevec 1974: 93–94)

91 Junak je torej izrazito pasiven.

Cankarjeve junake bistveno zaznamuje hrepenenje, ki pa je »v bistvu le hrepenenje po smrti« (prav tam: 94). Vendar to ni ideologija pesimizma, ampak je Cankar »samo združil začetek in konec, ali preprosteje: že takoj na začetku je povedano, da je romaneskni junak nujno obsojen na polom« (prav tam).

Vse to seveda govori v prid (tudi nekdanji) Pirjevčevi tezi, da Cankarjeva dela niso romani. Toda Pirjevec na tem mestu vpelje razloček med tradicionalnim in modernim romanom. Ugotavlja, da je tradicionalni roman mrtev, na njegovem mestu pa se – na primer s francoskim novim in novim novim romanom – uveljavlja tako imenovani moderni roman, ki pravzaprav kaže na nemožnost tradicionalnega. Ta premislek Pirjevec nato navezuje na problematiko Cankarjevih romanov:

Junak že na začetku ve, kaj bo z njim, pozna svojo resnico, zato lahko rečemo, da je Cankarjev junak resnica tradicionalnega romanesknega junaka in s tem seveda tudi njegova destrukcija oziroma njegova nemožnost, saj je vendar več kot jasno, da se literarni lik in njegova usoda zdaj ne moreta več dogajati in ju ni mogoče več konstituirati tako, kot se je to godilo pri Stendhalu ali Tolstoj. Cankarjevi liki so torej blokada tradicionalnih romaneskni junakov in s tem njihova resnica, kar pomeni, da blokada ne prihaja od zunaj, marveč od znotraj. (Prav tam: 95)

Ta sodba je na tem mestu razumljiva in v opisanem kontekstu najbrž dosledna. Toda obenem odpira tudi poseben problem, ki ga Pirjevec ne razjasni. Kot smo videli, je Pirjevec že ob analizi *Desetega brata* glede Jurčičevega romana prišel do presenetljivo podobnih ugotovitev. Slovenski roman (pri Jurčiču) mu je bil resnica evropskega, to pa prav s tem, da je bil v njem junak že izhodiščno blokiran v svoji akciji, da se je v njem že na začetku zgodilo tisto, kar se v evropskem romanu – kot njegova resnica – zgodi na koncu. Pirjevčevo definicijo slovenskega romana kot resnice evropskega sem na kratko že problematiziral; na tem mestu moram to ponoviti, saj podobno definicijo uporabi tudi ob Cankarju, a je pri tem očitno, da je med Cankarjevimi in Jurčičevimi romani bistvena razlika. Prav pri Cankarjevih romanih se – v obzorju Pirjevčeve razlage, seveda – pokaže, da ti romani kot resnica tradicionalnega romana nekako organsko izraščajo iz njega, pomenijo nekakšen razvoj in njegovo nadaljevanje (in to Pirjevcu tudi omogoča še vedno govoriti o romanu, namreč modernem), to pa nikakor ni mogoče trditi za Jurčičev roman. Jurčičev roman, ki po Pirjevcu ni umetnost, in Cankarjev, ki to je, nikakor ne moreta enako biti

resnica evropskega romana. To ne pomeni, da nimata nič skupnega. Družijo namreč tisto, kar lahko po Pirjevčevih analizah velja za specifično slovenskega romana: pasivnost, hrepenenjskost, sanjaštvo – torej neaktivnost slovenskih romanesknih junakov. Tradicionalni slovenski roman in Cankarjeve romane družijo torej predvsem slovenska romaneskna specifika. Toda iz tega ni mogoče že kar sklepati, da sta obe vrsti romanov resnica tradicionalnega evropskega romana. Pasivnost Cankarjevih junakov izvira iz spoznanja o problematičnosti akcije; pasivnost na primer Jurčičevih junakov pa je naivna pasivnost, pred zaznavanjem kakršnegakoli problema.⁹²

Tega razlikovanja Pirjevec nikjer ne opravi, čeprav v nadaljevanju študije razpravlja prav o tej problematiki. Z ugotovitvijo, da gre »v Cankarjevih delih očitno za razkrivanje resnice tradicionalnega junaka« (prav tam: 95), seveda spominja na analizo romanov Franza Kafke. Pri Cankarju gre namreč po Pirjevčevi razlagi za zavezanost istemu estetskemu načelu kot v Kafkovih romanih, ki so že moderna umetnost in zanikajo načelo mimetičnosti; ta je v tradicionalnem evropskem romanu konstruktivno umetniško načelo, a v 20. stoletju to ni več in zato roman kot umetnost ne more več biti tradicionalni evropski roman. Nova, moderna, »ontološka« umetnost namreč razpira bit, medtem ko čutno svetenje ideje vidi le idejo, ne vidi pa biti.

Prav zato lahko rečemo, da je to, za kar Cankarju gre, bit sama, prezenca, stvar kot ona sama, a ne kot snov in uporabnost. Bivajoče v svoji nedotakljivosti in v svetlobi biti. Tradicionalni prozi očita torej Cankar slepoto in zaprtost za bit. Njegov očitek meri na isto, na kar merita obsodba in usmrnitev Josepha K. v *Procesu*. (Prav tam: 97)

Končna ugotovitev Pirjevčeve razprave je torej ta, da Cankar v okviru nove estetske paradigme vendarle uveljavi tiste lastnosti, ki so značilne za tako imenovani moderni roman. Tako se tudi slovenska literatura odpre romanu, vendar šele tisti njegovi različici, ki nastane po odmrtnosti tradicionalnega evropskega romana. Tako pa slovenska romaneskna proza po Pirjevcu končno postane tudi umetniška.

Sklep

V svoji bržkone najpoznejši študiji o slovenskem romanu Pirjevec torej predstavlja nekatere nove vidike, ki so usklajeni predvsem z njegovimi

92 V skladu s tem tudi Kos ugotavlja, da *Deseti brat* še ni pravi problemski roman (Kos 1991a: 50).

tedanjimi pogledi na evropski roman in mu dopuščajo tudi ob Cankarjevih delih govoriti o romanesknosti. To mu omogoča pojem modernega romana, ki ga je prisiljen uporabiti za označevanje romanov Kafke, Malrauxa, Robbe-Grilleta in Andrića. Pri tem naletimo na nekaj zanimivih sodb, pomembnih za teorijo slovenskega romana kot poskus določitve njegove specifik. Tudi ob Cankarjevih romanih se – podobno kot ob Jurčičevih – Pirjevcu pokaže, da so ti romani resnica tradicionalnega evropskega romana. Vendar se zdi ta Pirjevčeva formulacija – kot sem poskusil pokazati – sporna. Verjetneje je, da tisto, v čemer se ujemata Cankarjev in na primer Jurčičev roman, ni zares resnica tradicionalnega evropskega romana, ampak posebnost oziroma specifika slovenskega. Ta specifika se namreč ohranja v vsej zgodovini slovenskega romana in zaznamuje tako »neumetniški« roman pred Cankarjem kot »romaneskno umetniško prozo« pri Cankarju (in po njem). Kljub nekaterim nejasnostim je torej iz Pirjevčeve misli vendarle mogoče dovolj zanesljivo deducirati tiste lastnosti, ki pomenijo specifiko slovenskega romana in so tako temeljni element tega, kar lahko imenujemo teorija slovenskega romana. Te lastnosti so – ob odsotnosti velikih metafizičnih struktur – predvsem pasivnost junakov – in s tem povezana odsotnost akcije –, njihova hrepenenjskost in vloga žrtve, kar je vse skupaj povezano s posebnimi družbenozgodovinskimi in političnimi razmerami slovenskega naroda v dobi, ko še ni konstituiran kot nacija. Da je bila Pirjevčeva intuicija glede tega ustrezna, potrjujejo nekatere poznejše razprave o slovenskem romanu, predvsem Janka Kosa, ki je že v razpravi *Cankar in problem slovenskega romana*, nato pa še v *Tezah o slovenskem romanu* specifiko slovenskega romana – kot deziluzijskega romana žrtve (s pasivnim junakom) – opredelil natanko v območju tistih določil, ki jih je za slovenski roman vzpostavil že Pirjevec.

Sto romanov

Ko je glavni urednik Cankarjeve založbe Cene Vipotnik leta 1961 dobil zamisel o zbirki »Sto romanov«, si je verjetno predvsem želel, da bi slovenskim bralcem v pretehtanem izboru predstavil najpomembnejša svetovna dela te literarne zvrsti. A ko je za glavnega urednika povabil Antona Ocvirka, se je kmalu pokazalo, da bo »Sto romanov« več kot to. Kot je ob prvem jubileju zbirke, ki je začela izhajati leta 1964, v pogovoru za *Tedensko tribuno* jasno povedal Ocvirk, so bile njegove ambicije precej večje: »Že takrat sem edicijo zvezal z uvodnimi študijami. Z njimi naj bi pridobila na vrednosti in pomenu, postala naj bi nekaj našega, dokazala dozorelost naše znanstvene misli in seveda našo sposobnost, pravzaprav nadarjenost za literarni esej in estetsko analizo« (nav. v Smolej in Stanovnik 2007: 159). In res, zbirka je postala bralska uspešnica ne le po zaslugi samih romanov in njihovih skrbno narejenih ali pregledanih prevodov, temveč v precejšnji meri tudi zaradi spremnih študij. Te so bile že na prvi pogled nekaj posebnega po dolžini, ki je v povprečju precej presegala obseg, kakršen je sicer namenjen tovrstnim besedilom,⁹³ zaznamovala pa jih je dvojnost oziroma vmesnost, nakazana v zgornji Ocvirkovi izjavi, namreč sinteza »znanstvene misli« ter »nadarjenosti za literarni esej«. Skratka, ta besedila so bila predvsem *interpretacije*.

Ocvirk je sicer raje kot o interpretacijah govoril o »esejih« ali o »študijah«. Verjetno mu izraz interpretacija ni bil preveč všeč ali mu je bil celo sumljiv.⁹⁴ V območju literarne vede se je tedaj odmevno uveljavljal v angloameriškem novem kritištvu, predvsem pa v fenomenoloških smereh, ki Ocvirku niso bile posebno blizu. Če prebiramo *Umetnost*

93 Če izvzamemo znanstvene ali didaktične edicije, so se na Slovenskem nekoliko daljše spremne študije – pa še to ne v vseh obdobjih in nikoli tako dolge kot pri zbirki »Sto romanov« – pojavljale le še v zbirki »Kondor«.

94 Čeprav je bil njegov pristop »po marsikateri dejanski izpeljavi blizu interpretaciji, se Ocvirk izogiba temu terminu in kaže do interpretacijske metode precejšnje pridržke« (Dolinar 2000: 544).

interpretacije Emila Staigerja (tega je Ocvirk odklanjal zaradi ahistorizma), ki je izšla leta 1955, torej komaj nekaj let pred zbirko »Sto romanov«, in v kateri je med drugim govor o tem, da je interpretacija umetnost, da sta zanjo potrebna navdih in posebna nadarjenost, če že ne kar genialnost, se zdi samoumevno, da taki pogledi stvarnemu, v čim objektivnejšo znanstvenost naravnemu Ocvirku ne bi smeli preveč ugajati. Vendar se izkaže, da je bil ustanovitelj slovenske institucionalne komparativistike – podobno kot še marsikje – tudi tu s svojo široko razgledanostjo, zdravorazumskostjo in občutkom za literaturo zmožen presegati abstraktne načelne zadržke. Zaslutil je izjemni pomen interpretacije ne le za popularizacijo literature in literarne vede, temveč prav za »znanstveno misel«, ⁹⁵ in vpeljal interpretativni model študij, ki je bil Staigerjevemu glede marsičesa presenetljivo blizu:

Glede vsebinske plati študij velja eno samo načelo: vsaka naj bo pristen izraz avtorjeve osebnosti, njegove individualne radovednosti in estetske občutljivosti, tudi posebne vrste bistrovidnosti. Ker sem zagrizen nasprotnik pisanja po klišejih, želim, da bi bilo v nas vseh, ki sodelujemo, čimveč ustvarjalne sproščenosti, izvirnosti in smisla za bistveno. Dvigniti se moramo čim više nad brezosebno informacijo in duhovito kramljanje [...] Le malokdo, ki mu pride v roko ta ali ona knjiga, ve, koliko znanja in raziskovalne zagrizenosti, koliko upov in dvomov se skriva v takšni študiji. In prav je, da ne ve! Ni dovolj, da se avtor prebije skozi vsa pisateljeva dela, vživeti se mora še v njegovo osebnost in v čas, v katerem je ustvarjal, v njegove nazore in spoznanja, ugotoviti njegovo stilno usmerjenost ter ujeti tisti posebni podtalni umetniški »fluid«, ki diha pritajeno iz vsakega njegovega stavka. (Nav. v Smolej in Stanovnik 2007: 160)

Ocvirk si je torej zamišljal nadarjenega, kongenialnega pisca spremnih študij, ki bo svoj subjektivni navdih optimalno dopolnjeval z napornim znanstvenim delom (bržkone mišljenim v pozitivističnem duhu), rezultat pa bo »mogočna, nad štiri tisoč strani obsežna zgodba o svetovnem romanu« (prav tam).

Uvodno študijo v prvi roman zbirke, Flaubertovo *Gospo Bovaryjevo*, je prispeval Ocvirk sam in z njo postavil nekakšen model, ki so se ga drugi pisci držali včasih bolj včasih manj, a je glede marsičesa vsaj prva

95 To velja posebej poudariti, kajti v bolj sociološko in scientistično naravnem delu današnje literarne vede je pomen interpretacije zmanjšan; za marsikoga je njen status v literarnih znanostih celo vprašljiv.

leta ostal prevladujoč. Pravzaprav je, vsaj če pogledamo najdaljše, najznačilnejše in najbolj uveljavljene študije različnih interpretov, nastal kar nekakšen samosvoj žanr. Ta se je kazal predvsem v pripovedni zgradbi študij, ki je uporabljala mnoge postopke realističnih, še bolj pa detektivskih romanov (podrobne opise, zaokroženo piramidno kompozicijo, tehniko suspenza, navidezne zastranitve, peripetije itn.), in je pogosto potekala v obliki nenehnega napovedovanja »resnice« (storilca), ki se bo razkrila ob sklepu raziskave (detekcije). Deskripcija se je včasih povsem približala leposlovni,⁹⁶ diskurz, za današnjega bralca že prevlečen z rahlo patino simpatične starinskosti, pa je bil prepreden z retoričnimi vprašanji, obrati in podobami, ki so to umetelno naracijo stopnjevali. Vse to je seveda (uspešno) rabilo predvsem namenu, premostiti razdaljo ne le med romanom in bralci, temveč tudi med literarno znanostjo in njenimi dognanji ter laičnim občinstvom.

Kmalu se je pokazalo, da so bila Ocvirkova pričakovanja vsestransko upravičena: zbirka se je ne le prikupila bralstvu, temveč je začela prinašati »dobiček« tudi literarnovednemu pogonu. Avtorice in avtorji spremnih esejev so med študijem zanje naleteli na mnoge, Slovencem še neznane ali premalo poznane literarne zgodovinarje, teoretike in filozofe ter odkrivali zanimiva, a na Slovenskem še ne uveljavljena literarnovedna področja, in vse te nove informacije so prinašali v slovenski literarni prostor ne le v teh razpravah, temveč so jih razvijali tudi samostojno zunaj okvira zbirke. Največje tovrstne pridobitve so seveda sodile na področje teorije oziroma zgodovine romana.

Čeprav si je Ocvirk zamišljal, da bodo te študije kot celota nekakšna »mogočna, nad štiri tisoč strani obsežna zgodba o svetovnem romanu«, sam kot urednik take sinteze ni koordiniral ali organizirano usmerjal. Sodelavke in sodelavce si je izbiral glede na njihovo izpričano kompetentnost in jim je glede njihovega lastnega pristopa v posamezni študiji puščal odprte roke. Za tako sintezo konec koncev tudi ni imel vsakdo dovolj ambicij, saj jih je večina prispevala le po eno spremno študijo. Toda tudi pri tistih, ki so jih po več, se te med sabo največkrat niso povezovale v smeri zaokrožene »zgodbe o svetovnem romanu«.

To po vsem sodeč velja tudi za samega Ocvirka, ki je napisal šest obsežnih spremnih besedil, vendar brez vnaprejšnje misli na tako sintetično

96 Navajam primer iz Ocvirkove študije o Goethejevem *Wertherju*: »Podoben je bil plamenu, ki se vname na vsem lepem, da sami ne vemo kdaj in si niti ne moremo misliti, da bi iz njega lahko nastalo kaj resnejšega, ko liže okoli sebe kar tako tjavdan, dokler se nenadoma ne povzpne kvišku in začne groziti, da se sprevrže v požar, če se mu nihče ne bo ob pravem času postavil po robu« (Ocvirk 1977: 15).

celoto. Sicer mu je bilo, kot v nekem pogovoru poroča Janko Kos, »veliko do tega, da izda svoje razlage v knjigi« (Kos 2003: 248), in leta 1977 je to res storil, knjigo pa naslovil *Evropski roman*. Vendar je ta naslov, ki obeta ali vsaj nakazuje zaokroženo podobo evropskega romana, glede tega nekoliko zavajajoč. Tega se je zavedal tudi sam Ocvirk, zato je *Predgovor* h knjigi začel takole: »Delo z našim naslovom ne podaja zgodovine zvrsti v evropski besedni umetnosti, še zlepa ne, niti ne razgrinja pred nami njene teorije [...], zato pa prinaša šest samostojnih esejev o šestih mojstrovinah petih avtorjev« (Ocvirk 1977: 7). V nadaljevanju je nato naslov knjige vendarle poskušal nekako upravičiti, toda tako njemu samemu kot tudi bralcem teh razprav je bilo jasno, da v svojih študijah res ni razvijal ne teorije ne zgodovine romana.⁹⁷ Pač pa sta to počela dva druga ugledna pisca spremnih študij.

Prvi je bil Dušan Pirjevec, ki je leto pred začetkom izhajanja zbirke prišel kot profesor na ljubljanski Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, ki ga je vodil Ocvirk. Pirjevec je bil drugi najmarljivejši pisec razprav, napisal jih je dvanajst. A ne le to, vsaj od leta 1966 naprej, ko je napisal svojo tretjo spremno študijo (k Stendhalovemu romanu *Rdeče in črno*), je postal roman osrednje težišče njegovega ukvarjanja z literaturo nasploh. Odtlej pa do prezgodnje smrti leta 1977 je tako bolj ali manj vsako leto imel univerzitetni cikel predavanj o romanu, enako pa je redno, skoraj vsako leto, napisal obsežno, odmevno spremno besedilo za zbirko »Sto romanov«.

Pirjevec je bil idealen primer pisca razprav, od katerih naj bi bila po Ocvirku vsaka »pristen izraz avtorjeve osebnosti, njegove individualne radovednosti in estetske občutljivosti, tudi posebne vrste bistrovidnosti«. Prav on je v pisanje spremnih študij prvi vnesel duha, ki se je bistveno razlikoval od Ocvirkovega. Ta duh je bil razviden že po teoretikih in filozofih, ki jih je Pirjevec pritegnil v obravnavo, zlasti tistih fenomenološke usmeritve (Ingarden, Husserl, Gadamer, Heidegger itn.), in pa seveda po tem, da se je svojih študij tudi sam loteval »fenomenološko«. Se pravi, če je pisal o (evropskem) romanu, je želel najprej razčistiti, kako sploh razumi pojem roman, kar je bilo vprašanje, na katero je Ocvirk očitno gledal zdravorazumsko in pragmatično ter ga zato – vsaj v kontekstu teh spremnih esejev – ni posebej zanimalo. Pirjevec se je s tem vprašanjem ukvarjal vse od tretje študije naprej. In sicer je bila njegova posebnost ta, da je za izhodišče vzel Lukácsevo teorijo romana, ki ji je zvečine pritrjeval, jo v poznejših študijah delno (vendar ne vedno čisto razvidno) dopolnjeval

97 Ne nazadnje Ocvirk v nobeni od teh študij kljub mnogim drugim referencam ni omenil niti enega teoretika romana.

še z Bahtinovimi pogledi na roman, predvsem pa jo poskušal vključiti v heideggerjevski bitnozgodovinski model.

V dobrem desetletju je Pirjevec nato prav v teh uvodnih študijah razvil izvirno, fascinantno, na Slovenskem zelo vplivno⁹⁸ teorijo romana. Nikoli sicer ni dosegla povsem dokončne podobe, Pirjevec jo je v vsaki študiji znova premišljeval, popravljaj in nadgrajeval, zlasti je poskušal odpraviti pomanjkljivosti ter razpoke, ki so se zaradi njegove dosledne interpretativne etike, v skladu s katero je vselej sledil toku misli in ne vnaprejšnji opredeljenosti, kazale na eni strani med Lukácsevo teorijo in Heideggerjevo filozofijo, na drugi strani pa med teorijo romana, kakršna se mu je sproti razvijala, in samo romaneskno prakso. Ne glede na to pa je imela dovolj razvidne obrise, in ko je Pirjevec umrl (istega leta, kot se je sklenila tudi zbirka »Sto romanov«), je bilo povsem naravno, da so njegove razprave izšle zbrane v knjigi z naslovom *Evropski roman* (1979). Tokrat je bil naslov – drugače kot pri Ocvirku – docela upravičen. Študije, tu natisnjene po kronološkem redu svojega nastanka in ne po letnici obravnavanega romana,⁹⁹ so res podajale teorijo evropskega romana.

Pirjevčeva spremna besedila je zbral in uredil ter s temeljito spremno študijo pospremil Janko Kos, drugi pisec uvodnih esejev k zbirki, ki je v teh spisih razvijal teorijo in zgodovino evropskega romana, to pa celo širše kot Pirjevec, saj je v njih posebej razmišljal tudi o zunajevropskem in slovenskem romanu. Kos, ki se je na Oddelku za primerjalno književnost ljubljanske Filozofske fakultete Ocvirku in Pirjevcu pridružil leta 1970, je bil daleč najplodovitejši pisec uvodnih besedil. Prispeval jih je enaindvajset. V njih se je sprva držal Ocvirkovega modela, nato pa je, podobno kot Pirjevec, začel gojiti svoj posebni, bolj filozofsko usmerjeni način interpretacije, ki je razvijal ne le teoretsko misel o romanu, temveč tudi zavest o njegovi zgodovini.

Kosove študije zaznamujejo izjemno široka literarnozgodovinska in teoretska ter filozofska razgledanost,¹⁰⁰ eruditskost, predvsem pa jasnost, preglednost, sintetičnost in sistematičnost, tako da se prav te razprave, vzete kot celota, še najbolj približajo Ocvirkovi viziji zbirke kot »mogočne, nad štiri tisoč strani obsežne zgodbe o svetovnem romanu«. Čeprav se je seveda tudi Kosova misel razvijala (predvsem je opaziti postopno

98 Brez pretiravanja bi lahko rekli, da je ta teorija po izvirnosti, drznosti in načinu filozofske utemeljitve evropskega formata, glede marsičesa primerljiva denimo z Lukácsevo in Bahtinovo.

99 Tako je bilo tudi najbolj smiselno; Pirjevčeva teorija romana se je sproti dograjevala, in ker ima v teh študijah tako pomembno mesto, je naravno zaporedje, kako jih je treba brati, zaporedje njihovega nastanka.

100 Pogled na imensko kazalo njegovega *Svetovnega romana* je glede tega več kot zgovoren.

osamosvajanje od Ocvirkovega vpliva), pa, se zdi, od samega začetka sledi nekakšni intuiciji celote in se ne spreminja zares radikalno, tako kot se včasih Pirjevčeva, pri kateri si ugotovitve iz različnih obdobj občasno celo nasprotujejo. Zato – in pa iz razloga, da Kos v svojih študijah ne razvija le zametkov teorije romana, temveč tudi njegove zgodovine – je te interpretacije ne le mogoče, temveč tudi najprimerneje brati po letnicah nastanka obravnavanih romanov, in ne po letnicah njihovega nastanka.

Kosove razprave kažejo še nekatere značilnosti, v katerih danes skoraj z nostalgijo prepoznavamo najzlahtnejšo tradicijo klasičnega evropskega humanističnega diskurza. Podobno kot pri Pirjevcu tudi pri Kosu pogosto naletimo na avtorefleksijo lastne interpretacijske metode. Čeprav ta – zlasti na začetku – razmeroma pogosto (na primer ob Dickensu, Lermonovu, Hemingwayu) sledi pozitivističnim zgledom biografskega, psihološkega ali sociološkega pristopa, tega ne počne brez metodološkega samopremisleka, iz vnaprejšnje zavezanosti enemu samemu, edino zveličavnemu pristopu. Kos že v prvih študijah pojasnjuje – in tu je zametek metodološkega pluralizma, ki ga je kot načelno držo v slovensko literarno vedo izrecno vpeljal prav on –, da se za tak ali drugačen pristop odloča na podlagi narave samega interpretiranega besedila: včasih je primernejši imanentni pristop, drugič »zunanji«. Vendar se – v skladu z značilno Kosovo nadarjenostjo za sintezo – v teh študijah vse bolj uveljavlja kombinacija različnih pristopov, zlasti po letu 1970 vse jasneje¹⁰¹ v obliki izvirne, prenovljene različice duhovno-zgodovinske metode, ki jo Kos potem nemara najdosledneje uporabi v študijah o romanih Hoffmanna, Madame de La Fayette in Grimmelsausna.¹⁰²

Druga klasična humanistična poteza ob tej idejni in metodološki pluralni naravnosti je denimo (danes tako samoumevni) neevrocentrism, ki se zelo jasno izraža tako rekoč na vsakem koraku razprave o romanu japonske pisateljice Murasaki Šikibu. Kos večkrat opozarja na nevarnost, da bi literarna dela (ali nasploh kulturne proizvode) iz drugih kulturnih ali miselnih tradicij poskušali razlagati ali razumevati s pojmovnim instrumentarijem svoje lastne, zato romana japonske pisateljice ne poskuša nategniti na kopito evropskih periodizacijskih ali literarnoteoretskih modelov. Ta zavest je pri Kosu navzoča tudi v razpravah zunaj zbirke »Sto romanov«, v katerih se tako ali drugače ukvarja z neevropskimi romani, saj denimo vselej ugotavlja, da teh del ni mogoče obravnavati z vidika duhovno-zgodovinske metode, ki je proizvod zahodne

101 Terminološko sprva v povezavi z izrazom »duhovno-umetnostni stroj«.

102 O Kosovi duhovno-zgodovinski metodi prim. Virk 1989.

metafizike, umerjen na njeno lastno kulturno in duhovno tradicijo, ki pa seveda ni nekaj univerzalnega.

Še ena taka splošna značilnost Kosovih študij je¹⁰³ *neesencialistično* razumevanje literarnih pojavov. Opozorilo na to razsežnost Kosovega interpretacijskega diskurza se zdi še posebej potrebno zato, ker je bila njegova literarnovedna misel včasih deležna očitkov esencializma. Toda podrobnejši pogled pokaže, da so taki očitki največkrat poenostavljeni in preuranjeni. Da Kosovih pogledov nikakor ni mogoče brez zadržkov deklarirati kot staromodno esencialističnih, se da prikazati ne le denimo ob njegovi *Literarni teoriji* (prim. Virk 2007: 102), temveč vsekakor tudi ob spremnih študijah v zbirko »Sto romanov«. Naj navedem le en značilen primer, vzet iz študije o *Simpliciju Simplicissimussu*:

Namesto teze, da je bistvo pikaresknih romanov nekakšna pikaresknost, ki mora ostajati vseskozi ista, je primernejša misel, da je obstajalo izročilo pikaresknega romana, ki se je s svojimi najsplošnejšimi sestavinami prenašalo naprej, a z menjavo okoliščin, razmer in obdobj ustvarjalo nove in nove različice pikaresknega romana.¹⁰⁴ (Kos 2009: 47)

Končno velja opozoriti še na eno značilnost Kosovih študij. Ne le da se poskušajo vsakič osredotočiti na tisto plat obravnavanega romana, ki je po interpretovi intuiciji – oziroma »smislu za bistveno«, če uporabim Ocvirkov izraz – zanj odločilna, in ne le da poskušajo (v večini primerov) delo umestiti v širšo, bodisi idejno bodisi kulturnozgodovinsko, največkrat pa kar literarnozgodovinsko sintezo, temveč si prizadevajo obenem misliti tudi tisto, po čemer so obravnavani romani umetnost¹⁰⁵ in kar je

103 Ne glede na pogosto rabo besede »bistvo«; a nanjo večkrat naletimo tudi pri povsem stvarnem, nemetafizično naravnem Ocvirku.

104 To držo moramo zgolj primerjati z zelo natančnim in verodostojnim opisom protiesencializma, kot ga v svoji odlični knjigi *Literarna veda v rekonstrukciji* podaja Marko Juvan, pa se zlahka prepričamo, kam jo kaže uvrstiti: »Antiesencializem kritično nasprotuje kategorialnemu mišljenju esencializma [...] Namesto esencialistične teze, da ima sleherni individualni pojav (na primer posamezno besedilo) določljivo, apriorno bistvo, ki mu zagotavlja vsebinsko in strukturno polnost pod okriljem pripadnosti neki obči kategoriji (denimo zvrsti), antiesencializem zagovarja stališče, da takšen pojav nima stalne identitete in vnaprej opredeljene vsebine, poleg tega pa ne zastopa nujno ene same obče kategorije, niti ne nastopa kot konkreten primer enega samega tipa. Odvisen je namreč od zvez z drugimi pojavi, od pretakajočega se sistema razlik med njimi, po drugi strani pa se njegova istovetnost spreminja glede na vsakokratne družbeno-kulturne, kognitivne ali ideološke perspektive opazovalcev in kontingenčne vloge, ki so mu pripisane v dani kulturi« (Juvan 2006: 154).

105 Z bolj formalnega, literarno teoretskega vidika je to seveda (že v teh študijah izrecno postulirana) sinteza spoznavnih, etičnih in estetskih komponent, kakršno Kos sistematično

torej v njih nekako univerzalno. To pa se Kosu – ne le ob obravnavi evropskih literarnih umetnin, denimo ob *Simpliciju* ali *Kneginji Klevski*, temveč tudi ob Cankarju – kaže kot *težnja po absolutnem*. Kot to formulira ob analizi *Hiše Marije Pomočnice*: »Problem absolutnega je od Cervantesa naprej najvišji problem, s katerim se zmore in mora ukvarjati evropski roman« (prav tam: 479).

Značilnosti Kosovih študij, s katerimi te opozarjajo nase, je seveda še precej.¹⁰⁶ Občudovanje zbuja temeljite »razprave znotraj razprav«, na primer o pikaresknem romanu, ruskem odvečnem človeku, teodiceji, nihilizmu itn., ki bi jih bilo zlahka mogoče objaviti samostojno ali celo razširiti v monografsko študijo. Pravzaprav je tako, da je kar nekaj idej, postavk, definicij in sintez v teh spremnih besedilih pozneje našlo svoje mesto v Kosovih knjigah (npr. v *Literarni teoriji*, *Razsvetljenstvu*, *Romantiki*, *Primerjalni zgodovini slovenske literature* itn.). A opozarjanje na vse take primere bi me zaradi njihove količine zaneslo preveč v stran. Opozoril bi le še na tisto vsebino teh Kosovih študij, ki je zanje – in za tale prispevek o njih – seveda bistvena. To pa je Kosova nenehna refleksija romana, njegove zgodovine in teorije.

Pirjevčeva teorija evropskega romana sama v sebi sicer ni popolnoma skladna; a taka, kakršna je, je bolj ali manj v celoti razvidna iz Pirjevčevih spremnih študij; univerzitetna predavanja jo le na nekaterih mestih dodatno in obsežneje osvetljujejo. *Evropski roman* ostaja bržkone osrednje Pirjevčevo delo, ki ga, kar zadeva njegove poglede na roman, pomembno dopolnjuje¹⁰⁷ edinole peščica razmeroma kontroverznih spisov o problematiki slovenskega romana. Nekoliko drugačen je položaj pri Kosu, tako glede njegovega znanstvenega opusa v celoti kot tudi glede njegove teorije romana. Podobno kot Pirjevčev (ali Ocvirkov) *Evropski roman* je sicer tudi Kosov *Svetovni roman*, v katerem so zbrane njegove uvodne študije v »Stro romanov«, ne le fascinantna demonstracija »umetnosti interpretacije«, temveč tudi neizčrpna zakladnica informacij, zamisli, raziskovalnih pobud in zametkov novih raziskav. Vendar ne reprezentira Kosovih raziskav problematike romana tako dokončno kot *Evropski roman* Pirjevčeve. Ker je prav Kos poleg Pirjevca edini slovenski avtor sistematične teorije romana, obenem pa tudi snovalec njenega sistematičnega zgodovinskega

razvije v *Literarni teoriji*. A »umetniški« presežek literarnega dela poskuša Kos v nekaterih študijah misliti tudi bolj vsebinsko.

106 Med bolj metodološkimi omenimo še tisto, kar bi z jezikom Nietzscheja lahko imenovali »perspektivizem«, v sodobni literarni vedi pa se je uveljavilo kot »konstruktivizem«; v študiji o Lermontovu tako Kos denimo opozarja na »konstruktivističnost« pojmov literarne vede.

107 Poleg seveda knjige *Metafizika in teorija romana*, posmrtno izdaje enega od njegovih predavateljskih ciklov, ter poleg spremne študije k Andričevemu romanu.

zarisa in tako tisti, ki je teorijo in zgodovino romana doslej na Slovenskem razvijal najceloviteje in najbolj sintetično, si zasluži, da ta del njegovega raziskovalnega opusa, bistveno vezan prav na spremne študije k zbirki »Sto romanov«, predstavim nekoliko podrobneje. In sicer bom to naredil v okviru sistematičnega prikaza štirih sklopov: Kosovih pogledov na teorijo in zgodovino evropskega in slovenskega romana.

Teorija (evropskega/svetovnega) romana

S teorijo (evropskega/svetovnega) romana se je Kos najpregledneje ukvarjal v študiji *Roman* (1983), ki je izšla v zbirki »Literarni leksikon«. Posamezne vidike je sicer načrtno obravnaval že dosti prej. Pred *Romanom* najbolj sistematičen in obsežen spis o tem so gotovo *Pota romana* (1977) z mnogimi dognanji, ki so ostala ohranjena tudi v *Romanu*. A že pred tem se je z evropskimi teorijami romana ukvarjal v nekaterih spremnih študijah k zbirki »Sto romanov«, in sicer vedno takrat, kadar se je to pokazalo kot posebej smiselno: v razpravi o Hoffmannovih *Življenjskih nazorih* Mačka Murra iz dveh razlogov: ker je v ospredju študije vprašanje o posebni strukturi romantičnega romana in pa zato, ker so romantiki teoretsko že mislili zelo podobno kot zadnja vplivna teorija romana, namreč Bahtinova; iz tega zadnjega razloga tudi ob obravnavi Manzoni-jevih *Zaročencev*; ob Scottovem romanu *Waverley* zato, ker je moral soočiti različne Lukácsve poglede na Scottovo romanopisje; ob *Kneginji Klevski* gotovo že iz razloga, da je kot predgovor k enemu izmed njenih del nastala prva, Hueteva teorija romana, vendar tudi zato, ker si je ob tem romanu zastavljal vprašanje o začetkih evropskega romana; ob Cankarjevi *Hiši Marije Pomočnice* nazadnje zato, ker je razpravo začel z vprašanjem, ali je to sploh roman, in jo nadaljeval s premislekom o možnostih in posebnostih slovenskega romana. – Vendar z *Romanom* še ni izrekel zadnje besede o teoriji romana. Z njo se je ukvarjal tudi še pozneje, posebej intenzivno denimo v študijah *Ep in roman na slovenskem* ter *Teze o slovenskem romanu* (oboje leta 1991).

Strukturno izhodišče Kosovih pogledov na teorijo romana je razločevanje med vsebinskimi in formalnimi opredelitvami. To razločevanje najdemo seveda v *Romanu*, vendar je z vso jasnostjo predstavljeno že v študiji o *Kneginji Klevski*. Vsebinske so vse »prave« teorije romana (prim. Kos 1983a: 32), namreč tiste, ki bistvo romana določajo iz njegove vsebine (npr. teza, da govori roman o meščanskem svetu ali o svetu, ki so ga bogovi zapustili). Formalno določitev pa Kos v študiji o *Kneginji Klevski* predstavi

takole: »Za roman smo pripravljeni priznati sleherno besedilo, ki je napisano v prozi in je nekoliko daljšega obsega, po vsebini pa ni niti čisto lirsko niti esejistično, ampak pripovedno v najširšem pomenu besede« (Kos 2009: 71) – kar so določila, ki kot formalna veljajo tudi še v *Romanu*.

Pri raziskavi vsebinskih, torej »pravih« teorij romana Kos v svojih študijah posebej izpostavlja tele: klasicistično Huetevo, ki lahko velja za prvo (novoveško) teorijo romana, Blankenburgovo kot »prvo pomembnejšo teorijo romana«, ¹⁰⁸ iz katere je – v nekoliko posodobljeni obliki – mogoče izpeljati tudi Kosovo lastno (prim. Kos 1991a: 47; Kos 1991b: 372–373), romantične teorije, ki so roman prve definirale kot neomejeno zvrst, estetike Schellinga, Hegla in Vischerja, in pa tri velike teorije romana dvajsetega stoletja, Ortege Y Gasseta, Lukácsa in Bahtina, pri čemer sta mu posebej pomembna predvsem zadnja dva. Za klasične teorije romana od 17. do 19. stoletja je značilno, da izhajajo iz razlike med epom in romanom, to razliko pa razlagajo podobno:

Poglavitna vsebinska razlika med epom in romanom je bila po Huetu ta, da romani pripovedujejo večidel o ljubezenskih, epi pa o vojaško-političnih zadevah; po Blankenburgu govori ep o »državljanu«, roman o »meščanu«, pri čemer mu pomeni prvi človeka javnosti, drugi posameznika v njegovi zasebnosti; po Heglu se epi nanašajo na »totaliteto« herojskega, romani na drugačno »totaliteto« meščanskega sveta. (Kos 1991b: 372)

Vse te formulacije po Kosu sicer merijo na isto kvaliteto, ki se tudi njemu zdi primerna za roman, vendar jo sam opiše z nekoliko drugačno, posodobljeno terminologijo, ki jo najde ob navezavi na Habermasa ¹⁰⁹ ter Luckmanna in Bergerja (prim. Kos 1991b: 373). V tem smislu opiše (vsebinsko) razliko med epom in romanom kot razliko med *javnim* in *zasebnim*, ali z njegovo lastno formulacijo: svet epa je »območje javnega dogajanja (mita, vere, zgodovine, politike), svet romana je svet zasebnosti, oboje v pomenu, ki ga pojmoslovlja javnost in zasebnost daje moderna sociologija, na primer Habermasova analiza 'strukturnih sprememb javnosti'« (Kos 1991a: 47). Ti, predvsem po Habermasu povzeti

[k]ategoriji javnosti in zasebnosti omogočata natančnejše vsebinsko razločevanje med epom in romanom, hkrati pa dopuščata tudi prehodne

108 Prim. študijo k Hoffmannu, Kos 2009: 14; tudi Kos 1983a: 57 isl.

109 Pri tem misli na njegovo delo *Strukturne spremembe javnosti*; prim. Kos 1991a: 47; Kos 1991b: 373.

oblike med obojima – epe, ki se približujejo romanu, kar velja za renesančne viteške epe, ali pa romane, ki hočejo po Lukácsevi razlagi doseči formo epa – primer za to je Tolstojeva *Vojna in mir*, pa tudi družbenozgodovinski kolektivni romani 20. stoletja. Toda tudi takšne prehodne oblike je mogoče razlagati predvsem z razmerjem med javnostjo in zasebnostjo v zgodovinskem času in prostoru, v katerem so nastale. Zgodovina epa in romana je na splošno povezana prav z zgodovinskim razmerjem med javno in zasebno sfero; to razmerje se neprestano spreminja, spreminjata se pa tudi strukturi javnega in zasebnega sveta. Nastajanje, razvoj in pomen epa ali romana so zato odvisni od obstoja javnosti in zasebnosti neke epohe, družbe in kulture – kjer še ni prave javnosti, ep ni mogoč, in tudi roman se pojavi šele z razliko med javno in zasebno sfero znotraj družbenozgodovinske celote. Velja pa tudi narobe – v družbi, kjer postaja javnost brezosebna, mehanično sistematska in amorfna, ep ni več mogoč, tako kot postaja roman neploden v času, ko se zdi človekova zasebnost neizrazita, izpraznjena in standardizirana. (Kos 1991b: 375)

Vendar se izkaže, da je taka definicija romana pomanjkljiva; »zasebnost kot invarianta romana ni nekaj specifično romanesknega«, ampak se »v zasebni sferi gibljejo prav tako novela, povest, črtica, komedija, meščanska drama idr.« (Kos 1991a: 47–48). Taka definicija je nezadostna zato, ker je zgolj *vsebinska* in s tem preširoka. Da bi bila veljavna, ji je treba dodati še formalno opredelitev, namreč, da velja za dela, ki so praviloma¹¹⁰ daljšega obsega, pisana v prozi ter epska.

Prava teorija romana zato, če želi biti uspešna, nujno vsebuje kombinacijo obeh opredelitev. Zgolj vsebinska določitev romana ni mogoča, »ker takšna opredelitev vključuje vase kot pogoj vnaprejšnja formalna določila, brez katerih romana preprosto ni mogoče razločiti od drugih literarnih zvrsti. Pač pa je izvedljiva zgolj formalna definicija romana« (Kos 1983a: 22), vendar z omejitvijo, saj je »ne samo formalna po svojih določilih, ampak tudi relativna po svoji veljavnosti za vsakdanjo, literarnokritično in literarnozgodovinsko rabo« (prav tam: 31). To pa zato, ker nobeno formalno določilo ne velja absolutno za vse romane, ampak vsa dopuščajo izjeme. V celoti gledano je celo tako, da formalna opredelitev zaradi svoje formalne narave sploh ni zares teoretska in je zato prava teorija romana nujno (tudi) vsebinska (prav tam: 32). Iz tega pa logično sledi, da mora ustrezna teorija romana zaobsegati obe vrsti določil. Formalna

110 V *Romanu* za vsako od teh določil Kos navaja izjeme.

»so relativna in s tem spremenljivka romana, njegova prava stalnica je vsebinska sfera zasebnosti«. ¹¹¹

Kos se torej pri svojih pogledih na teorijo romana krepko opre na tradicionalne teorije, premisli njihov presek, ki ga je najti v različnem, po smislu pa vendarle sorodnem opredeljevanju razlike med epom in romanom, in s pomočjo sodobne sociologije pride do formulacije o zasebnosti kot tisti vsebinski lastnosti, ki je za roman »njegova prava stalnica«. Ko ob to postavi še formalna določila, je mogoče na prvi pogled videti, kot da je opredelitev romana zdaj že kar določna in trdna, na primer v tem smislu, kot so to z retoriko dokončnosti formulirane tradicionalne, »statične« teorije romana. Vendar se pri natančnejšem premisleku pokaže, da ni tako: ta opredelitev je zaznamovana z dialektično dinamiko, kakršna je pravzaprav značilna za novejše poglede na roman. Vsebinska stalnica je neločljivo povezana s formalnimi spremenljivkami, ki jih ni mogoče predvideti. Dialektičnost takega pogleda se kaže že v tem, da ta opredelitev ni le zanikovalna, ¹¹² ampak nosi v sebi – morda v bahtinovskem duhu – tudi nek afirmativni naboj. Relativizacija formalnega določila namreč tega ne zreducira na odvečnost, ampak samo sebe paradokсно vzpostavi – na videz zelo podobno kot pri Bahtinu, pri katerem je za pojem romana konstitutivna ravno nemožnost določitve tega pojma – za formalno določilo.

111 Te »prave stalnice« Kos ni našel šele s Habermasom in nato ekspliciral leta 1991, ampak jo je v območju sociologije iskal že prej, v študiji *Pota romana*. Tu je zavrnil dotedanje vsebinske in zgolj formalne opredelitve romana in nato predvsem ob Goldmannu iskal skupno (sociološko) točko vsem obdobjem (tudi na Japonskem in Kitajskem), ko je roman doživel razmah. Pokazalo se mu je, da so značilne: izrazita urbanizacija kot nasprotje prejšnjim agrarnim fazam; sekularizacija javnega in zasebnega življenja; »skrajna individualizacija vsakdanjega socialnega življenja« (Kos 1977: 795); literarizacija; feminizacija. Kosovi sklepi iz tega so: »V luči takšnega sociološkega korelata se na zadovoljiv način pojasnijo tiste značilnosti, ki sestavljajo po mnenju formalnih teoretikov bistvo romana – na primer obseg, ki je pač odvisen od prostega časa določenih socialnih skupin, nato preprosta, prozaična in zato tem bolj bralna forma romana, nazadnje pa njegova fabulativna epskost s svojo odprto, prigodno zgradbo. Še bolj se seveda kažejo zvezane z neštetimi socialnimi podlagami vsebinske razsežnosti romana, ki so jih avtorji vsebinskih teorij od nekdaj razglašali za njegovo nespremenljivo bistvo – na primer odsotnost sakralnosti, mitologije in trdnega religioznega fundamenta, ogroženost in celo problematičnost romanesknega junaka, nazadnje pa še nekakšna metafizična odprtost, razvezanost ali že kar breztalnost romanovega sveta, kar vse se da zlahka razumeti iz individualizacije in sekularizacije socialnega ustroja, v katerem se roman redoma pojavlja [...] Literarna sociologija lahko po vsem tem vsaj deloma pojasni, zakaj nastaja roman v čisto določenih socialnozdgodovinskih kontekstih in zakaj znotraj drugačnih kontekstov njegovo formiranje ni mogoče. Bistva romana seveda tudi takšne razlage ne morejo določiti, omogočajo pa razumevanje in utemeljevanje razlik med romanom in drugimi pripovednimi zvrstmi« (prav tam: 796).

112 Npr. kot posledica Kosove ugotovitve, da vsi romani 1. niso daljšega obsega (denimo od daljših povesti ali novel), 2. da niso nujno v prozni obliki in da 3. niso nujno epski, ampak iz epskosti pogosto prehajajo v lirskost in dramatičnost.

Zato je tu nemara na mestu vprašanje, zakaj Kos ni dejavneje posegel po Bahtinovi teoriji romana, ampak se je očitno raje oprl na tradicionalnejše. Za odgovor nanj si bo najprej treba ogledati, kako Kos ocenjuje Bahtinova dognanja o romanu.

Ko prebiramo Kosove spremne študije v zbirko »Sto romanov«, večkrat naletimo na oznake, ki močno spominjajo na Bahtinovo opredeljevanje romana. Verjetno prvič se take formulacije pojavijo v študiji o Hoffmannovem romanu. To ni naključje. Ta študija se namreč precej posveča romantičnim pogledom na roman, zanje pa je znano – na to opozarja tudi Kos (npr. 1983: 64, 67) –, da so glede marsičesa izjemno podobni poznejšim Bahtinovim. Navzočnost na videz bahtinovskih potez si je zato tu mogoče pojasniti s to podobnostjo, ne pa nujno tudi že z dejanskim Bahtinovim vplivom.

Bahtin je v slovensko literarno vedo verjetno vstopil na začetku sedemdesetih let prejšnjega stoletja. Pirjevec ga je začel »uporabljati« okrog leta 1973, in najbrž smemo domnevati, da se je moral približno v istem obdobju z njegovimi idejami seznaniti tudi Kos. Vsekakor ga je verjetno že imel v mislih, ko je leta 1974 v študiji o *Kneginji Klevski* pisal o razumevanju »romana kot široke, zmeraj znova spremenljive literarne zvrsti« (Kos 2009: 75). Povsem z gotovostjo seveda navzočnost Bahtina prepoznamo tam, kjer je izrecno omenjen, na primer v študijah o Cankarjevem (1976) in Manzonijevem (1977) romanu, v istem obdobju pa tudi v razpravi *Pota romana*. Ko Kos denimo ob Cankarju kritizira tradicionalne (vsebinske) teorije romana kot neustrezne, saj so ponavadi omejene le na en tip ali zgodovinsko obliko romana, ne morejo pa zajeti njegove spremenljivosti, protejskosti, torej ne izhaja več le iz romantičnih idej, ampak se pri tem že dovolj prepoznavno navezuje na Bahtina.

Vendar Kos Bahtinova vsebinska določila romana, izpeljana v razliki od epa,¹¹³ zavrača kot neustrezna, saj tisto, kar z njimi opisuje Bahtin, po njegovem sicer res zajema roman, a obenem tudi druge novoveške zvrsti, in Bahtinova določila tako pravzaprav opredeljujejo novoveško književnost v celoti. Kot formulira Kos v študiji *Pota romana*: tisto, »kar poskušajo te lastnosti zajeti vase, torej niso značilnosti kake določene literarne vrste, zvrsti ali oblike, ampak bolj ali manj najsplošnejše strukturne poteze vse

113 Gre za določila, ki jih je Bahtin pravzaprav nakazal že v knjigi o Dostojevskem, a zgoščeno opredelil v razpravi *Ep in roman*.

novoveške evropske literature v nasprotju s slovstvom antike in srednjega veka» (Kos 1977: 382). Vendar to ni edini Kosov zadržek. Bahtinova določitev romana namreč po njegovem mnenju ni le presplošna in preširoka, ampak tudi preozka, saj na drugi strani »omejuje območje romana prav tako, kot so ga reducirale že tradicionalne teorije od Hueta do Hegla« (Kos 1983a: 102). Skratka, Bahtinova teorija romana kot vsebinska zapade pravzaprav enaki omejenosti kot tradicionalne teorije romana od Hueta naprej, zato glede tega ni najustreznejša. Kosu se zdijo primerna kvečjemu tista Bahtinova dognanja, ki v dihotomiji vsebinsko-formalno zadevajo bolj to drugo, formalno, torej spremenljivo, relativno plat romana, seveda ne tako, da bi jo natanko definirala, temveč, nasprotno, s tem, da opozarjajo na njeno odprtost:

In tako ne ostane drugo, kot da se za zdaj zadovoljimo z ugotovitvijo, da je med vsemi literarnimi zvrstmi roman najbolj nenavadna, ne samo po svojem nastanku zadnja, ampak na prav poseben način odprta, neomejena, povzemajoča vase dovršen del prejšnjih literarnih struktur in elementov, vrst, zvrsti in oblik. (Kos 1977: 383)

Roman torej pri Kosu tudi po soočenju z Bahtinom – ali celo zlasti tedaj – ostaja protejska literarna zvrst in v svojem bistvu teoretsko ni docela določljiv. Največ, kar je mogoče o njem reči, je, da je načeloma daljša prozna epska oblika, vendar zaradi njegove protejske narave te formalne lastnosti niso čisto dokončne, ampak so spremenljive. Tisto, kar v romanu ni spremenljivo, je vsebinska konstanta, namreč okoliščina, da gre v njem izrazito za svet zasebnosti v nasprotju s svetom javnosti. Ta vsebinska konstanta je sicer neizpodbitna, a za določanje romana nezadostna, saj velja tudi za mnoge druge literarne vrste in zvrsti. Uporabna je le v primeru, da jo dopolnimo s formalnimi omejitvami, te pa so relativne. Definicija romana je tako ujeta v začarani krog, ki onemogoča vulgarni esencializem in neizogibno vodi v posledico, izraženo v *Uvodu v zgodovino romana*: teorija romana je nujno obsojena na neuspeh, kajti »bistva« romana ni mogoče dokončno določiti. Oziroma v jeziku (ne pa tudi duhu) esencializma: »bistvo« romana je, da nima nespremenljivega generičnega bistva, temveč se to – zgolj predpostavljeno – »bistvo« v vsaki konkretni historični realizaciji romana kaže drugače. Prava pot k razumevanju romana zato ne vodi prek njegove teorije (tako kot denimo pri Pirjevcu), temveč prek njegove zgodovine.

Vendar Kos z ugotovitvijo o nemožnosti dokončne teorije romana nad teoretskim pogledom na roman ne obupa povsem. Jasno mu je, da je njegova »definicija« romana sicer res taka, da ji je težko oporekati z navajanjem primerov, za katere ne bi veljala, a da ostaja obenem presplošna, skorajda že tautološka, in v svoji asketskosti pravzaprav ne omogoča nadaljnjih izpeljav. Zato poskuša na področju teorije romana vendarle najti tudi elemente, ki bi bili praktično uporabni. Na tem mestu v razpravo odločneje pritegne Lukácsa, za katerega je denimo iz *Uvoda v zgodovino romana* razvidno, da je, če njegovo teorijo očistimo nekaterih preveč skrajnih izpeljav, za premišljevanje o romanu po Kosu donosnejša referenca kot Bahtin.

Lukács je bil seveda »Pirjevčev teoretik«, vendar ga Kos v svoje poglede na roman vključuje povsem drugače kot Pirjevec. Medtem ko je za Pirjevca najpomembnejši prvi, duhovnozgodovinski del Lukácsseve *Teorije romana* z znanimi tezami o romanu kot epopeji sveta, ki so ga bogovi zapustili, o problematičnem junaku ter problematičnem svetu in o tem, da bistvo romana kot forme (oziroma junakovo usodo) najbolj ponazarja Goethejev izrek »pot se pričenja, potovanje je končano«, ¹¹⁴ se Kos bolj osredotoča na drugi del znane Lukácsseve knjige, v katerem je najti izpeljano štiridelno tipologija junakovega odnosa do sveta in s tem tudi romana. Prav področje tipologije se mu pokaže kot tisti segment teorije romana, ki se vendarle izmika njeni abstraktni, neuporabni splošnosti in je zato mogoče iz njega pri preučevanju romana iztisniti konkretnejše rezultate.

Kos Lukácssevo tipologijo ne le prevzame, temveč jo tudi nadgradi. Podobno kot Lukácsseva vsebinska definicija romana se mu namreč tudi njegova tipologija zdi preozka. Predpostavlja problematičnega junaka v problematičnem svetu ter odkriva med njima štiri mogoče odnose, a ti po Kosu skupaj sestavljajo le en možni tip odnosov junaka do sveta in torej le en tip romana, namreč problemski. Čeprav je, kot si lahko preberemo v razpravi o *Hiši Marije Pomočnice*, po njegovem mnenju ta tip »morda [...] najvišji« (Kos 2009: 447), pa ni tudi edini. Kot navede Kos v razpravi *Pota romana* ¹¹⁵ ob slovenskem romanu, a tako, da vsekakor velja za roman nasploh:

S pomočjo širše vsebinske tipologije bi se dalo sodobne slovenske romane razdeliti na štiri osrednje tipe: naivni, stvarni, idejni in problemski roman; po Lukácsu bi med njimi lahko poiskali ustrezne

114 Po teh, vsebinskih tezah je Lukácsseva *Teorija romana* za Kosa mnogo preozka in zato neuporabna.

115 Ponovi pa tudi v obeh študijah o slovenskem romanu iz leta 1991.

vzorke za abstraktno-idealistični, deziluzijski, sintetično posredujoči in k epopeji naravnani roman. (Kos 1977: 6)

S tem Kos razvije jasno tipološko sistematiko dveh hierarhično razmejenih, a dopolnjujočih se tipologij: širša tipologija zajema naivni, stvarni, idejni in problemski roman,¹¹⁶ tega zadnjega, ki je vsaj v novem veku umetniško nekako najbolj tvoren, pa je mogoče še naprej tipološko deliti v skladu z Lukácssevo tipologijo. Tak model je Kos nadvse plodovito uporabil pri preučevanju problematike slovenskega romana v študijah *Teze o slovenskem romanu* ter *Ep in roman na Slovenskem*; a o tem nekoliko pozneje.

Ta tipološka shema je Kosov najučinkovitejši, na pa tudi edini način sistematizacije romanov v okviru teorije romana. Podobno kot Bahtin, ki je svojo tipologijo karnevalske, retorične in epske tradicije romana ob priložnostih dopolnjeval še z drugimi, na primer z romani prve in druge stilistične črte, z monološkim, dialoškim in polifonim romanom ali z različnimi romanesknimi kronotopi, tudi Kos včasih ponudi še nekatere druge delitve. Tako na primer izpostavlja, da se v evropskem romanu pojavljata predvsem dva osrednja tipa junaka: pasivni in aktivni. Za antiko je značilen v glavnem pasivni, za srednji vek aktivni, v novem veku pa se pojavljata izmenično oba (prav tam: 470; Kos 1983a: 65), kar je v skladu z duhovnozgodovinsko podobo novega veka.¹¹⁷ Podobno delitev je ekspliciral v *Teoriji romana* že Lukács, ko je opozarjal, da sta podlaga njegovi četverni tipologiji pravzaprav dva osnovna položaja junaka: »Ta neprijemnost [neustrežanje junaka in sveta – op. T. V.] ima, grobo gledano,

116 Pri tem je morda umestna opomba, da imamo ob nekaterih spremnih študijah v zbirki »Sto romanov«, na primer o Scottu, gospe de La Fayette in nekaterih drugih, vtis, da Kos še ne razločuje povsem jasno med idejnim in problemskim romanom, ampak mu gre s tem umetniško bolj tvornim tipom za idejno-problemski oziroma, kot zapiše ob *Kneginji Kleviski*, »za tip problemskega ali idejnega romana« (Kos 2009: 97). V poznejših razpravah, zlasti v zvezi s problematiko slovenskega romana, je razlika med obema jasno eksplicirana.

117 To je še posebej razvidno iz tega mesta: »S tem se izkaže, da za novoveški roman ni odločilen niti problematični junak pa tudi ne njegovo nasprotje – neproblematični junak; prav tako ne navzočnost zgolj družbenozgodovinskega sveta pa tudi ne samo podoba subjektivitete v njeni čisti, zgolj notranji podobi. Vse to je sicer gotovo vsebovano v teh romanih, tako da jih na poseben način določa, vendar ne vsako posebej, ampak v svojem temeljnem razmerju. Od tod je mogoče izvesti misel, da je bistvo novoveškega romana, ki določa njegovo različnost v primerjavi s staroveškim in srednjeveškim, ravno medsebojno razmerje obojega; razmerje, ki se postavlja iz dvojnosti, soodnosnosti in vzajemne odvisnosti družbenozgodovinskega sveta in 'jaza', zunanje stvarnosti in notranje resničnosti, objektivne realnosti in subjektivitete. Takšnega dualizma ni najti v antičnih romanih, ki postavljajo pred bralca psihofizično enovitega človeka, položenega v naročje vsemogočne nature, bogov in usode, pa tudi ne v srednjeveških romanesknih pripovedih, kjer je človek spoj 'duše' in telesa, ki sta ustvarjena od Boga, zato pa še ne psihično in fizično v novoveškem smislu« (Kos 2009: 755).

dva tipa: duša je bodisi ožja ali širša od zunanjega sveta» (Lukács 2000: 73). Kosovo poudarjanje tega je morda treba razumeti tudi kot odgovor na Pirjevčevo zožitev Lukácssevega nastavka, zožitev, ki je roman omejevala zgolj na en tip junaka, namreč aktivnega, in se pri tem sklicevala na Lukácsa, včasih tudi ne čisto upravičeno.

Poleg tega najdemo pri Kosu (če seveda ne upoštevamo klasifikacijskih in periodizacijskih delitev, predstavljenih predvsem v *Romanu*) še nekatere druge poskuse sistematizacije. Romane na primer večkrat deli na visoke umetniške in nizke trivialne;¹¹⁸ v razpravi *Ep in roman na Slovenskem* razlikuje med indijskim, kitajskim in evropskim romanom, evropskega pa deli na antičnega, srednjeveškega in novoveškega (Kos 1991b: 373). Na mnogih mestih razlikuje tudi med tradicionalnim in modernim (ali tudi modernističnim) romanom.¹¹⁹ V zgodnjih študijah v zbirki »Sto romanov« tradicionalni roman – podobno kot Pirjevec in na primer Ian Watt – enači predvsem z realističnim romanom 19. stoletja, obliko, ki je za roman najbolj tipična (prim. npr. študijo k Lermontovu; Kos 2009: 253). Vendar se pri Kosu obenem očitno pokaže tudi potreba, da bi nasprotoval Wattovi, verjetno pa tudi Pirjevčevi vrednostni oceni realističnih romanov, in to prav v okviru razlikovanja med tradicionalnim in modernim romanom. V razpravi *Pota romana* tako najprej zapiše tole:

Evropski roman se je v 19. stoletju prav v nasprotju do vsega romantičnega zelo hitro konsolidiral v tisto posebno obliko, ki s stališča romanovih možnosti, kot jih je prvič začela odkrivati ravno romantika, najbrž ni idealna, a nam v 20. stoletju še zmeraj bolj ali manj velja za tip pravega romana – to je seveda oblika realistično-naturalističnega romana v strogi, goli, pogosto že kar surovi prozi s pretežno reprezentativno-mimetično funkcijo in z izrazito epskim ustrojem. (Kos 1977: 1065)

Vendar se nato distancira od umetniškosti tega romana; odstavek namreč sklene z ugotovitvijo, da je pri tem romanu vprašljiva njegova estetskost, in nadaljuje:

118 Med drugim v Kos 1977: 6.

119 V študiji o *Kneginji Kleviski* (podobno pa tudi v uvodu razprave *Teorija in praksa moderne slovenske proze*) opozarja na relativnost razlikovanja med tradicionalnim in modernim romanom, kar je morda odmev na terminološke nedoslednosti takega razlikovanja pri Pirjevcu, ki je prav v času nastanka te študije poskušal – nejasno in ne čisto dosledno – razlikovati med tradicionalnim in modernim evropskim romanom, da bi tako našel izhod iz nerešljivih zagat svoje teorije evropskega romana.

Tako je današnji roman še zmeraj razpet med oba pola – med tradicionalno realistično-naturalistično obliko, ki ni dovolj estetska, da bi bila zares umetniška, in moderno, ki je po svoji umetniškosti še zmeraj nerazvidna, pogosto pa tudi ne dovolj dosledna in dokončna, da bi lahko odločila v starem sporu o vrednosti ali nevrednosti romanov. (Prav tam)

Ne glede na to, kako Kos v svojih spisih določa vrednostno razmerje med tradicionalnim in modernim romanom, to razmerje za njegovo teorijo romana ni tako odločilnega pomena kot za Pirjevčevo. Romanesknost modernega romana po Kosu ni vprašljiva; v razpravi iz leta 1977 pušča odprto le vprašanje o njegovi umetniški vrednosti. A po njegovem, se zdi, to vprašanje ne sodi več strogo na področje teorije romana in se mu vsaj v tem kontekstu ni treba podrobneje posvečati.

Večina delitev romanov, ki sem jih navedel po obravnavi četverne Lukácsseve in dvoravninske Kosove tipologije, pravzaprav ni več strogo in izključno sistemsko-teoretske narave, ampak že pomenijo zgodovinski vidik ter tako nekakšen uvod v problematiko zgodovine romana. Končni izplen Kosove teorije romana je približno tak: »bistvo« romana je pravzaprav njegova nedoločljivost, zato morajo biti vsi poskusi »dokončne« teorije romana neuspešni. Zmerne teorije romana nas lahko opozarjajo na njegove splošne lastnosti, nekatere posebej inspirativne lahko učinkovito razkrivajo značilnosti posameznih romanesknih tipov ali razvojnih faz, a celovitemu teoretskemu zajetju se roman v svoji spremenljivosti izmika. S tem pa se odpira novo torišče za raziskovanje romana, za preučevanje te protejske zvrsti v njeni procesualnosti. To, bolj plodovito področje refleksije o romanu, kamor posebej dejavno posegajo prav spremne študije v zbirki »Sto romanov«, je področje zgodovine romana.¹²⁰ V nadaljevanju bom zato nekaj pozornosti posvetil njeni sistematizaciji v Kosovih spisih.¹²¹

120 V razpravi *Uvod v zgodovino romana* je to povsem primerno formulirano takole: »Ta [zgodovina romana] se v splošnem pojmu romana kot zgolj formalni abstrakciji še ne more razviti, saj je pogoj zanjo ravno ta, da se abstraktnost pojma razklene in s prehodom v historično mnogovrstnost, ki je nujno relativna, zadobi konkretno vsebino« (Kos 2009: 14).

121 Dokončen pregled Kosove misli o zgodovini svetovnega romana bo seveda mogoč šele tedaj, ko bodo preučena tudi nekatera njegova univerzitetna predavanja, denimo »Izbrana poglavja iz evropske literarne klasike« ali »Izbrana poglavja iz evropskega romana«, kjer je obravnaval tudi romane iz obdobj, ki jih njegove spremne študije niso zajemale.

Zgodovina (evropskega/svetovnega) romana

Problematika zgodovine romana se glede marsičesa tesno prepleta z njegovo teorijo. To je denimo razvidno iz že omenjene delitve na antični, srednjeveški in novoveški roman, ki je po svoji naravi seveda literarnozgodovinska, a ni povsem brez povezave z vsebinskimi, formalnimi in tipološkimi značilnostmi romana, na primer s tipom junaka, kakršen se pojavlja v teh delih. Podobno velja za delitev na tradicionalni in moderni roman. Obe delitvi se ne nazadnje navezujeta tudi na vprašanja, ki spet zadevata tako literarnozgodovinski kot teoretski vidik romana, na vprašanja o začetku in koncu romana. Teoretski sta tidve vprašanja zato, ker sta opredelitvi začetka in konca romana pač odvisni od tega, kako razumemo pojem romana; njun pomen za zgodovino romana pa je verjetno še samoumevnejši: ta zgodovina se namreč – tako kot to velja za vse zgodovinske pojave – v celoti dogaja med tema skrajnima točkama.

S temami tradicionalnega in modernega romana ter začetka in konca romana se je v svoji viziji evropskega romana resno ukvarjal že Pirjevec. Od svoje tretje študije naprej se je držal načelnih Lukácsevih tez iz *Teorije romana*, po katerih se roman začneja z *Don Kihotom*, končuje pa z romani Dostojevskega, ki da niso več romani v pravem pomenu besede. Vendar je moral to jasno zamejitev zaradi razvoja svoje misli polagoma dopolnjevati in celo spreminjati, praviloma vselej takrat, kadar je pisal študije k romanom, ki so nastali zunaj tako zamejenega zgodovinskega okvira. To bi se načeloma moralo zgoditi že ob njegovi prvi uvodni razpravi v zbirko, študiji k Sartrovemu *Gnusu*; a ker v njej še ni začel razvijati svoje lastne vizije evropskega romana, niti ni zaslediti opiranja na Lukácseve teze, se tu težave z dometom romana še niso pokazale. Pač pa se je to zgodilo ob pisanju študije h Kafkovemu romanu, pa seveda pozneje k Malrauxevemu in še posebej Robbe-Grilletevemu.

Študentje z mnogih fakultet na znamenita Pirjevčeva predavanja seveda niso drli tako množično zaradi morebitne sistematske doslednosti njegove teorije romana, temveč prej zaradi njene filozofske vznemirljivosti, eksistencialne globine, neposrednosti in – skoraj bi lahko rekli – nekakšne umetniške lepote. Tudi samega Pirjevca je zanimala predvsem možnost vključitve teorije romana v Heideggerjevo bitnozgodovinsko vizijo, zato je ob neskladju »empiričnega gradiva« z lastno mislijo, s katero si je prizadeval za uzrtje globljih, usodnejših razsežnosti, dal prednost tej zadnji. Seveda je v skladu s svojo interpretativno etiko tako imenovana empirična dejstva vsekakor upošteval, a kadar je prihajal z njimi navzkriž, svojih

teoretskih postavk ni opuščal, le nadgrajeval jih je. V študiji o Kafkovem romanu je tako obsežno razpravljal o antičnem romanu, med razpravo tu pa tam celo uporabljal splošne formulacije, kot da antični roman vendarle priznava, nato pa z duhovnozgodovinsko oziroma natančneje, z bitnozgodovinsko analizo to možnost vendarle povsem nedvoumno zavrnil in ostal pri ugotovitvi, ki se je skladala ne le z Lukácsevo, temveč tudi njegovo lastno zamislijo romana, namreč, da je prvi pravi roman vendarle *Don Kihot*. A ko se je v svojih študijah vse bolj ukvarjal z zahtevnim vprašanjem umetniškosti romana in ko je nazadnje – ne da bi seveda uporabljal tako izrazje – obsežno področje romana zreduciral zgolj na en Lukácsev tip, znotraj tega tipa pa še dodatno le na romane, ki izkazujejo prav posebno obliko *mimesis*, je moral celo ugotoviti, da tudi *Don Kihot* še ne ustreza merilom, ki veljajo za roman kot umetnost. Skratka, v skrajni posledici je Pirjevčeva misel o romanu, ki je že tako bila reduktivna, vprašanje začetka romana še dodatno zapletla.

Soočiti pa se je morala tudi z vprašanjem o koncu romana. Glede tega je Pirjevec še v svoji zadnji študiji o *Bratih Karamazovih* vztrajal pri stališču Lukácsa, da Dostojevski ni več pisal pravih romanov. Ker je pred tem napisal kar nekaj spremnih študij k romanom, ki so nastali v 20. stoletju, je bilo seveda nujno, da to vprašanje razreši. Njegova rešitev je bila tu drugačna kot pri vprašanju o začetku evropskega romana. Pirjevec je svojo teorijo romana med drugim vezal tudi na posebno pojmovanje resnice, in prav glede tega mu je pri romanu 20. stoletja priskočil na pomoč njegov osrednji filozofski vir, Heidegger. Podobno kot je ta – za Pirjevca najbrž najodločilneje v knjigi *Nietzsche* – približno na začetku 20. stoletja detektiral spremembo v pojmovanju resnice, je vzporedno spremembo na področju razvoja romana ugotovil tudi Pirjevec ter vzpostavil svoje znano razločevanje med tradicionalnim in modernim evropskim romanom. S tem je omogočil razumeti kot romane tudi tista moderna besedila, ki nimajo aktivnega junaka in ki po njegovem temeljijo na drugačnem pojmovanju resnice. Vendar pri opredeljevanju morebitnega konca romana oziroma pri odstranjevanju te meje Pirjevcu ni priskočil na pomoč le Heidegger, temveč po vsej verjetnosti tudi Bahtin. Konec romana je po Pirjevcu odpravljen v takole formulirani dialektiki, ki nosi v sebi duha Bahtinove misli o nenehnem obnavljanju romana:

Tako je, kakor da se novi roman vrača na začetek novega veka in da aktualizira, a hkrati tudi radikalizira tiste razsežnosti tega začetka, ki so kasneje prišle v pozabo. Krog je nekako sklenjen, čeravno ne

tudi zaprt, saj se krožna linija v trenutku, ko se je vrnila tja, kjer se je začela, vendar ne ustavi, marveč se riše naprej, a mimo in zunaj poti, ki jo je bila začrtala na začetku. (Pirjevec 1979: 573)

O tem, kako natanko je treba razumeti to Pirjevčevo ugotovitev in kako se ujema z njegovo teorijo tradicionalnega evropskega romana, na tem mestu ne morem razpravljati. Pač pa je za to razpravo zanimivo, da se ta Pirjevčeva formulacija v dobršni meri ujema s Kosovo mislijo v študiji o *Kneginji Klevski*, ki je izšla istega leta (1974) kot Pirjevčeva o Robbe-Grilletu in v kateri je Kos to dialektiko že razvidneje bahtinovsko formuliral takole: »Usoda evropskega romana je prav ta, da se neprestano začenja in spet nehuje; da na razvalinah tradicionalnega romana kot ptič feniks spet oživi v podobi 'novega romana'« (Kos 2009: 84).

Pirjevec je s svojimi študijami odprl mnoge globoke uvide v naravo romana in književnosti, še posebej v povezanost literarne umetnosti s človekovimi najbolj temeljnimi eksistencialnimi problemi ter z zgodovinsko usodo človeka zahodne metafizike. A kar zadeva vprašanje teorije, predvsem pa zgodovine romana, je mnoge stvari zapletel. Vsekakor je pustil odprto marsikatero vprašanje, ki je zahtevalo drugačen poskus rešitve.

Zato seveda ne preseneča, da se je moral Kos v razpravi *Uvod v zgodovino romana* najprej vsaj na načelni ravni opredeliti do te Pirjevčeve dediščine. Tako je pravilno ugotavljal, »da se je njegov pogled na zgodovino romana, predvsem pa na njegov današnji položaj, včasih spreminjal, nihal med različnimi možnostmi, ponekod zahajal v protislovnost« (prav tam: 10), in tudi korektno domneval, da je to posledica poskusa, kako

rešiti glavno protislovje, zajeto v nasprotje med Lukácsevimi in Bahtinovim stališčem, nato pa različnost njunih izhodišč združiti v enotno zamisel, ki bi bila kolikor toliko koherentna, predvsem pa primerna sami stvari. Samo od tod lahko razumemo, zakaj je prav ob zgodovini romana skoz svoje razprave stališče spreminjal ali revidiral, včasih bil nedosleden ali nejasen, vendar zmeraj zvest problematiki, ki jo je odkril v Lukácsevi oziroma Bahtinovi zastavitvi problema. (Prav tam)

Iz vsega tega je sledilo, da je treba nekatere Pirjevčeve poglede na novo premisliti, morda dopolniti ali celo revidirati. Kos sicer s Pirjevcem – vsaj

o zadevah teorije romana – nikoli ni izrazilo polemiziral; v svoji znani svetovljanski maniri je na polju literarne vede od nekdanj dopuščal in priznaval drugačna stališča. A razumljivo je, da se je na področju, s katerim sta se oba ukvarjala zelo intenzivno, vendar vsak drugače, posebej osredotočal na vprašanja, ki so pri Pirjevcu ostajala nedorečena. Kosova »korekcija« Pirjevčevih pogledov na zgodovino romana je tako bržkone najočitnejša pri vprašanju o začetkih romana. V spremnih študijah za »Sto romanov« Kos sicer ni imel priložnosti, da bi posebej razpravljal o problematiki antičnega ali srednjeveškega romana, saj je bil kronološko najzgodnejši roman, h kateremu je prispeval uvod, baročni Grimmelshausnov *Simplicius Simplicissimus*. Vendar se je o tem dovolj odločno opredelil v drugih razpravah, že v *Romanu*, pozneje v *Epu in romanu na Slovenskem*, bržkone najrazvidneje pa v *Uvodu v zgodovino romana*. Kosu za romane veljajo vsa načeloma daljša, epska, prozna besedila, v katerih svet zasebnosti prevladuje nad svetom javnosti, taka besedila pa je vsekakor zaslediti že v antični in (najbrž) tudi srednjeveški književnosti.

Ob tako opredeljenem začetku romana Kosova zgodovina romana – ki se torej glede tega pomembno razlikuje od Lukáseve in Pirjevčeve – zajema »epohalna obdobja staroveške, srednjeveške in novoveške romaneskne pripovedi« (prav tam: 15). Med njimi so (ob sicer ne popolnoma jasno določljivi generični identiteti) pomembne razlike. Z vidika tipologije romanesknega junaka se, kot smo že videli, kažejo denimo v tem, da je za antiko značilen v glavnem pasivni, za srednji vek aktivni, v novem veku pa se pojavljata izmenično oba. Druga razlika je ta, da so v antičnem in srednjeveškem romanu še močne prvine pravljic – čeprav pravljичnost ni njihova edina ali najpomembnejša lastnost –, za novoveški roman pa je značilnejši »formalni realizem«, ¹²² spet s pridržkom, da gre le za pogosto značilnost, ki pa ne more veljati za vse novoveške romane, denimo za fantastične ali za romane subjektivnosti in notranjega doživljanja. Zares temeljna razlika med antičnim, srednjeveškim in novoveškim romanom se pokaže šele na duhovnozgodovinski ravni, v različnosti njihovih duhovnozgodovinskih podlag, torej načina, kako subjekt (romaneskni junak) razume samega sebe, svojo vlogo v svetu, metafizično transcendenca ter pojma resničnosti in resnice.

122 Ta formalni realizem je pravzaprav »predstava družbenozgodovinskega sveta kot posebne, po lastnih zakonih potekajoče stvarne resničnosti, ki se jo da raziskovati in opisovati natančno, po vseh njenih empiričnih podrobnostih pa tudi po temeljnih vzorcih, značilnih za njeno zgodovinskost. Priznati je treba, da je bil takšen družbenozgodovinski svet antiki in srednjemu veku skoraj neznan« (prav tam: 17).

Vpeljava duhovnozgodovinske metode¹²³ zlasti v literarnozgodovinske debate je eden od najizrazitejših Kosovih prispevkov k misli o romanu, pa tudi nasploh k slovenski primerjalni književnosti.¹²⁴ Z njo se je pomembno odmaknil ne le od Ocvirkovih nazorov, temveč glede marsičesa tudi od Pirjevčevih. Zlasti to drugo ni nujno samoumevno. Najprej zato ne, ker uporaba duhovnozgodovinskega pristopa pomeni premik od pozitivizma v smer bolj filozofske obravnave literature, premik, ki je bil značilen tudi za Pirjevčev strokovni razvoj; potem zato, ker je Kosova različica duhovne zgodovine za obdobje novega veka pomembno črpala iz Heideggerjeve misli, ki je bila osnovna podlaga Pirjevčeve teorije romana, pa tudi njegovega ukvarjanja z literaturo, s slovenskim nacionalnim vprašanjem ali s filozofskimi vprašanji; nazadnje pa še zato, ker je med duhovnozgodovinsko in bitnozgodovinsko metodo mogoče opaziti mnoge sorodnosti. Posledica teh sorodnosti je na primer bila, da sta Pirjevec in Kos v nekaterih uvodnih študijah posamezne romane na videz podobno povezovala s problematiko nihilizma in volje do moči ter da sta na primer globlje duhovnozgodovinsko (oziroma bitnozgodovinsko) bistvo realizma oba razumela v povezavi s pojmom materijo-energije. Vendar je med Pirjevčevo uporabo bitne zgodovine in Kosovo uporabo duhovne zgodovine pomembna razlika. Medtem ko je Pirjevec bitnozgodovinsko misel uporabljal za mišljenje tistega globljega bistva literature, njene umetniškosti, ki po njegovem presega domet tradicionalne literarne vede, in se denimo z vprašanjem literarnozgodovinske periodizacije kot ene od pomembnih nalog prav te vede izrecno ni ukvarjal, je pri Kosu duhovnozgodovinska metoda postala ravno temelj literarnozgodovinske periodizacije, tudi periodizacije romana. Ko jo je povezal z literarnozgodovinsko metodo, je zgodovino romana pregledno razdelil v te kategorije:

antični (tudi helenistični, poznoantični, grško-rimski), srednjeveški (tudi poznosrednjeveški), renesančni, baročni, baročno-klasicistični (tudi klasicistični), razsvetljenski, sentimentalni (v smislu romana, povezanega s smerjo ali tokom sentimentalizma sredi 18. stoletja), predromantični, romantični, realistični, naturalistični, dekadencijski, simbolistični (s skupnim pojmom tudi neoromantični), moderni ali

123 Ta vpeljeva se verjetno začne dogajati prav v študijah za zbirko »Sto romanov«. Te študije so sprva sicer še pisane pod vplivom Ocvirkovih metodoloških preferenc, a nato proti letu 1970 po duhu, odtlej pa tudi povsem izrecno vse bolj temeljijo na duhovnozgodovinski analizi.

124 *Primerjalna zgodovina slovenske literature*, katere metodološko jedro je prav duhovnozgodovinska metoda, je ne le – ob Ocvirkovi klasiki iz leta 1936 – ključno delo slovenske komparativistike, temveč izjemna tudi v širšem, mednarodnem pogledu.

modernistični, ekspresionistični, socialnorealistični, socialističnorealistični, eksistencialistični, novi (nouveau roman), novi novi (nouveau nouveau roman), postmoderni ali postmodernistični. (Kos 1983a: 118)

V spremnih študijah v zbirki »Sto romanov« je Kos podrobneje obdelal nekatere izmed teh romanesknih »kategorij«, ¹²⁵ obenem pa je že v njih zasnoval tudi načelni premislek o »koncu romana«, ki je v Pirjevčevi teoriji odigral tako pomembno, čeprav nekoliko dvoumno vlogo. Oba slovenska teoretika romana sta v sedemdesetih letih pisala (vsak svojo) spremno študijo k enemu od tako imenovanih »novih romanov«, torej smeri, ki je tedaj še trajala, ki pa je porajala mnoge dvome o možnosti nadaljnega razvoja romana; zato je razumljivo, da sta oba prav v teh študijah (Kos ob Butorju, Pirjevec ob Robbe-Grilletu) razpravljala tudi o mogočem koncu romana. Njune misli o tem so si bile razmeroma podobne, morda tudi nekoliko esejistično nedoločne, saj sta se jasno zavedala skušnjave »retorike konca«, ki premami marsikoga, ko se iz trenutka sedanosti ozira nazaj na preteklo zgodovino. Sama tej retoriki v svojih razpravah nista podlegla.

Vprašanje o koncu oziroma smrti romana je bilo v sedemdesetih letih aktualno ne le zaradi Pirjevčevih tez, temveč tudi zaradi nekaterih drugih, ki so v slovenski kulturni prostor prihajale zlasti z informacijami o francoskem strukturalizmu. Zato je Kos očitno začutil potrebo, da bi tej problematiki posvetil posebno, dodatno pozornost. To je naredil v razpravi *Pota romana*. Tu je najprej pretresel dve najbolj »pesimistični« novejši teoriji romana, Lukácsevo in Y Gassetevo, nato pa je še sam navedel tri mogoče argumente, ki bi lahko govorili v prid tezi o koncu romana:

- 1: »po letu 1950 polagoma iz svetovne literature kot celote, hkrati pa iz posameznih nacionalnih književnosti izginja tisto, čemur bi lahko dejali veliki romanopisec, veliki roman ali veliko romanopisje« (Kos 1977: 140);
- 2: roman ne zavzema več najvišjega vrha v kulturi in družbi (tako kot npr. še pri Goetheju ali Balzacu) – na to mesto stopata filozofija in znanost;
- 3: v »novem romanu« pride do samouničenja romana.

Vendar ne le iz te razprave, ampak iz celotnega Kosovega pogleda na roman sledi, da vse to seveda še ne more biti razlog za konec romana, saj je za roman vsekakor res značilna tista lastnost, ki so jo ugotovili že

125 Ob njih pa kopico tistih, ki spadajo v območje klasifikacije, predvsem problematiko zgodovinskega, psihološkega, pikaresknega in filozofskega romana.

romantiki, potrdil pa Bahtin, da je namreč zmožen neskončnih sprememb, in če kdaj znamenja kažejo na njegov morebitni konec, potem je mogoče sklepati kvečjemu to, da gre za konec zgolj ene od oblik romana, na primer modernega ali novoveškega, nikakor pa to ne pomeni tudi konca romana sploh; nasprotno, v vsakem takem navideznem »koncu« je vselej že vsebovana možnost, da iz njega roman znova vznikne v prenovljeni podobi.

To pravzaprav pomeni nemožnost konca romana. Ta nemožnost je eden izmed poglavitnih razlogov, da tudi zgodovine romana – enako kot njegove teorije – ni mogoče zajeti v vsej njeni (potencialni) celovitosti, to pa preprosto zato ne, ker je odprta v prihodnost, medtem ko je zgodovinarjev pogled vselej omejen s horizontom njegove lastne sedanjosti. A če je ta odprtost z vidika tradicionalnih teorij romana pomanjkljivost,¹²⁶ z vidika njegove zgodovine ni tako. Zgodovina romana je (v nasprotju z njegovo teorijo) vedno le njegova zgodovina »do tega trenutka«, in odprtost v prihodnost ne pomeni razpoke v tej zgodovini sami; pomeni zgolj, izraženo pirjevčevsko oziroma heideggerjevsko, način biti vsega, kar je zgodovinsko.

Razlika med Kosovimi in Pirjevčevimi pogledi na zgodovino romana – zlasti seveda na vprašanje o začetku romana, a tudi o njegovem koncu – je torej ne le posledica njunega različnega pogleda na pomen in vlogo literarnozgodovinske periodizacije ter različnih metod, ki sta jih v zvezi s tem uporabljala, temveč izhaja predvsem iz razlik v njunih teorijah romana in razlik v pomenu, ki ga ima teorija romana v njuni misli o romanu. Za Pirjevca ni nikakršnega dvoma, da največjo težo prisoja »teoretski«¹²⁷ določitvi romana. Ta seveda ni brez povezave z romanovo zgodovino, saj se vse biva-joče – tudi roman – po Pirjevcu človeku daje le zgodovinsko. A čeprav si je Pirjevec vselej prizadeval tudi za to, da bi vsak roman zajel v njegovi zgodovinskosti, nikoli niti za hip ni opustil vere v, rečeno s terminologijo literarne teorije, »generično bistvo« (tradicionalnega evropskega) romana. Nekoliko drugače je glede tega pri Kosu. Teoretski določitvi romana, tak je vsaj vtis, prisoja le relativno vrednost. Pač pa se mu kot pomembnejša izkaže zgodovinska perspektiva, v kateri roman izgubi abstraktno neujemljivost, kakršna je zanj značilna v okviru teorije romana, in – kot si lahko preberemo v *Uvodu v zgodovino romana* – »s prehodom v historično

126 Tradicionalne teorije romana namreč poskušajo opredeliti »bistvo« romana, torej značilnosti, ki veljajo za roman nasploh, ne le za nekatere faze v njegovem razvoju; teoretska misel, ki se osredotoča zgolj na posamezne romaneskne razvojne faze, je zgodovinska poetika romana, ne teorija.

127 Pravičnejše bi bilo morda reči »bitnozgodovinski«.

mnogovrstnost, ki je nujno relativna, zadobi konkretno vsebino« (Kos 2009: 14). Prav v tej zgodovinski mnogovrstnosti in konkretnosti se potem romani tudi odpirajo za možnosti razlag, kakršne gojijo osrednji pisci študij v zbirki »Sto romanov«.

Kosova teorija slovenskega romana

Eden od facitov Kosovih raziskav teorije romana je tudi ta, da obča teorija romana sicer nikoli ne more biti popolnoma uspešna, saj je njena pretenzija po občosti v nepomirljivem nasprotju tako z njeno neogibno historično pogojenostjo kot tudi s procesualnostjo samega romana, da pa je teoretska obravnava romana vendarle lahko učinkovita, kadar se omeji na kak parcialnejši vidik, na primer na tipologijo romana, ki je seveda sestavni del njegove teorije. Kos sam v svojih razpravah večkrat s pridom uporablja tipološki pristop, glede katerega nima podobnih zadržkov kot do obče teorije romana.

Vendar tipološki pristop ni edini razmeroma neproblematičen parcialni teoretski pristop k problematiki romana. V *Romanu* Kos omenja še nekatere druge, v svoji interpretacijski ter literarnovedni praksi pa poleg tega razvije še enega, ki ga v *Romanu* sicer ne navaja, a sledi iz njegovega znanega načelnega stališča, kot ga je v enem izmed pogovorov formuliral takole:

Slovenska komparativistika ni bila in tudi ne sme biti posnetek mednarodnih dognanj, ampak je v marsičem izvirna. Izvirnost ji lahko prihaja seveda samo iz slovenske duhovne tradicije; pa tudi gradivo, ob katerem demonstrira svoje historične ali teoretske koncepte, je večidel slovensko. (Kos 2003: 249)

Tega načela se je Kos v svoji komparativistični praksi vedno dosledno držal, tudi na področju teorije romana. Tako kot z evropskimi teorijami romana se je sistematično ukvarjal tudi s teorijami romana na Slovenskem. V spremni študiji h *Kneginji Kleviski* je denimo ugotavljal, da se tradicionalna slovenska literarna kritika in teorija nikoli nista kaj prida ukvarjali s teorijo romana, ampak sta roman določali in razumeli glede na formalne vidike; to razpravo je seveda še poglobljajl v študiji o *Hiši Marije Pomočnice*, dokler ni pregledne raziskave slovenskih zametkov za teorijo romana izpeljal v *Romanu*. Tu se je potrdilo, da sta se s pravo teorijo romana na Slovenskem začela resneje ukvarjati šele Pirjevec in sam

Kos. A ne le to: Kosovo korektno ugotovitev je treba dopolniti še s tem, da sta edina prava slovenska teoretika romana poleg obče teorije romana razvijala tudi njene posamezne vidike, denimo tipologijo romana (Pirjevec resda implicitno), s posebnim poudarkom pa tudi tisto, kar bi lahko imenovali »teorija slovenskega romana« – to je teorijo, ki izhaja iz take ali drugačne obče teorije romana, njene nedorečenosti pušča odprte, namesto tega pa se osredotoča na poskus opredelitve posebnosti oziroma specifike slovenskega romana v okvirih te obče teorije.¹²⁸ Taka delna teorija je – podobno kot tipologija – načeloma lahko bolj konsistentna; morebitna zgrešenost obče teorije namreč nima nujno odločilnega vpliva na rezultate teorije slovenskega romana, saj bi se morala specifika slovenskega romana v primerjavi z evropskim kazati podobno ne glede na to, iz katere obče teorije romana izhaja posamezna teorija slovenskega romana.

Zares kompleksno in celovito se je – še posebej intenzivno med letoma 1969 in 1974 – v okviru svoje teorije evropskega romana z vlogo (in posebnostjo) slovenskega ukvarjal že Pirjevec. Njegovi premisleki o tej temi so pripeljali do pomembnih uvidov v specifiko slovenskega romana: na primer do ugotovitve, da je za slovenski roman značilen pasivni junak, ki ni zmožen prave socialno zgodovinske akcije, razloge za to pa je treba iskati v nacionalno politični zgodovini Slovencev, namreč v politični odvisnosti od drugih, velikih nacij, ter v skladu s tem v težnji po uveljavitvi lastne nacionalne subjektivnosti, ki pa se je iz pragmatičnih razlogov lahko udejanjala le kot pasivno hrepenenje in se je kot taka prenesla tudi v literaturo, konkretno, v strukturo romanesknega junaka. Vendar so se pri Pirjevčevi misli o slovenskem romanu kmalu pokazale tudi nekatere težave. Ker je njegova obča teorija tradicionalnega evropskega romana priznavala le romane z izrazito aktivnim junakom in tragičnim koncem, je bil prisiljen v tezo, da pravega slovenskega romana ni, oziroma natančneje, da tradicionalni slovenski roman ni mogoč. Slovenski roman je mogoč – po vzporednici z delitvijo evropskega romana – le kot moderni roman, ta pa nastopi šele tedaj, ko so se možnosti za tradicionalni roman že izčrpale, na Slovenskem denimo s Cankarjem. Pirjevec je tako kljub lucidni opredelitvi specifike slovenskega romana sam

128 Seveda, že pri Levstiku, pa kasneje pri Prijatelju, Pogačniku ali Kmeclu najdemo razmišljanja, ki se – vsako po svoje – ukvarjajo s specifiko slovenskega romana oziroma jo celo opredeljujejo; a ne razvijejo se v celovito, domišljeno in vsestransko razdelano teorijo slovenskega romana, tako kot pri Pirjevcu in Kosu. Na splošno bi se dalo reči, da se je slovenska literarna veda sicer izčrpno ukvarjala zlasti z raziskavami o okoliščinah vznika slovenskega romana, da pa si je – ravno zaradi odsotnosti teoretske refleksije o romanu nasploh – premalo prizadevala za izpostavitvev in teoretsko utemeljitev oziroma razlago njegove posebne, *slovenske* specifike.

slovenski roman – zaradi omejitev, ki mu jih je postavljala njegova obča teorija (evropskega) romana – vendarle težko mislil brez očitnih nasprotij ter neusklajenosti bodisi z ustaljenim mnenjem ali celo z empiričnim gradivom. Romanom pred Cankarjem je odrekal to zvrstno oznako, Cankarjeve romane pa je označil za »moderne« v duhu svoje lastne terminološke rabe in jih tako seveda izpostavil dvoumnostim, ki so jih bili znotraj njegove teorije evropskega romana deležni tudi drugi moderni romani. Še več, potem ko je tradicionalnim slovenskim romanom odrekel pravo romanesknost, jih je v drznem, a nekoliko sumljivem spekulativnem obratu celo razglasil za resnico evropskega romana.

Kos se problematike, gledano formalno, loteva zelo podobno. Tako kot Pirjevec tudi sam izhaja iz svojih splošnih pogledov na evropski roman in vidi problematiko slovenskega romana v najožji povezavi z njegovo nacionalno specifiko. Prav tu, pri ključnem momentu teorije slovenskega romana, ob določitvi te specifičnosti, prihajata oba slovenska raziskovalca pravzaprav do enakih ugotovitev. Vendar se celotna podoba slovenskega romana pri Kosu od tiste pri Pirjevcu tudi razlikuje, podobno kot se od Pirjevčeve obče teorije romana razlikuje ustrezna Kosova. Fleksibilnejša obča teorija romana Kosu omogoča, da vzpostavi teorijo slovenskega romana brez kontroverznih tez, kakršne so bile značilne za Pirjevčeve poglede na to problematiko.

O slovenskem romanu je Kos razpravljal v mnogih člankih. Toda tistemu, kar bi lahko imenovali teorija slovenskega romana, se je s posebno pozornostjo posvečal zlasti v treh: *Cankar in problem slovenskega romana*, *Teze o slovenskem romanu* ter *Ep in roman na Slovenskem*.

Razpravo o Cankarjevem romanu uvajata dve značilni¹²⁹ vprašanji: ali smo Slovenci sploh ustvarili romane, in »kakšne so njihove posebne, tako rekoč slovenske značilnosti« (Kos 2009: 442). Pri (afirmativnem) odgovoru na prvo vprašanje Kos ugotavlja, da je mogoče v literarnem razvoju do Cankarja (oziroma všteti z njim) opaziti vsaj dve vrsti romana: tradicionalni roman pred Cankarjem in novi slovenski roman Cankarjevega časa, ki je od prvega – zastopa ga na primer Jurčič – bistveno drugačen. Razliko med obema vrstama ob Stritarjevem *Zorinu* opredeljuje takole:

129 Vprašanji sta značilni že zato, ker je – kot je razvidno iz rokopisa predavanj – prav z njima leta 1969 svoja neobjavljena fakultetna predavanja *Slovenski roman* začel tudi Dušan Pirjevec.

v primerjavi s Cankarjevimi deli pa se mu nedvomno najboljše pri- lega naslov tradicionalnega slovenskega romana – tradicionalnega v smislu linearne, kontinuirano tekoče, bolj ali manj objektivistične, strogo omejene, zaokrožene in torej zaprte pripovedi, ki je z vsem tem pravcato nasprotje značilnostim diskontinuiranega romana »trenutkov«, kot ga je ustvaril Cankar s pomočjo impresionistično sim- bolističnih pripovednih elementov. To pa je roman, ki ga v primerjavi s tradicionalnim vzorcem lahko imenujemo že kar novi slovenski roman Cankarjevega časa. (Prav tam: 458)

Kos poskuša v nadaljevanju to razliko še podrobneje pojasniti in osvetliti z več vidikov, to pa največkrat tako, da izpostavlja tiste momente, ki umeščajo Cankarjevo romanopisje v problemski tip romana. Cankar tako po njegovem sicer uporablja tudi tradicionalne motive, ki so se uve- ljavljali v slovenskih romanih pred njim, vendar so pri njem prikazani kot problem.¹³⁰ Podobno velja tudi glede značilnih romanesknih koncev. Slovenski roman pred Cankarjem ima sicer dva mogoča konca: *happy end* in pa nesrečni konec; a tudi nesrečni konec ne zanika celovitosti meščan- skega sveta, ta svet se ne pokaže kot problematičen,¹³¹ tako kot pri Can- karju. Iz take Kosove obravnave potem logično sledi, da se Cankar izka- zuje za tvorca tistega najbolj pravega, najbolj umetniškega romana.¹³²

Tako je po svoje odgovorjeno na prvo od začetnih vprašanj, ki sprašuje o možnosti in pojavnosti slovenskega romana kot takega. Kos podobno kot Pirjevec razločuje med tradicionalnim in modernim romanom ter mejo med njima postavlja podobno. Tako kot Pirjevec tudi sam opaža, da se je s Cankarjem v slovenskem romanopisju dogodil kakovostni premik in mu zato Cankar velja za prvega slovenskega avtorja umetni- ško najbolj dognanih romanov. Vendar v skladu s svojim širšim pojmo- vanjem romana ne izpeljuje skrajne Pirjevčeve posledice in slovenskim romanom pred Cankarjem zaradi njihove nižje umetniške vrednosti ne

130 To se morda najlepše pokaže v tem primeru: v tradicionalnem slovenskem romanu »je večinoma šlo za to, ali se bosta junak in junakinja srečno vzljubila in poročila, nato pa vztrajala v varnem socialnem zakonju, sebi in narodu v korist« (prav tam: 460). Pri Can- karju pa je povsem drugače. Vse to pri njem ni več samoumevno, tudi ni več najvišji cilj, ampak postane problem.

131 Podobno je »tragični« konec slovenskih romanov pred Cankarjem razumel tudi Pirjevec; tak konec namreč v njegovi razlagi ni bil posledica metafizičnega razkola med idejo in bitjo.

132 Iz tega pa – čeprav to ni čisto jasno eksplicirano – sledi nekaj podobnega, kot je zatrjeval že Pirjevec: glede na to, da je v Kosovi teoriji romana v novem veku problemski roman umetniško nekako bolj dognan od drugih tipov, je najbrž očitno, da je v tem pogledu šele Cankar tvorec pravega, umetniškega slovenskega romana.

odreka romanesknosti. Pomenijo mu »tradicionalni slovenski roman«, torej roman, kakršen po Pirjevcu ni mogoč.

V nadaljevanju se Kos osredotoča še na drugo izhodiščno vprašanje: vprašanje o *specifičnosti* slovenskega romana, ki je za teorijo slovenskega romana seveda posebnega pomena. In sicer najde v Cankarjevih romanih tri take lastnosti oziroma posebnosti, ki lahko veljajo za specifiko slovenskega romana sploh, saj so značilne tudi za večino kanoniziranih romanov pred Cankarjem in po njem. Prva je ta, »da je v 19. stoletju, nato v Cankarjevem pisateljstvu in morda še vse do našega časa v slovenskem romanopisju oblika kratkega, novelsko razširjenega ali cikličnega romana skoraj izključno prevladovala« (prav tam: 467). Druga posebnost »je pasivnost, trpnost, nedejavnost slovenskih romanopisnih junakov v primerjavi z aktivnim junakom velikega evropskega romana« (prav tam: 469). Tretja »značilnost klasičnega slovenskega romanopisja« pa je po Kosu tema iskanja sreče: »Slovenski klasični roman je roman srečoiskateljstva, njegov junak je po svojem bistvu iskalec sreče« (prav tam: 473). Lahko jo najde (srečni konec) ali pa tudi ne;

Toda v obeh primerih mu je sreča predvsem in samo pasivno čutno-čustveno stanje. Prav zato je skoraj neogibno, da se tudi iskanje takšne sreče uveljavlja predvsem kot pasivno pričakovanje, trpno sprejemanje dogodkov, okoliščin ali možnosti, ki naj jo omogočijo, ali pa seveda narobe – pokopljejo vsako upanje vanjo. Kar je po svojem bistvu pasivno, ne more nastati drugače kot s trpnostjo. (Prav tam: 474)

Ta tradicionalna lastnost slovenskih romanov, ki jo je imel Pirjevec za neestetsko, je ohranjena tudi v Cankarjevih romanih, le da s pomembno specifiko. »Cankarjevim junakom je ta sreča že od vsega začetka odtegnjena, skoraj sleherni njegovih romanov se začne v položaju, ko je bralcem, podzavestno pa tudi samim junakom jasno, da jim je cilj nedosegljiv« (prav tam).¹³³ Zato je primerna oznaka za te romane »hrepenenjska spiritualnost«.

Kos torej že v tej razpravi ob Cankarjevih romanih popolnoma jasno opredeli njihovo slovensko specifiko; Cankarjeve romane umesti tudi tipološko in tako že zasnuje sistematično rešitev, ki jo povsem eksplisitno in v vseh podrobnostih nato izpelje poldrugo desetletje pozneje,

133 Tudi tu se Kosovi pogledi s Pirjevčevimi v celoti ujemajo. Za moderni roman – sem pa sodi tudi Cankar – je po Pirjevcu značilno ravno to, da ni izhodiščne identitete med bitjo in bivačim, temveč je ontološka diferenca razkrita že na začetku. Od tod pasivnost junakov modernega romana.

v razpravah *Teze o slovenskem romanu* ter *Ep in roman na Slovenskem*. Tu prvič konkretno in v podrobnosti razdelano uporabi svojo dvoravninsko tipologijo, ki jo je sicer razvil že v *Potih romana*, in specifične slovenske lastnosti romana, kakor jih je v študijah v zbirki »Sto romanov« postuliral ob Cankarjevi *Hiši Marije Pomočnice*, zdaj natančno tipološko definira. Specifika slovenskega romana se mu sicer še vedno kaže v območju problemskega romana, a zdaj mnogo določneje, v tistem od štirih Lukács-evih tipov, ki to specifiko posebej jasno izraža:

Deziluzijski roman je reprezentativen tip slovenskega romanopisja, saj mu lahko pripišemo večino najpomembnejših besedil, vendar s pripombo, da dobi deziluzijski roman v slovenskem sociokulturnem prostoru poteze, ki jih v evropski literaturi praviloma nima, se pravi v romanih Jacobsena, Gončarova, Turgenjeva, Flauberta, ki jih ima Lukács za primere takšne romaneskne proze. Kot specifično slovensko določilo stopa v ta tip romana junak, ki ni samo nosilec »lepe duše«, razočarane nad svetom in zato umaknjene v pasivno držo svoje zasebnosti, ampak se ob tem čuti za žrtev tega sveta; kot nedolžna in včasih tudi grešna žrtev, ki pa v slehernem primeru izkuša na sebi krivično moč stvarnosti (biološke, družbene, zgodovinske, celo metafizične). Vrh je ta tip romana dosegel s Cankarjevimi romani od *Tujcev* do *Milana in Milene*, ki so zato v tem smislu najbolj »slovenski«. (Kos 1991a: 50)

Vendar sodijo vanj tudi vsi poznejši osrednji slovenski romani, »vse do romanov, ki so značilen primer postmodernizma (Blatnikove *Plamenice in solze*)« (prav tam).¹³⁴

Ta izsledek pa, prav zato, ker se pravzaprav popolnoma ujema s Pirjevčevimi pogledi na specifiko slovenskega romana, ki so izhajali iz čisto drugačne obče teorije romana, potrjuje intuicijo, da teorija romana daje veljavnejše rezultate, kadar se s polja občosti spusti oziroma omeji na parcialnejši teoretski vidik, denimo na tipologijo romana ali, tako kot v tem primeru, na teorijo slovenskega romana.¹³⁵ Ne nazadnje sta Pirjevec in Kos

134 In pa seveda nekateri – čeprav redki – sočasni ali starejši, na primer Tavčarjeva *Visoška kronika*, ki pomeni »enega od vrhov slovenskega deziluzijskega romana« (Kos 1991b: 385), ali Stritarjev *Zorin*, ki je »prvič v celoti realiziral ustroj deziluzijskega romana« (prav tam). Dodajmo še, da se s tem nekoliko ublaži ugotovitev s konca razprave o *Hiši Marije Pomočnice*, da so Cankarjevi romani »prva in doslej najvišja oblika slovenskega problemskega romana« (Kos 2009: 479).

135 Ugotovitve Prijatelja, Pogačnika in Kmecla o specifikah slovenskega romana se na primer s Kosovimi in Pirjevčevimi v visoki meri ujemajo.

to specifiko ne le domala identično opredeljevala, temveč sta jo ob vsej različnosti svojih teoretskih in filozofskih izhodišč tudi zelo podobno utemeljevala. Pirjevec jo je, kot že omenjeno, izpeljeval iz slovenske nacionalne in politične nesamostojnosti v 19. stoletju in v prvi polovici dvajsetega; Kos jo pojasnjuje takole:

Kolikor je tip deziluzijskega romana žrtve najbolj reprezentativen model slovenskega romanopisja, je s svojo specifičnostjo seveda vezan na sociokulturne podlage slovenstva v 19. in 20. st.; s spremembo teh podlag je pričakovati tudi spremembo njegovih tipičnih vzorcev. (Kos 1991a: 51)

Prav s tem zadnjim pristavkom Kos – v letu slovenske osamosvojitve – razmišlja dlje od Pirjevca, v horizontu, ki Pirjevcu ni bil več dan. Pirjevec sicer glede tega ni bil zelo določen, vendar je mogoče sklepati, da se je zanj položaj nacionalne odvisnosti Slovencev spremenil če že ne po prvi svetovni vojni, pa vsaj leta 1945. Konec koncev je njegova socio-politična razlaga pasivnosti značilnega slovenskega junaka veljala pretežno za »tradicionalni« slovenski roman, ne pa več za »moderni«, Cankarjev roman, ki je junakovo pasivnost in razloge zanjo delil z drugimi (denimo Kafkovimi) junaki evropskih modernih romanov. Kosov zadnji stavek v gornjem navedku pa implicira, da je spremembo »sociokulturnih podlag slovenstva« šele »pričakovati« oziroma (ker se beseda »pričakovanje« tu pravzaprav navezuje na spremembo tipičnega vzorca slovenskega romana in ne na družbene okoliščine) da se ta pravkar dogaja. Najbrž ni prevelika spekulacija domneva, da je s spremembo sociokulturnih podlag slovenstva Kos imel v mislih spremembo, ki jo je prinesla slovenska osamosvojitve. Vsekakor je njegovo teorijo slovenskega romana mogoče razumeti tudi tako, in nekatere poznejše raziskave so njegova predvidevanja o spremembi tipičnih vzorcev potrdile (prim. Fišer 2003; Virk 2006).

Zgodovina slovenskega romana

»Slovenska« naravnost Kosove komparativistike pa se kaže ne le na področju teorije romana, z vzpostavitvijo oziroma zarisom teorije slovenskega romana, temveč tudi na področju njegove zgodovine. Kos sicer v *Romanu* predlaga obči periodizacijski model zgodovine romana, ki v splošnem seveda velja tudi za slovenskega. Kot komparativist slovensko književnost vselej raziskuje v širšem kontekstu evropske oziroma

svetovne. Konec koncev tudi njegova *Primerjalna zgodovina slovenske literature* sloni na periodizaciji, kakršna se zdi smotrna za širši, evropski literarni prostor. A ta obča periodizacija je le najsplošnejši referenčni okvir, ob katerem se potem izkažejo specifike slovenske književnosti, ki ta obči model pomembno modificirajo. In prav to je vedno v ospredju pozornosti Kosovih primerjalnih raziskav slovenske književnosti: ne demonstracija vpliva »velikih« književnosti na »malo«, slovensko, se pravi, demonstracija vdanega prilagajanja in sledenja slovenske književnosti evropskemu literarnemu razvoju, temveč izpostavljanje slovenske specifike znotraj tega širšega dogajanja, specifike, ki ne pomeni podrejenosti slovenske književnosti, temveč njeno drugačnost, posebnost, lahko tudi odliko.

Kos se je zato ukvarjal ne le s specifikko slovenskega romana, temveč tudi s specifikko slovenske književnosti nasploh in posebej s specifikko slovenske proze. Tega zadnjega se je bržkone najbolj sistematično lotil v razpravi *Teorija in praksa moderne slovenske proze*, kjer je ugotavljal,

da je slovenska literatura v slehernem svojih obdobjih uveljavljala podobne smeri, vsebine in forme, kot jih je pred tem formirala evropska književnost, vendar zmeraj s posebnostmi,¹³⁶ ki nikoli niso bile nekaj naključnega, ampak so se v različnih prevojnih stopnjah ponavljale, tako da so postajale za slovensko literaturo tipične. Prav zato jim lahko rečemo slovenske literarne konstante. (Kos 1975: 210)

Te konstante je podrobneje opredelil takole: v slovenski literaturi so se »namesto velikih literarnih form, zvrsti in oblik uveljavljala večinoma male« (prav tam: 210); značilna je prevlada lirike nad epiko in dramatiko, če pa so enakovredne, se v drami oziroma prozi razbohoti liričnost; v ospredju je plebejsko-demokratski humanizem; vrednota je človečnost

136 V širši kontekst postavlja te posebnosti v študiji *Slovenska literatura in Srednja Evropa*, kjer pokaže, kako ne gre le za slovensko posebnost, temveč za literarno-razvojne poteze srednjeevropskih literatur. Za te je namreč značilno tole: »Ob teh osrednjih tokovih je za vse srednjeevropske literature od prve svetovne vojne naprej bistven še počasen, sporadičen, v madžarskem in češkem prostoru sicer že v času historične avantgarde učinkovit razmah modernizma, ki je v večini teh literatur postal zares splošno veljavna smer šele po letu 1950, vendar ne zmeraj v čisti obliki, ampak praviloma v simbiozah z obnovljeno novo romantiko, simbolizmom, postrealizmom in ne nazadnje z eksistencializmom. Tudi zdaj ostaja ena od tipoloških posebnosti srednjeevropskega literarnega razvoja ta, da smeri in tokovi, ki jih poznamo iz zahodnoevropskih literatur, prihajajo vanj z nekajletnim zamikom, obenem pa ne v svoji čisti, radikalni in enosmerni postavitvi, ampak prilagojeni posebni tradiciji, kot se je izoblikovala v vsaki teh literatur« (Kos 1990: 20). – Ob novejših ugotovitvah nekaterih komparativistov, da so »domnevno« slovenske literarne specifike pravzaprav značilne za mnoge srednjeevropske literature, velja opozoriti, da je to pred desetletji opazal že Kos.

malega človeka, ki je model človeka sploh; značilna je »odsotnost literarnega aristokratizma, individualizma, hermetizma v njegovih najbolj skrajnih formah« (prav tam); slovensko literaturo zaznamuje »odsotnost metafizike [...] ta literatura v primerjavi z evropskimi izviri praviloma opušča velike metafizične teme, ideje in okvire« (prav tam: 210–211) ter je naravnana v empirično konkretni, zgodovinski in socialni svet kot edino mogoči vir človeških izkušenj« (prav tam).

Iz vsega tega je seveda jasno, da tudi zgodovine slovenskega romana ni mogoče raziskovati strogo v skladu z modelom, ki velja za občo zgodovino evropskega romana, temveč je zaradi specifičnih potez slovenskega romana in razvoja slovenske književnosti nasploh to zgodovino primerneje sistematizirati nekoliko drugače. Kos zato ob specifični teoriji slovenskega romana razvija tudi njegovo specifično zgodovino.

Kosovi pogledi na literarnozgodovinski razvoj slovenskega romana so seveda sestavni del njegovih obsežnih pregledov, na primer *Pregleda slovenskega slovstva* in *Primerjalne zgodovine slovenske literature*. Vendar tu obravnava splošni razvoj slovenske književnosti, ne zgolj zgodovine slovenskega romana, in temu je, razumljivo, podrejena tudi literarnozgodovinska shema. Kosove poglede na specifično zgodovino slovenskega romana je seveda mogoče delno izluščiti tudi iz teh spisov, vendar so glede tega včasih donosnejše posamezne razprave, ki se ukvarjajo prav s to ali njej sorodno problematiko.¹³⁷ Pregled, ki sledi, je zvečine povzet po ugotovitvah teh razprav.

Kos roman v zgodovinsko razvojni perspektivi obravnava z več vidikov. Eden od teh je denimo delitev na predmeščanski, meščanski in nemeščanski roman. Gledano s tega vidika je Jurčič tvorec predmeščanskega romana, Tavčar in Kersnik polagoma vpeljeta meščanski (prim. Kos 2001: 121), Cankar pa nemeščanski roman (prim. *Cankar in problem slovenskega romana*). Drugi vidik je povezan s tipološko delitvijo. Že pri Lukácsu je opaziti, da njegovi štirje tipi niso popolnoma ločeni od diahronnega vidika, saj je njihovo logično sosledje obenem vsaj delno tudi kronološko. Podobno težnjo je zaznati v obeh Kosovih razpravah iz leta 1991, kjer

137 To so predvsem: *Pota romana, Cankar in problem slovenskega romana, K vprašanju zvrsti v slovenski pripovedni prozi, Ep in roman na Slovenskem, Teze o slovenskem romanu, Začetki slovenske pripovedne proze in evropska tradicija, Evropski izviri slovenskega romana v 19. stoletju, Evropski vplivi v romanopisju slovenske moderne, Uvod v zgodovino romana*.

osnovni tipi romana niso le v sistemsko-logičnem razmerju na sinhroni ravni, temveč so povezani tudi diahrono, saj se naivni tip romana na Slovenskem pojavi pred stvarnim, ta pa pred problemskim.

A največ pozornosti je Kos, se zdi, posvetil tistemu zgodovinskemu vidiku obravnave slovenskega romana, ki tega preučuje v sklopu štirih razvojnih faz, od katerih vsaka glede na prejšnjo označuje pomembno in značilno prelomnico. V zgodnejši razpravi *Pota romana* lahko sicer postulira šele tri take razvojne faze: tradicionalni, moderni in modernistično-avantgardni roman.¹³⁸ Tradicionalni roman se začne s prvim slovenskim romanom, z Jurčičevim *Desetim bratom*, moderno slovensko romanopisje vpeljuje Cankar, v tretje obdobje pa vstopa slovenski roman približno po letu 1950, torej tedaj, ko roman postane osrednja in vodilna literarna zvrst in je zato – tak je tudi naslov enega od Kosovih sestavkov – ta čas mogoče poimenovati »čas romana«.¹³⁹ A v poznejših razpravah se pojavi še četrta razvojna faza, faza romana v postmoderni.

Prvo obdobje je povezano predvsem z vprašanjem vznika slovenskega romana. Kos zlasti v razpravah *Ep in roman na Slovenskem* ter *Teze o slovenskem romanu* razvija izvirno in zanimivo tezo, da je prve zametke slovenskega romana najti že v Prešernovem *Krstu pri Savici*, ki pa se še ni mogel razviti v pravi roman in najbrž tudi ni imel neposrednega vpliva na začetek slovenskega romana. Podobno velja za drugo, v slovenski literarni vedi v tej vlogi bolj uveljavljeno predhodno obliko slovenskega romana, Ciglerjevo povest *Sreča v nesreči*, ki se s svojimi koreninami navezuje na evropsko tradicijo pozne antike, srednjega veka in baroka (prim. Kos 1981: 233; Kos 1983b: 7; Kos 1985: 29), ki pa za pravi vznik romana »seveda ni zadostovala« (Kos 1983b: 7; prim. tudi Kos 1985: 29), saj je neposredno vodila »v široko območje pravkar nastajajoče trivialne literature na Slovenskem, tj. v ljudsko, mohorjansko ali večerniško povest« (Kos 1985: 29). Kos na podlagi vsega tega ugotavlja, da se tradicionalni slovenski roman – skupaj s svojim prvim primerkom, Jurčičevim *Desetim bratom* – razvije iz novejšje evropske romaneskne proze 18. in 19. stoletja, to pa ne samo z zamikom, ki je bil za slovensko literaturo običajen, ampak tudi z nekaterimi posebnostmi, kakršna je na primer ta, da

138 Oznake v različnih spisih nekoliko varirajo.

139 Podoben razvojni lok je zarisan tudi na straneh *Primerjalne zgodovine slovenske literature*: »Po skromnih dosežkih slovenskega predmeščanskega in meščanskega romana, ki so si sledili med leti 1866–1896, vendar v tem času s svojimi teksti še niso ustvarili prave kontinuitete romaneskne proze, postane v dobi moderne roman ena glavnih zvrsti, čeprav ni mogoče trditi, da se povzpne že v osrednjo obliko pripovedne proze [...] Ta premik se je lahko izvršil – in še to samo deloma – šele v obdobju socialnega realizma, dokončno pa po letu 1950« (Kos 2001: 156).

slovenski roman evropske oblike povzema sinkretično, da v njem vse 19. stoletje pravzaprav ni zaslediti pravega realizma in da v tem času še ne ustvari prave romaneskne tradicije.

Po tej prvi, precej neizraziti fazi nastopi druga:

Po letu 1900 stopa slovenski roman v drugo obdobje svojega razvoja, ko se spremeni ne samo njegov začetni, še neizoblikovani značaj, ampak se temu primerno diferencira tudi razpon njegovih tipov, oblik in zvrsti. Oboje se ves čas dogaja v tesni zvezi z evropskimi in svetovnimi spodbudami, saj posežejo vanj polagoma tudi modeli ameriškega romana. (Kos 1983b: 10)

Osrednjo vlogo tu odigra Cankar, ki je za razvoj slovenskega romana pomemben iz več razlogov: ta razvoj je časovno uskladił z evropskim, dvignil ga je na višjo estetsko, na evropsko umetniško raven, kar je vsaj delno povezano tudi s tem, da je tvorec slovenskega problemskega romana, s svojimi romani je izstopil iz sveta meščanskega romana in »kar čez noč odprl domačemu romanopisju vrata v svet modernega nemeščanskega romana« (Kos 2009: 461); in končno, ustvaril je celo nov tip evropskega romana, kar pomeni, da smo Slovenci izstopili iz sinkretičnega parazitiranja na evropskih romaneskni oblikah in smo se tudi v območju romana tvorno vključili v evropsko literarno dogajanje.

V to drugo obdobje sodi seveda še več romanopiscev med letoma 1900 in 1950, vendar jim Kos po vsem sodeč v razvojnem pogledu ne pripisuje izjemnega pomena in vsaj s tega vidika tudi ne posveča posebne pozornosti.¹⁴⁰ Pač pa bolj dinamično in razvejano obravnava tretjo razvojno fazo slovenskega romana.¹⁴¹ Ta nastopi nekako po letu 1950, ko v slovensko romanopisje po socialnem realizmu začnejo vdirati moderni evropski tokovi, zlasti eksistencializem in modernizem, ki sta prinesla izrazito nove vsebinske in formalne pobude. Poleg leta 1950 je v tej fazi pomembna še ena letnica, namreč 1960, ki označuje nastop »časa romana«. »Čas romana« se kaže tako na zunaj, v kvantiteti romanopisja, kot tudi glede na notranjo kakovost, »ki prav tako govori o tem, da je slovenski roman stopil v novo, morda najvišje obdobje svojega razvoja« (Kos 1977: 5). S tem pa Kos nima v mislih zgolj višje literarno-umetniške

140 To seveda ne pomeni, da jih ne upošteva; obravnava jih v mnogih razpravah in v različnih kontekstih, le v štiridelni razvojni shemi slovenskega romana nimajo vidnejše vloge.

141 Podrobneje o tej razpravlja v teh študijah: *Teorija in praksa moderne slovenske proze, Pota romana, Povojna pripovedna proza in Evropa in Uvod v zgodovino romana*.

vrednosti, »ampak splošno kakovost teh romanov kot zvrsti, forme ali še bolje rečeno: kot vsebinsko-formalnega sistema« (prav tam: 5).

Prav v okviru »časa romana« detektira Kos nazadnje še eno prelomnico, namreč leto 1968, po katerem se tudi v slovenskem literarnem prostoru začne uveljavljati *novi roman*.¹⁴² Kos se je seveda s problematiko *novega romana* intenzivno ukvarjal že prej, zagotovo vsaj okrog leta 1971, ko je pisal spremno študijo k Butorjevi *Modifikaciji*; a kot kaže, je imel o problematiki povedati še marsikaj, saj se je k njej vrnil leta 1975, v razpravi *Teorija in praksa moderne slovenske proze*. Tu je podrobno pretresel teorijo in prakso *novega romana* pri Robbe-Grilletu ter ju primerjal s tistima pri Šeligu. Ta, razmeroma zgodnja razprava o tedaj še vedno aktualni problematiki je zanimiva iz dveh razlogov. Najprej zato, ker Kos – podobno kot sam v študiji o Butorjevem romanu ali kot Pirjevec v svoji o Robbe-Grilletevem – spet razmišlja o možnosti konca novoveškega romana in ta konec morda celo nakaže z ugotovitvijo, da v svetu Robbe-Grilletevega romanopisja ni razkola med objektivnim svetom in človekom-subjektom, zato tudi ne trpljenja, hrepenenja in melanholije, kar ima za posledico, da svet ni problematičen, temveč zgolj preprosto *je*. S tem bi seveda Robbe-Grillet izstopil iz novoveškega dualizma. A če je Kos glede te možnosti v razpravi iz leta 1975 morda še negotov, je v poznejšem *Uvodu v zgodovino romana* jasen: tudi *novi roman* še ostaja ujet v meje novoveškega dualizma, saj

se zdi, da kljub Robbe-Grilletevi teoriji »novega romana«, ki očitno poskuša preseči temeljna določila novoveške proze, ti romani še zmeraj govorijo o resničnosti, kakršno zaznava subjekt v sebi in zunaj sebe iz zornega kota posebne strukturiranosti lastne zavesti in njene razvidnega razmerja do stvarnosti. Robbe-Grilletov Mathias je kljub nejasnosti, zmedenosti ali že kar nenaravnosti svojih doživljanj vendarle še zmeraj subjekt, ki ima nekakšno avtentično, sami sebi prezentno notranjo resničnost, položeno v tok zavesti, ki je morda omejena ali skoraj nezanesljiva, vendar v svoji postavljenosti nasproti stvarnosti še zmeraj na poseben način resnična. (Kos 2009: 19)

Drugi razlog, zakaj se zdi ta Kosova razprava posebej zanimiva, pa je ta, da v njej ob primerjavi Šeligovega *novega romana* z Robbe-Grilletevim povsem jasno izpostavi specifiko slovenske različice in to specifiko utemeljuje s posebnostmi slovenske književnosti nasploh. Te se pri Šeligu kažejo v tem, da njegov roman ni abstraktno samonanašalen ali celo metafizičen, ampak ostaja vezan na konkretno življenjsko realnost,

142 Tega leta namreč izide Šeligov *Triptih Agathe Schwarzkobler*.

predvsem pa, da je v njem še vedno zaznati tipično slovensko občutje »bolečega dualizma, skoraj romantične bolečine in tragičnosti« (str. 313), kar je seveda posledica hrepenenjske naravnosti slovenskega (romaneskega) subjekta.

Četrta razvojna faza po Kosu nastopi v obdobju »slovenske post-moderne«, kot imenuje (najbrž prvič v novi izdaji *Primerjalne zgodovine slovenske literature*) po analogiji s slovensko moderno obdobje slovenske književnosti po letu 1970. To novo razvojno fazo je sicer nakazal že v *Uvodu v zgodovino romana*:

Tudi pri Slovencih se je okoli leta 1980 že polegel val skrajnega modernističnega romana sedemdesetih let, ki je – podobno kot francoski »novi novi roman« pred tem – do skrajnosti razdrobil in zmehčal notranji ustroj romana, vsaj malo že v nekaterih delih Petra Božiča, Draga Jančarja, Rudija Šelige in seveda do kraja pri Emilu Filipčiču, Sandiju Sitarju in še kom; tako zelo, da se je nazadnje moralo zdeti, kot da bo roman sam v sebi izpuhtel in napravil prostor brezoblični »pripovedi«, ki je nekaj drugega od pravega romana. (Prav tam: 9)

A določneje je o njej vendarle lahko spregovoril šele potem, ko je v obsežnih razpravah, zbranih v knjigi *Na poti v postmoderno*, in v študiji *Postmodernizem* temeljito preučil značilnosti postmodernizma in njegove vloge v svetovnem in slovenskem literarnem razvoju. Ugotovil je, da postmodernizem res nakazuje odločen prelom v razvoju književnosti, a da je treba ta prelom razumeti širše, ne le v sklopu zgolj ene literarno umetnostne prakse. »Slovenska postmoderna«, kot jo pojmuje Kos, zato ne pomeni le postmodernizma, temveč skupek različnih literarnih smeri (med njimi je seveda tudi postmodernizem), izmed katerih nobena ni prevladujoča. In to je, se zdi, tudi najočitnejša značilnost nove razvojne faze slovenskega romana, namreč odsotnost vodilnih literarno smernih ali literarno idejnih modelov, ki bi prevladovali in v kakršnemkoli smislu dominantno zaznamovali literarni prostor. Skratka, tudi za področje romana je to – če uporabim izraz, ki Kosu verjetno ni najbolj blizu, a morda vseeno izraža to, kar ima v mislih – čas romaneskni avtopoetik. Ob tej značilnosti slovenskega romana v tej razvojni fazi pa je, kot je mogoče razbrati zlasti iz splošnejših oznak tega obdobja v *Primerjalni zgodovini slovenske literature*, mogoče sklepati še na nekatere druge, na primer na to, da je značilnost romana v tem obdobju večja vezanost na ameriške literarne zglede, predvsem v povezavi s tem pa še heterogenost, pluralnost, sinkretizem, uveljavljanje trivialnih žanrov ter njuejdževske

duhovnosti, kakršne »v slovenski literaturi pred letom 1970 skorajda ni bilo« (Kos 2001: 382).

S tem je nekako zaokrožena sistematika zgodovine slovenskega romana v podobi prelomnih razvojnih faz. Kot že omenjeno, se ta sistematika seveda dopolnjuje s periodizacijo evropskega romana, kakršno je Kos razvil s kombinacijo literarnozgodovinske ter duhovnozgodovinske metode. Če poskusim opredeliti razmerje med obema pristopoma, potem morda lahko rečem, da se v okviru tega zadnjega specifičnega razvoja slovenskega romana kaže v »negativni« določitvi, v obliki odstopanj od razvojnega poteka evropskega oziroma evroameriškega romana, medtem ko poskuša prvi vidik nemara bolj detektirati njeno lastno notranjo razvojno dinamiko. Oba pa se dopolnjujeta v skupno podobo zgodovine slovenskega romana, ki tega prikazuje v vsaki posamični od njegovih razvojnih faz, se – posebej pozorno – posveča vprašanju o njegovem začetku, obenem pa poskuša misliti tudi roman svoje lastne sodobnosti.

Sklep

Pirjevec je svojo teorijo romana skoraj v celoti zgradil v študijah za zbirko »Sto romanov«, ki pomenijo tudi najtrajnejši dosežek in vrhunec njegovega literarnovednega delovanja. Pri Kosu je to nekoliko drugače: vsa svoja dognanja o tej temi je ločeno in sistematično razdeloval tudi v strože znanstveno usmerjenih razpravah. Vseeno pa tudi pri njem – tako kot pri Pirjevcu – uvodne študije v »Sto romanov« pomenijo zaokroženo in impresivno celoto. In če je *Evropski roman* primeren naslov za knjigo, v kateri so zbrane omenjene Pirjevčeve študije, se analogni Kosovi enako dobro prilega *Svetovni roman*. Za sklep še nekaj besed o Kosovem *Svetovnem romanu* oziroma o njegovih spremnih študijah za zbirko »Sto romanov«.

Eno izmed nemara najprijetnejših odkritij bralca Kosovega *Svetovnega romana* utegne biti to, da so njegove spremne študije k romanom tudi še dobrega pol stoletja po nastanku komaj kaj izgubile od svoje prvotne privlačnosti, lucidnosti in tehtnosti. Razlogov za to je gotovo več in bržkone ne bodo pri vsakem bralcu čisto enaki. Na primer, kar se komu utegne zdeti nepotreben retorični manierizem, bo kdo drug občudoval kot morda nekoliko staromodno, vendar simpatično, predvsem pa izjemno spreten interpretacijski diskurz. Kakega bralca, bolj vajenega suhoparnih akademskih razprav kot širokega esejističnega zamaha, bo morda motila

»detektivska« pripovedna struktura nekaterih izmed teh študij,¹⁴³ ki pa jim prav gotovo zagotavlja navdušen sprejem pri drugih bralcih. Recimo, da je to stvar okusa, subjektivne presoje torej. A če odmislimo te subjektivne vtise, presenečeno odkrijemo tisto, kar verjetno precej nesporno kaže predvsem na odliko teh razprav. Pisane so eruditsko (seveda zakrito z gibkim esejističnim razpravnim slogom), poglobljeno in s takim občutkom za problematiko, ki se ob posameznem romanu kaže kot bistvena, da bi jim tudi danes komaj lahko kaj dodali. Vsaka posamič namreč bralca še vedno nagovarja in prepriča. Še posebej pomembno se zdi, da so prepričljive tudi kot celota, zbrana pod naslovom *Svetovni roman*. Kajti čeprav lahko iz praktičnih razlogov neposredno »pokrivajo« le izjemno majhen izsek iz zgodovine svetovnega romana, so vendarle od vsega, kar nam je kdaj ponudila slovenska literarna veda, še najbližje temu, da bi bile – kakor si je to od skupka vseh spremnih študij za zbirko »Sto romanov« obetal njen snovalec Ocvirk – »mogočna [...] zgodba o svetovnem romanu«.

Med odlikami, ki k temu najbolj pripomorejo, sta posebej očitni dve. Prva je ta, da Kos s svojo znano komparativistično razgledanostjo ob vsakem romanu raziskuje tudi širše ozadje, to pa tako, da analizira posamezen kulturni pojav, idejo, filozofijo, duhovno ali socialno podlago itn. ter obravnavanega avtorja postavlja v te obsežnejše kontekste in ga nenehno primerja z drugimi avtorji. Ko beremo Kosove študije, tako že kmalu opazimo, da niso nikakršne izolirane monade, temveč da skupaj sestavljajo podobo dogajanja, v katerem se literarni pojavi med sabo nenehno prepletajo, vzajemno osvetljujejo in oplajajo ter tako sestavljajo provizoričen kompleks, ki bi ga lahko imenovali »svetovni roman«. Ta občutek sintetične »celote« je posledica še ene Kosove posebnosti: njegovega čuta za sistematičnost, ki posamezne pojave z nezmotljivo intuicijo postavlja v »sistem«, še preden je ta sploh izdelan. Ta »sistem« v teh študijah sicer zgolj slutimo, saj ga Kos dejansko še ni v celoti razvil in ekspliciral. To je naredil v mnogih poznejših spisih. A pogled s teh poznejših spisov nazaj na spremne študije za »Sto romanov« pokaže, da so te do presenetljivih podrobnosti že usklajene s celoto, ki prek njih šele nastaja.

Okoliščina, da te študije v mnogih pogledih sestavljajo celoto, seveda ne sme preprečiti, da v njih ne bi opazili tudi nekaterih prelomov in diskontinuitet. Če bi na Kosove študije gledali predvsem metodološko – in bi jih brali po kronološkem redu nastanka, tako kot beremo Pirjevčeve –,

143 K tej se je Kos rad vračal tudi pozneje, kadar se je pokazala priložnost za to, denimo v razpravi o Bartolovem *Alamutu*.

bi verjetno morali ugotoviti to, na kar je v nekem intervjuju opozoril že njihov avtor sam:

Problem je v tem, da se študije, ki sem jih napisal do leta 1970 – o Hemingwayu, Faulknerju, Dickensu, Wildu, Turgenjevu in drugih – po temah in načinu razlikujejo od poznejših. Prve so se usmerjale k eksistencialni problematiki v teh romanih, zlasti ob vprašanju volje do moči, čutnosti in nihilizma, poznejše pa so s pomočjo duhovnozgodovinske metode izpeljevale zgodovino in tipologijo evropskega romana od 16. do 20. stoletja. Gre torej za dvoje celot, ki bi morale biti združene vsaka posebej. (Kos 2003: 248)

A kakor so – povsem smiselno in upravičeno – objavljene v *Svetovnem romanu*, ta diskontinuiteta ne zbuja posebne pozornosti. In tako se zdi tudi prav ter v skladu z naravo teh študij. Ko jih beremo, nas popolnoma potegnejo v svojo naracijo, in ko pridemo do zadnje vrstice, začutimo željo, da bi nemudoma (vnovič) posegli po romanu, ki ga razlagajo.

To pa o teh študijah pove pravzaprav vse.

Bibliografska opomba

Nekateri deli te knjige so bili že objavljeni. To najprej velja za poglavje »Iskanje izgubljene totalitete«, ki je prvič izšlo kot spremna beseda k Lukácsu *Teoriji romana*, za poglavje »Možnosti in nemožnost Pirjevčeve teorije romana«, objavljeno leta 1997 v reviji *Primerjalna književnost*, in za poglavje »Teorija in zgodovina romana v misli Janka Kosa«, objavljeno kot spremna študija k njegovi monografiji *Svetovni roman*. Te študije sem še enkrat pregledal, nekoliko posodobil, na nekaterih mestih dopolnil in – tam, kjer se je to zdelo nujno – jezikovno osvežil. V poglavju »Dušan Pirjevec in slovenski roman« sem spis s tem naslovom, ki sem ga leta 1997 objavil v reviji *Literatura*, dopolnil in nadgradil z izpeljavami, objavljenimi leta 1991 v *Primerjalni književnosti* v razpravi »Pirjevčevi nastavki za teorijo slovenskega romana«, tako da je nastalo novo besedilo. Uvodno poglavje in poglavje o Bahtinovi teoriji romana sta tu objavljeni prvič in prispevata k temu, da so posamezne obravnave zaokrožene v enovito celoto.

Citirana literatura

- Adorno, Theodor W. 1999. *Beleške o literaturi*. Prevedla Mojca Savski et al. Cankarjeva založba, Ljubljana.
- Arvon, Henri 1969. »Georges Lukács et la Littérature«. *Mosaic* 3/1, 14–24.
- Bahtin, Mihail 1982. *Teorija romana*. Izbrane razprave. Prevedel Drago Bajt. Izbor in spremna beseda Aleksander Skaza. Cankarjeva založba, Ljubljana.
- Bahtin, Mihail 2007. *Problemi poetike Dostojevskega*. Prevedla in spremno besedo napisala Urša Zabukovec. Literarno-umetniško društvo Literatura, Ljubljana. (Zbirka Labirinti)
- Bahtin, Mihail 2008. *Ustvarjanje François Rabelaisa in ljudska kultura srednjega veka in renesanse*. Prevedel Borut Kraševac. Literarno-umetniško društvo Literatura, Ljubljana. (Zbirka Labirinti)
- Blanc, Levee 1997. »Georg Lukács: The Antinomies of Melancholy«. *Other Voices* 1/1 (<http://dept.english.upenn.edu/~ov/blevee/lukacs.html>)
- Bonyhai, Gábor 1984. »Anfänge einer nicht-divinatorischen Vertstehens-theorie bei Leo Popper und dem Jungen György Lukács«. *Neohelicon* 11/1, 63–79.
- Cascardi, A. J. 1992. »Totality and the Novel«. *New Literary History* 23/3, 607–627.
- Chapelain, Jean 1905. »Lettre ou Discours de M. Chapelain à Monsieur Favereau«. V: *Aus romanischen Sprachen und Literaturen*. Verlag von Max Niemayer, Halle. 30–52.
- Dolinar, Darko 2000. »Literarna veda in kritika«. V: *Slovenska književnost III*. DZS, Ljubljana.
- Fišer, Branka 2003. »Sprememba tipičnega ustroja junakov v slovenskih romanih po letu 1991«. *Slavistična revija* 51/1, 71–91.
- Focht, Ivan 1976. »Temelji Lukačeve estetike«. V: Lukač, *Prolegomena za marksističnu estetiku*.
- Goldman, Lisjen 1976. *Lukač i Hajdeger*. Posmrtni fragmenti. Preveo Milan Tabaković. BIGZ, Beograd. (Filozofska biblioteka.)
- Jauss, Hans Robert 1998. *Estetsko izkustvo in literarna hermenevtika*. Prevedel Tomo Virk. LUD Literatura, Ljubljana. (Zbirka Labirinti)

- Juvan, Marko 2006. *Literarna veda v rekonstrukciji*. LUD Literatura, Ljubljana. (Zbirka Novi pristopi)
- Juvan, Marko 2023. *Zadnja sezona modernizma in maj '68: svet, Pariz, Ljubljana*. LUD Literatura, Ljubljana. (Zbirka Novi pristopi; 89)
- Klassiker der Literaturtheorie von Boileau bis Barthes* 1979. Ur. von Horst Turk. Beck, München. (Beck'sche Schwarze Reihe; Bd. 192)
- Kinney, John 1980. »Metaphor and Methos: George Lukács Debt to Organic Theory«. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 39/2, 175–184.
- Koron, Alenka 1991. »Problem strukturalizma in literarne znanosti pri Dušanu Pirjevcu«. *Primerjalna književnost* 14/1, 18–24.
- Kos, Janko 1975. »Teorija in praksa moderne slovenske proze«. *Sodobnost* 23/3–4, 203–213; 303–315.
- Kos, Janko 1977. »Pota romana«. *Sodobnost* 25/1, 2, 4, 8/9, 11, 1–12, 139–147, 377–383, 790–797, 1064–1070.
- Kos, Janko 1979. »Dušan Pirjevec in evropski roman«. V: Dušan Pirjevec, *Evropski roman*. 5–26.
- Kos, Janko 1981. »Začetki slovenske pripovedne proze in evropska tradicija«. *Slavistična revija* 28/3, 233–258.
- Kos, Janko 1983a. *Roman*. Državna založba Slovenije, Ljubljana. (Literarni leksikon, Študije, zv. 20)
- Kos, Janko 1983b. »K vprašanju zvrsti v slovenski pripovedni prozi«. *Primerjalna književnost* 6/1, 1–16.
- Kos, Janko 1985. »Evropski izviri slovenskega romana v 19. stoletju«. *Slavistična revija* 33/1, 27–50.
- Kos, Janko 1990. »Slovenska literatura in Srednja Evropa«. *Slavistična revija* 38/1, 11–26.
- Kos, Janko 1991a. »Teze o slovenskem romanu«. *Literatura* 3/13, 47–50.
- Kos, Janko 1991b. »Ep in roman na Slovenskem«. *Slavistična revija* 39/4, 371–389.
- Kos, Janko 1991c. »Odprta Pirjevčeva vprašanja«. *Primerjalna književnost* 14/1, 1–6.
- Kos, Janko 2001. *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Dopolnjena izdaja. Mladinska knjiga, Ljubljana. (Zbirka Kultura)
- Kos, Janko 2003. »Nikoli ne bi odšel na samotni otok.« Intervju. *Literatura* 15/150, 245–260.
- Kos, Janko 2009. *Svetovni roman*. Literarno-umetniško društvo Literatura, Ljubljana. (Novi pristopi)
- Lichtheim, George 1971. *Georg Lukacs*. Übersetzt von Christian M. Barth. Deutscher Taschenbuch Verlag, München. (Moderne Theoretiker)

- Löwy, Michael 1979. *George Lukács – From Romanticism to Bolshevism*. New Left Books, London.
- Lukács, Georg 1956. *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik*. Aufbau-Verlag, Berlin.
- Lukács, György 1960a. *Razkroj uma*. Pot iracionalizma od Schellinga do Hitlerja. Prevedel Taras Kermauner. Cankarjeva založba, Ljubljana.
- Lukács, Georg 1960b. *Lukács o sebi*. V: Lukács, *Razkroj uma*.
- Lukács, Georg 1963. *Die Eigenart des Ästhetischen*. Luchterhand, Berlin. (Georg Lukács Werke; Band 11; 12)
- Lukács, Georg 1965. *Die Theorie des Romans*. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Luchterhand, Berlin.
- Lukács, Georg 1970. *Geschichte und Klassenbewußtsein*. Studien über marxistische Dialektik. Luchterhand, Berlin. (Sammlung Luchterhand 11)
- Lukács, Georg 1971. *Die Seele und die Formen*. Luchterhand, Berlin. (Sammlung Luchterhand 21)
- Lukač, Đerđ 1977a. *Hajdelberška estetika I*. Prevela Vera Stojić. Mladost, Beograd. (Velika edicija ideja)
- Lukač, Đerđ 1977b. *Prolegomena za marksističku estetiku. Posebnost kao centralna kategorija estetike*. Preveo Milan Damjanović. Uvodna studija Ivan Focht. Nolit, Beograd.
- Lukács, Georg 1990a. *Teorija romana*. Jedan filozofskohistorijski pokušaj o formama velike epske literature. Preveo Kasim Prohić. Veselin Masleša; Svjetlost, Sarajevo.
- Lukács, György 1990b. »O bistvu in formi eseja: Pismo Leu Poppru«. Prevedla Cvetka Tóth. *Anthropos* 22/1–2, 408–422.
- Lukács, György 1991. »Razbijanje forme na življenju: Sören Kierkegaard in Regina Olsen«. Prevedla Cvetka Tóth. *Anthropos* 23/6, 316–327.
- Lukács, Georg 2000. *Teorija romana*. Prevedel in spremno besedo napisal Tomo Virk. LUD Literatura, Ljubljana. (Zbirka Labirinti)
- de Man, Paul 1997. *Slepota in uvid*. Prevedla in spremno besedo napisala Jelka Kernev Štrajn. LUD Literatura, Ljubljana. (Zbirka Labirinti)
- Maté, Gavril 1981. »Der Roman aus der Sicht des jungen Lukács«. *Synthesis* 8, 281–289.
- Ocvirk, Anton 1977. *Evropski roman*. Državna založba Slovenije, Ljubljana.
- Petrović, Sreten 1977. »Fenomenološka estetika Georga Lukácsa«. V: Lukač: *Hajdelberška estetika I*. 7–43.
- Pirjevec, Dušan 1966. »Slovenska literatura in slovenska zgodovina«. V: *II. seminar slovenskega jezika, literature in kulture: predavanja*. Ljubljana. 133–145.

- Pirjevec, Dušan 1969. »Ivan Cankar in literatura«. *Problemi* 77/7, 312–337.
- Pirjevec, Dušan 1972. »Pri izviri slovenskega romana«. *Problemi* 10/109, 31–36.
- Pirjevec, Dušan 1974. »Proza Ivana Cankarja«. V: *X. seminar slovenskega jezika, literature in kulture* 1.–13. julija 1974. Predavanja. Ljubljana. 91–98.
- Pirjevec, Dušan 1978. *Vprašanje o poeziji. Vprašanje naroda*. Založba Obzorja, Maribor. (Znamenja)
- Pirjevec, Dušan 1979. *Evropski roman*. Cankarjeva založba, Ljubljana.
- Pirjevec, Dušan 1991. *Filozofija in umetnost in drugi spisi*. Izbral in uredil Igor Zabel. Aleph, Ljubljana.
- Pirjevec, Dušan 1992. *Metafizika in teorija romana*. Nova revija, Ljubljana.
- Pirjevec, Dušan 1997. »Problem slovenskega romana«. Prevedel Tomo Virk. *Literatura* 9/67–68, 63–75.
- Prohić, Kasim 1990. »Transcendentalni karakter umjetnosti i njen povijesni izvor«. V: Lukács, *Teorija romana*. Jedan filozofskohistorijski pokušaj o formama velike epske literature.
- Raddatz, Fritz J. 1972. *Georg Lukács in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg. (Rowohlts Monographien)
- Renner, Rolf Günter 1979. *Lukács (1885–1971)*. V: *Klassiker der Literaturtheorie*. Routledge *Encyclopedia of Philosophy*, version 1.0, 1998. Routledge, London and New York. (Geslo Lukács, Georg.)
- Sajko, Dane 1991. »Pojmovanje estetsko-ontološkega učinka literarne umetnine v delih Dušana Pirjevca«. *Primerjalna književnost* 14/1, 38–50.
- Schlegel, Friedrich 1998. *Spisi o literaturi*. Prevedel in spremno besedo napisal Tomo Virk. Literarno-umetniško društvo Literatura, Ljubljana. (Zbirka Labirinti)
- Skaza, Aleksander 1982. »Mihail Mihajlovič Bahtin (Oris življenja in dela)«. V: Bahtin, *Teorija romana*. 384–424.
- Smolej, Tone in Stanovnik, Majda 2007. *Anton Ocvirk*. Nova revija, Ljubljana. (Znameniti Slovenci)
- Strehovec, Janez 1985. *Oblika kot problem*. Razprave iz estetske teorije. Cankarjeva založba, Ljubljana. (Teorija kulture in umetnosti)
- Škulj, Jola 1991. »Vprašanje zgodovinskosti in stičišča z Bahtinom«. *Primerjalna književnost* 14/1, 26–28.
- Tóth, Cvetka 1989. »Sein-sollen kot prevladujoče etično v estetskem. Esejistična vizija sveta«. *Anthropos* 20/3, 4, 319–331.
- Trdina, Silva 1978. *Besedna umetnost*. II. del. Literarna teorija. Mladinska knjiga, Ljubljana.

- Virk, Tomo 1989. *Duhovna zgodovina*. Ljubljana, Državna založba Slovenije. (Literarni leksikon, Študije, zv. 35)
- Virk, Tomo 1991. »Pirjevčevi nastavki za teorijo slovenskega romana«. *Primerjalna književnost* 14/1, 28–38.
- Virk, Tomo 1997a. »Dušan Pirjevec in slovenski roman«. *Literatura* 9/67–68, 76–101.
- Virk, Tomo 1997b. »Možnosti in nemožnost Pirjevčeve teorije romana«. *Primerjalna književnost* 20/2, 1–28.
- Virk, Tomo 2006. »Literary reception and political background: Slovene reception of postmodernism«. *Interlitteraria* 11/1, 181–189.
- Virk, Tomo 2007. *Primerjalna književnost na prelomu tisočletja*. ZRC SAZU, Ljubljana. (Studia litteraria)
- Virk, Tomo 2021. *Pod Prešernovo glavo. Slovenska literatura in družbene spremembe: nacionalna država, demokratizacija in tranzicijska navzkrižja*. Filozofska fakulteta, Ljubljana. (Acta comparativistica Slovenica; 4)
- Zabel, Igor 1991a. »Nekaj vidikov Pirjevčeve literarne interpretacije«. *Primerjalna književnost* 14/1, 14–18.
- Zabel, Igor 1991b. »Prvotni dogodek«. V: Dušan Pirjevec: *Filozofija in umetnost in drugi spisi*. 215–216.
- Zabukovec, Urša 2007. »Bahtinov Dostojevski ali o tem, kako naj zadano sobivata 'jaz' in 'drugi'«. V: Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskega*. 309–331.
- Žmegač, Viktor 1987. *Povijesna poetika romana*. Grafički zavod Hrvatske, Zagreb.

Povzetek

Teorija romana se začena v obdobju baroka in klasicizma, svoj vrh pa doseže v 20. stoletju, ki bi ga lahko upravičeno imenovali »doba teorije romana«. Tedaj so nastali najambicioznejši in najbolj dodelani poskusi s tega področja, ki danes sodijo v humanistično klasiko in kljub nekaterim slabostim in omejitvam, ki jih izkazujejo, pozneje niso bili preseženi.

Knjiga Toma Virka *O teorijah romana* podrobno pretresa štiri take velike in tudi najbolj referenčne teorije romana: dve tuji in dve slovenski. Najprej obravnava Lukácsevo, ki je bila skozi celotno 20. stoletje izjemno vplivna, čeprav je pojem romana močno zožila, obenem pa tudi prenašeno napovedala konec te literarne zvrsti. Virk te problematične poteze madžarskega teoretika interpretira na podlagi njegove celotne miselne poti. Zanj je značilen navzven globlji prelom ob koncu prve svetovne vojne, obenem pa kontinuiteta, ki pomaga pojasniti tudi posebnosti Lukácseve teorije romana. Druga tuja teorija romana, ki se po svojem pomenu in vplivu lahko enakovredno kosa z Lukácsevo, je Bahtinova. Ta je mnogo širša od Lukácseve, pa tudi sicer drugačna, saj bolj kot iz tiste tradicije razmišljanja o romanu, ki izhaja iz Hueta, črpa iz idej jenske romantike, bolj kot na duhovnozgodovinsko usmerjeno filozofijo pa se opira na kulturologijo. Virk poskuša prikazati in razvojno pojasniti »bistvo« Bahtinove opredelitve romana, tudi ob njej pa opozori na odprta vprašanja.

Še podrobneje Virk pretrese obe slovenski teoriji romana, Pirjevčevo in Kosovo. Oba slovenska teoretika sta razvila tako splošno teorijo romana kot posebej tudi teorijo slovenskega romana, čeprav Pirjevec to zadnjo bolj v nastavkih. Pirjevec in Kos se ujemata predvsem pri ugotavljanju specifičnosti slovenskega romana, sicer pa se njuni teoriji pomembno razlikujeta. Pirjevčeva se filozofsko opira na Heideggerja, literarnoteoretično pa na Lukácsevo teorijo romana, a je v končni posledici od nje še bolj reduktivna. Precej bolj znanstveno naravnana je Kosova teorija romana, ki je med vsemi štirimi najširša in tudi najbolj stvarna, saj resno vzame ugotovitev o načelni odprtosti te literarne zvrsti in »bistva« romana ne vkaluplja, tako kot preostali trije teoretiki, v preozek okvir.

Summary

The theory of the novel begins in the Baroque and Neoclassical periods, culminating in the 20th century, which might well be dubbed 'the period of the theory of the novel'. Indeed, the 20th century saw the emergence of the most ambitious and elaborate efforts in this field – efforts which are now considered humanist classics and remain unsurpassed despite certain weaknesses and limitations.

Tomo Virk's book *O teorijah romana* (On the Theories of the Novel) minutely examines four great and most resonant theories of the novel: two international and two national ones. It starts with a discussion of György Lukács's theory, which exercised exceptional influence throughout the 20th century despite its severe limitations of the concept of the novel and hastiness in predicting the end of the genre. These problematic traits of the Hungarian theorist are interpreted by Virk in light of his overall course of thought. This course is characterised by an outwardly deeper break at the end of the Great War, but also by a continuity which helps explain the peculiarities of Lukács's novel theory. The other international theory of equal significance and impact is Mikhail Bakhtin's. Much broader than Lukács's, it is different in other respects as well, drawing on the ideas of the Jena Romanticism rather than on the Huet-based tradition of reflections on the novel, and relying on cultural studies rather than on a philosophy oriented towards the *Geistesgeschichte*, history of ideas. Virk seeks to show and trace the 'essence' of Bakhtin's definition of the novel, again pointing out the open issues.

Still closer examination is afforded to the two Slovenian theories of the novel, authored by Dušan Pirjevec and Janko Kos. Both Slovenian theorists develop not only a general theory of the novel but also a separate theory of the Slovenian novel, though the latter remains a draft in the case of Pirjevec. While Pirjevec and Kos agree in identifying the specifics of the Slovenian novel, their theories still diverge in significant ways. In its philosophy, Pirjevec's theory is based on Heidegger, while its literary criticism relies on Lukács's theory of the novel but turns out to be even more reductive. Much more scientific is Kos's theory of the novel, the

broadest and most realistic of the four because it takes into account the observation about the openness of the genre and does not seek to cram the novel's 'essence' in a too-narrow frame, as do the other three.

Imensko kazalo

A

Adorno, Theodor W. 18–19, 28, 36, 37, 39–40
Andrić, Ivo 73, 82, 84–85, 108, 115, 124
Antisten 54
Apulej 55
Aristofan 22
Aristotel 53, 69, 78
Arvon, Henri 18
Auerbach, Erich 90

B

Bahtin, Mihail Mihajlovič 7–9, 12, 14, 19,
41–59, 70–71, 88, 92, 105, 108, 112, 121,
125–126, 128–132, 136–137, 141, 159
Balasz, Béla 20–21
Balzac, Honoré de 19, 38, 62, 65, 75, 84, 140
Bartol, Vladimir 156
Baumgarten, Franz Ferdinand 15
Beer-Hofmann, Richard 15
Berger, Peter L. 126
Bergerac, Cyrano de 11
Bergson, Henri 34
Blanc, Levee 20–22, 37
Blankenburg, Christian Friedrich von 12–
13, 45, 126
Blatnik, Andrej 147
Bloch, Ernst 15, 20, 28
Boccaccio, Giovanni 9
Boileau-Despréaux, Nicolas 11
Bonaparte, Napoleon 16
Bonyhai, Gábor 20, 25
Božič, Peter 154
Brecht, Bertolt 38
Butor, Michel 140, 153

C

Callinicos, Alex 24
Cankar, Ivan 92–93, 96–98, 101, 106–115,
117, 124–125, 129, 143–148, 150–152

Cascardi, Anthony J. 17

Cervantes, Miguel de 11, 13, 62, 80–82, 85,
88, 108, 124
Chapelain, Jean 11
Cigler, Janez 151
Croce, Benedetto 8

D

Defoe, Daniel 75
Dehmel, Richard 15
Descartes, René 30, 72
Dickens, Charles 75, 122, 157
Diderot, Denis 13
Dilthey, Wilhelm 17, 29
Dolinar, Darko 117
Dufrenne, Mikel 65
Dostojevski, Fjodor Mihajlovič 19, 23, 29,
36, 48, 50–51, 53, 56–59, 62, 70, 75, 81, 84,
86–87, 129, 135–136
Dvořak, Max 19

E

Engels, Friedrich 16, 40
Ernst, Paul 15, 20, 23
Evklid 54

F

Faulkner, William 157
Ferenczi, Sara 22
Fichte, Johann Gottlieb 17, 29
Filipčič, Emil 154
Fišer, Branka 148
Flaubert, Gustave 19, 32–35, 75, 118, 147
Frank, Bruno 15

G

Gadamer, Hans-Georg 120
Galilei, Galileo 44
Glavkon 54

Goldmann, Lucien 24, 37, 70, 128
 Goethe, Johann Wolfgang von 8, 12–13, 19,
 33, 38–39, 72, 112, 119, 131, 140
 Gončarov, Ivan Aleksandrovič 147
 Grabenko, Ljena 21
 Grimmshausen, Hans Jakob Christoffel
 von 122, 138

H

Habermas, Jürgen 126, 128
 Harden, Maximilian 15
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 13, 16–18,
 28–30, 32, 35, 37, 39, 45, 66–67, 69, 74, 111,
 126, 130
 Heidegger, Martin 37, 61, 63–67, 69–72, 85,
 89, 105, 107, 120–121, 135–136, 139, 169
 Hemingway, Ernest 122, 157
 Herder, Johann Gottfried 13
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 14,
 122, 125–126, 129
 Hölderlin, Johann Christian Friedrich 14
 Horkheimer, Max 37
 Huet, Pierre Daniel 11–12, 31, 51, 125–126,
 130, 169
 Husserl, Edmund 17, 120

I

Ingarden, Roman 28, 120

J

Jacobsen, Jens Peter 19, 62, 73, 75, 84, 147
 James, Henry 58
 Jančar, Drago 154
 Jaspers, Karl 16
 Jauss, Hans Robert 26, 78
 Joyce, James 38
 Jurčič, Josip 91, 93–94, 97–100, 104–107, 109,
 113–115, 144, 150–151
 Juvan, Marko 101, 123

K

Kafka, Franz 23, 38, 62, 75, 77–78, 80–85,
 92–93, 106, 114–115, 135–136, 148
 Kant, Immanuel 17–18, 29, 68
 Keller, Gottfried 38
 Kerr, Alfred 15
 Kersnik, Janko 150
 Kierkegaard, Søren 17, 20, 22–25, 29, 31, 85
 Kinney, John 31, 34
 Kmecl, Matjaž 143, 147
 Koron, Alenka 64

Kos, Janko 7, 9, 12–13, 18–19, 32, 59, 61,
 63–65, 67, 75, 89, 92, 99, 114–115, 117,
 120–134, 137–157, 159
 Kriton 54
 Ksenofont 54

L

Laclos, Pierre Choderlos de 62, 80, 87
 La Fayette, Madame de 11, 122, 132
 Lask, Emil 17
 Lenin, Vladimir Iljič 15–16, 38
 Lermontov, Mihail Jurjevič 122, 124, 133
 Levin, Harry 19
 Levstik, Fran 91, 98–99, 143
 Lichtheim, George 17, 22
 Lotman, Jurij Mihajlovič 64, 66
 Löwy, Michael 38
 Luckmann, Thomas 126
 Lukács, György (Georg) 8, 9, 11, 13, 15–42,
 44–45, 47–48, 58–59, 61, 70, 72, 75, 81, 84,
 88, 112, 120–121, 125–127, 131–138, 140,
 147, 150, 159
 Lukian 50
 Luxemburg, Rosa 36, 38

M

Makrobij 10
 Malraux, André 62, 75, 82–85, 87, 108, 115,
 135
 Mannheim, Karl 20
 Manzoni, Alessandro 125, 129
 de Man, Paul 19, 34–35
 Mann, Heinrich 15
 Mann, Thomas 15, 19, 38
 Marx, Karl 16–18, 20, 28–29, 36–37, 65
 Menip 55
 Murn, Josip 65, 68–69

N

Nagy, Imre 16
 Nietzsche, Friedrich 17, 124
 Novalis 13–14

O

Ocvirk, Anton 64, 117–124, 139, 156
 Olsen, Regine 22–23
 Ortega y Gasset, José 126, 140

P

Pascal, Blaise 40
 Petronij 55
 Petrovič, Sreten 17, 22–23

Philippe, Charles-Louis 23
 Pirjevec, Dušan 7, 9, 11, 40, 44, 48, 59, 61–115, 120–122, 124, 129–131, 133–148, 153, 155–156, 159
 Platon 30, 54–55, 67, 70
 Poe, Edgar Allan 9
 Pogačnik, Jože 143, 147
 Pontoppidan, Henrik 19
 Popper, Leo 20, 25–26
 Prešeren, France 151
 Praetorius, Emil 15
 Prijatelj, Ivan 143, 147
 Protej 55
 Proust, Marcel 38

R

Rabelais, François 11, 41, 48, 50–51, 55
 Raddatz, Fritz J. 16–17, 33, 37–38
 Renner, Rolf Günter 24–26, 39
 Robbe-Grillet, Alain 62, 65, 75, 82, 84–85, 87–88, 106, 115, 135, 137, 140, 153

S

Sade, Donatien Alphonse François, Marquis de 13
 Sajko, Dane 64
 Sartre, Jean-Paul 16, 65–66, 135
 Saussure, Ferdinand de 58
 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph 13, 17, 19–20, 126
 Schiller, Friedrich 13, 39
 Schopenhauer, Arthur 17
 Schlegel, Friedrich 13–14
 Scott, Walter 19, 38, 125, 132
 Seidler, Irma 21
 Sheffler, Karl 15
 Simmel, Georg 15, 17
 Sitar, Sandi 154
 Skaza, Aleksander 52
 Smolej, Tone 117–118
 Sokrat 22, 54
 Sorel, Georges 36, 82, 85
 Staiger, Emil 64, 118
 Stalin, Josip Visarjonovič 16
 Stanovnik, Majda 117–118
 Stendhal 13, 38, 62–63, 75, 84, 91, 93, 113, 120
 Sterne, Laurence 26
 Strehovec, Janez 18, 39–40
 Stritar, Josip 101, 144, 147
 Swift, Jonathan 75

Š

Šeligo, Rudi 153–154
 Šikibu, Murasaki 122
 Škulj, Jola 61, 92

T

Tavčar, Ivan 147, 150
 Tolstoj, Lev Nikolajevič 19, 33, 36, 38, 75, 93, 113, 127
 Tóth, Cvetka 21, 24
 Trdina, Silva 10
 Turgenjev, Ivan Sergejevič 19, 147, 157

V

Vidmar, Josip 101
 Vipotnik, Cene 117
 Virk, Tomo 101, 122–123, 148
 Vischer, Friedrich Theodor 126

W

Watt, Ian 90, 133
 Weber, Max 15, 17, 19, 29, 37
 Wilde, Oscar 157
 Wittgenstein, Ludwig 57

Z

Zabel, Igor 70, 74–75
 Zabukovec, Urša 42
 Zola, Émile 13, 76, 82–83
 Zorn, Aleksander 92

Ž

Žmegač, Viktor 12

