

ROMAN

Dušan Pirjevec

Problem slovenskega romana

Problem, o katerem govori naslov tega predavanja, ni mišljen voluntaristično, zato ga je mogoče primerno razviti samo na podlagi dejanske, tj. že dokumentirane problematičnosti slovenskega romana. To je tista problematičnost, ki je odločilno zaznamovala že prvo slovensko romaneskno besedilo, Jurčičevega *Desetega brata*, in jo je dovolj jasno in natančno ekspliciral Jurčičev prijatelj in "mentor" Fran Levstik. Za slovensko estetsko zavest je Jurčičevo besedilo še vedno naš prvi roman, vendar pa obenem zanjo ni tudi pravi roman, zato se je spremenilo v berilo za otroke, kot se je to zgodilo tudi z večino naših drugih romanesknih besedil, tako da Slovenci največjih dosežkov svojega literarnega genija ne odkrivajo v epski prozi, temveč predvsem v liriki.

Problematičnost slovenskega romana pomeni predvsem to, da ta roman ne ustreza tistim literarnoestetskim normam, modelom in zgledom, ki so se kot znak in merilo umetniške kakovosti in umetniške biti oblikovali in potrjevali v obzorju evropskega romana in ki se jim slovenska književna ustvarjalnost očitno ni mogla ustrezno podrediti in prilagoditi. Zato lahko problematičnost slovenskega romana zaznamo, samo če se giblremo v obzorju velike evropske epske proze. V natanko določenih časovnih mejah, ki jih ima naše predavanje, tega obzorja ni mogoče natančno opisati, zato se moramo omejiti le na najpomembnejša in apodiktično izrečena dejstva in lastnosti, kar seveda pomeni bistveno in a priori nepresegljivo nezadostnost tega razmišljanja.

Georg Lukács je v svoji znani *Teoriji romana* filozofskozgodovinsko

bistvo romana definiral kot epopejo sveta, ki so ga bogovi zapustili, v katerem je torej ostal le še človek, ki neuspešno in nenehno išče identiteto smisla in resničnosti, tako da je bistvo romana skrito v paradoksu: pot se začanja, potovanje je končano – kar med drugim pomeni, da romaneskni junak šele na kraju svoje usode uzre pravo pot, vendar se nanjo ne more več odpraviti, saj je potovanje prišlo do svojega nepreklicnega konca v obliki dokončnega neuspeha, poraza, smrti, katastrofe ali samomora. Dogajanje evropskega romana je pravzaprav dogajanje nesrečnih usod, zato se roman končuje z načelnim neuspehom ali s tragično katastrofo.

Vendar to ne velja tudi za prvi slovenski roman. Ta se namreč končuje s *happy endom*, s popolnim junakovim uspehom, z njegovo afirmacijo in z identiteto resničnosti in smisla. S to razliko med slovenskim in evropskim romanom se odpira pot do problema slovenske romaneskne naracije. Seveda niso vsa slovenska romaneskna besedila, na katera se implicitno sklicuje to predavanje, zaznamovana z enakim radikalnim *happy endom*; pa vendar je njihovo problematičnost mogoče dojeti predvsem s pomočjo vprašanj, ki se odpirajo z jurčičevskim *happy endom* ter njegovo identiteto smisla in resničnosti.

Pravi romaneskni junak načelno predstavlja nesrečno usodo, zato moramo zdaj podrobneje premisliti najprej to usodo. Njen proto-tip, njena prva realizacija torej, je danes Cervantesov don Kihot, ki se odpravlja v svet, da bi ga s svojo socialno zgodovinsko akcijo radikalno spremenil v imenu pravičnosti in ljubezni, v imenu tistih idej in idealov, ki so zanj povezani z imenom legendarnega viteza Amadisa. Don Kihot želi biti, kot to sam pravi, novi Amadis. Amadis je njegova ideja, njegova resnica, njegovo bistvo. Vendar pa to, da je za don Kihota prava ideja in edina resnica prav Amadis in zgolj Amadis, ni nič naključnega, saj beremo, da je don Kihot po božji volji rojen v ta železni vek, da bi v življenje znova priklical zlate čase Amadisa, potujočih vitezov, kralja Arturja in okrogle mize. Z božjo, in ne s svojo voljo! Projekt radikalne spremembe sveta ni junakova individualna ali subjektivna konstrukcija; svoj cilj in načrt, svojo idejo in ideal, svojo resnico in bistvo sprejema od boga oziroma iz svojega rojstva. Že s samim rojstvom je don Kihot določen za novega Amadisa; za določene ideje, ideale in resnico je določen že s tem, da se je rodil, s tem torej, da preprosto je.

To, po čemer in zaradi česar nekaj sploh je, se imenuje Bit, Sein, Être, in je potemtakem očitno, da je roman s svojim specifičnim junakom mogoč samo v obzorju posebnega razumevanja biti. V evropskem romanu bit ne pomeni tega, da najprej in predvsem vse je, ampak ima tudi druge razsežnosti. Vse, kar je, bit obenem tudi natančneje določa: don Kihota na primer določa v določeno idejo in resnico, zato je bit izvor te določene ideje in resnice, ona sama je ta Ideja ali Resnica. Bit se tako spreminja v najvišjo in najčistejšo Idejo, sama je nekaj določenega, zato dobi naravo in lastnosti določenega bivajočega, vendar tako, da je obenem tudi najvišje bivajoče, kot na primer absolutni duh ali materija, kot poslednja resnica in izvor vsega, kar obstaja. Bit ima tako lastnosti ideje in biti, je identiteta bistva in biti, kar pomeni, da imamo opraviti z metafizično bitjo kot najvišjim bivajočim.

Evropski roman je zato tipično metafizična struktura.

Toda če je tako, če se roman utemeljuje na identiteti bistva in biti oziroma ideje in biti, potem se postavlja vprašanje, kaj pomeni roman kot zaporedje nesrečnih usod, kakšna je narava junakovega poraza, katastrofe ali samomora glede na njegov izvor v identiteti bistva in biti? Poraz, neuspeh in katastrofa lahko pomenijo samo neuspeh izhodiščne točke, to pa je metafizična struktura identitete ideje in biti. Povedano drugače: v tem porazu se dogaja problematiziranje izhodiščne točke, problematiziranje identitete biti in ideje torej. Identiteta razpade, to pa ne more pomeniti nič drugega kot to, da bit in ideja nista eno in isto. V neuspehu, katastrofi in samomoru se izkazuje razlika med bistvom in bitjo, izkazuje se radikalna diferenca med obema.

Radikalno diferenco, ki se dogaja v nesrečnih usodah romanesknih junakov, lahko tudi konkretnije določimo, že če se spomnimo samo don Kihota. Na začetku je don Kihot sebe razumel kot novega Amadisa, ki je po božji volji rojen, da bi spremenil svet. Na koncu, pred svojo smrtjo, mora priznati, da je bilo njegovo početje nenehna norost, to pa pomeni, da njegovo sledenje zgledu plemenitega Amadisa ni bilo zares božja volja. Njegovi ideali in ideje, njegova bistvo in resnica so bili norost in ne določila boga ali biti. Načrti in ideali so bili samo njegovi osebni načrti in ideali in nič drugega.

Če se torej slovenski roman ne končuje s katastrofo, potem to predvsem

pomeni, da se v njem ne dogaja diferenca med bistvom in bitjo, med idejo in bitjo; v njem je izhodiščna identiteta ohranjena, s tem pa je ohranjena tudi metafizična struktura kot taka; ta se očitno ne razkraja in odpira, ampak se potrjuje in utrjuje. Toda če je tako, potem je obenem jasno tudi to, da moramo za globlji uvid v smisel slovenskega romana in njegove problematičnosti podrobneje raziskati naravo tiste difference, ki se dogaja v nesrečnih usodah pravih romanesknih junakov.

Če dojamemo junakovo katastrofo kot dogajanje difference med bitjo in bistvom, potem to pomeni, da pomeni bit samo to, da vse je, kakor je, da torej bit vse "določa" samo v to, kar izrekamo z glagolom *biti*. Bit človeka torej ne določa v določeno idejo ali resnico, v imenu katere bi moral spreminjati svet in samega sebe, da bi bila on sam in svet v skladu z idejo, smislom ali bistvom. Ideja, v imenu katere junak vrši svojo socialno zgodovinsko akcijo za radikalno spreminjanje sveta, zato ne izhaja iz biti, ampak je dosledno subjektivna. Subjektivna je v tistem smislu, ki spregovarja v pojmu, iz katerega je izpeljana beseda "subjektivno", to pa je "subjekt". Subjekt, latinsko *sub-iectum*, je tisto, kar leži pod ničem, torej podlaga ali temelj, to pa tako, da pod tem temeljem ne leži nič drugega, da je torej on sam brez temelja oziroma da je njegov temelj nič ali nihilizem. Ideja kot nekaj dosledno subjektivnega je torej izvorno nihilizem v smislu svobodne neutemeljenosti in načelne neutemeljivosti.

Izvorni nihilizem ideje, v njej utemeljenega junaka in njegove radikalne akcije se kot tak razkriva šele v samem koncu junakove usode, v končni katastrofi njegove akcije, zato je samo po sebi očitno, da lahko ideja funkcionira kot temelj in izvor, samo če je njen izvorni nihilizem prikrit. Ta prikritost je identiteta bistva in biti, tj. utemeljevanje ideje v biti oziroma samopostavljanje ideje za bit.

Če hočemo opisano strukturo dojeti s tradicionalno literarnoteoretsko in literarnozgodovinsko terminologijo, potem je najbolje, da se spomnimo znanih Engelsovih določil romana, ki sicer zahtevajo tendenciozni roman, vendar tak tendenciozni roman, v katerem je tendenca prikrita. Engels poudarja, da je umetniško delo toliko boljše, kolikor bolj so avtorjevi pogledi in ideje prikriti, tako da se ideja spontano zasveti iz samih opisanih situacij, dogodkov in akcij. Ideja se torej v življenjskem gradivu prikriva, da bi se lahko znova rodila, vendar ne več kot individualna in subjektivna ideja

določenega avtorja, ampak kot edini legitimni rezultat samega življenja. Bralcu se ideja v umetniškem delu ne predstavi neposredno in kot taka, do nje mora priti s vojim lastnim naporom, zato je ne bo razumel kot idejo nekoga drugega, ampak kot svoje lastno odkritje. Ideja se torej prikrija v akcijah, situacijah in dogodkih, skratka, v življenju, da bi se tako utemeljila in potrdila kot nekaj občeveljavnega in univerzalnega.

Engelsovo misel in v njej skrito resnico je treba posebej poudariti. Mi vsi namreč od romana pričakujemo, da bodo njegovi junaki podobni živim ljudem iz krvi in mesa; za splošno estetsko zavest roman ni pravo umetniško delo, če ideja, kot to po navadi pravimo, dela silo življenju. Umetniško delo je umetniško, samo če sta ideja in življenje v harmoničnem odnosu.

Vendar pa lahko rečemo, da je harmonija življenja in ideje, biti in bistva samo izhodiščna točka romana kot umetniškega dela, to pa takšna izhodiščna točka, da se obenem dogaja tudi radikalno razkrajanje te harmonije. Usklajenost življenja in ideje se končuje s katastrofami, neuspehi in porazi, in iz tega lahko vsekakor sklepamo, da je vzrok tistega uničenja, v katero na koncu svoje usode pada romaneskni junak, skrit prav v tej skladnosti, v identiteti bistva in biti, torej v prikritosti izvornega nihilizma ideje, subjekta in akcije. Izvorni nič se spremeni v uničenje, ali z drugimi besedami: izvorni nič postane, če je utemeljen v biti, uničujoča sila ali moč. Ideja, utemeljena v biti, dobi lastnosti edine in univerzalne ideje, zato si mora podrediti totaliteto sveta, kar pomeni, da zanikuje in uničuje vse, kar ni ona sama.

Roman kot metafizična struktura se torej utemeljuje v identiteti ideje in biti, vendar to identiteto obenem tudi razkriva kot sprevrnitev nič v uničenje. 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.

Na tej točki se lahko vrnemo k vprašanju slovenskega romana. Če njegovi junaki ne propadajo tako, kot je to zavezujoče za evropski roman, potem to predvsem pomeni, da se v njem ne dogaja diferenca bistva in biti, da ostaja torej izvorna identiteta nedotaknjena in da ideji uspe ohraniti naravo biti, ker se ne more razkriti kot sprevrčanje nič v uničenje. V

teh besedilih ideja torej ne dospeva v svojo resnico in ni izpostavljena tisti radikalni problematizaciji, v kateri se končuje ravno zaradi junakove katastrofe. Tekst je torej v našem primeru dosledno v službi ideje in zato ni umetnost, ampak prvenstveno ideologija. Slovenski roman kot ideologija ni prostor dogajanja resnice, dogaja se le kot prikritost izvornega ničā.

Te izpeljave so same na sebi dovolj jasne, vendar niso jasne tudi njihove implikacije. Predvsem še ne vemo tega, zakaj v okvirih slovenske književnosti ravno roman ne more biti prostor dogajanja resnice. Na to – vsekakor bistveno – vprašanje lahko odgovorimo, samo če je jasno, kateri je tisti posebni in samo za roman primerni način dospevanja identitete bistva in biti v diferenco in resnico? To je v tem trenutku odločilno vprašanje.

Na podlagi vsega, kar smo že lahko spoznali o samem romanu, je očitno, da se dospevanje v resnico vedno dogaja kot neuspeh, katastrofa ali tragedija junakove totalne in radikalne akcije. Z njo želi spremeniti svet v skladu s svojo idejo. In res: tisto, kar čutimo kot najočitnejšo nezadostnost slovenskega romana, so junakova relativna pasivnost, nejasno izraženi konflikti, nizka intenzivnost dogajanja; vse to ima za posledico, da posamezni liki niso toliko notranje vznemirjeni in angažirani, da bi bile spodbujene vse plasti človeške psihe in razkrite vse njene globine. Ni naključje, da je Levstik že za našega prvega romanesknega junaka ugotovil, da pravzaprav sploh ni pravi junak, saj je preveč pasiven, brez prave energije, jasnih ciljev in samozavesti. Nemožnost slovenskega romana je potemtakem mogoče razumeti kot nemožnost akcije oziroma kot nemožnost dospevanja v resnico s pomočjo akcije. To pomeni, da se akcija ne more dogajati kot prava, svobodna, neomejena in totalna akcija, ki ni ničemur zavezana in je zato dosledno subjektivna. Akcija je v slovenskih besedilih nezadostna in omejena, svojih nosilcev ne more pripeljati v tragično katastrofo in prav zato ne more biti način samorazkrivanja resnice. Problem slovenskega romana se nam torej zastavlja kot vprašanje o naravi in razsežnostih opisane nezadostnosti, tj. kot vprašanje o omejenosti akcije.

To vprašanje zastavljamo seveda v obzorju evropskega romana; tu pa smo prisiljeni priznati, da se tudi v tem romanu dogajata nekakšna omejenost in nemožnost akcije, saj moramo tragične katastrofe in neuspehe romanesknih junakov in njihovih socialno zgodovinskih dejanj razumeti predvsem kot pričevanja o mejah in nemožnosti akcije, s katero junak prihaja

v uničenje. Katastrofa dokazuje katastrofičnost akcije, ki je utemeljena v ideji kot biti. S tem se na eni strani razkriva nemožnost takšne akcije, na drugi strani pa se odpira vsaj načelna možnost neke nove, to je bistveno omejene akcije, ki jemlje nase svoj izvorni nihilizem in se ne dogaja več v imenu ideje in biti tako, da bi se spreminjala v nekakšno pragmatično delovanje in manipuliranje.

Slovenski in evropski roman imata torej nekaj skupnega, namreč omejenost in nemožnost akcije, to pa tako, da se omejenost in nemožnost v evropskem romanu razkrivata s posredovanjem dogajanja akcije in njenega prehajanja v katastrofo, medtem ko se v slovenskem romanu omejenost in nemožnost potrjujeta tako, da akcije sploh ni. To, kar je v evropskem romanu postavljeno na njegov konec, je v slovenskem romanu vgrajeno v njegov začetek, zato se sploh ne more realizirati kot roman.

Kot smo že povedali, nemožnost akcije pomeni njeno resnico. Iz vsega tega pa lahko povlečemo hipotezo, da je slovenski roman s svojo nezadostnostjo pravzaprav resnica romana sploh. To nas privede do paradoksalnega sklepa: če so namreč slovenska romaneskna besedila zares resnica tiste strukture, ki jo imenujemo roman, potem to pomeni, da je slovenski roman kot nezadostnost mogoč samo toliko časa, dokler traja evropski roman in dokler se ta dogaja v prikritosti svoje resnice. Ko pa se romanu samemu razkrije njegova resnica in tako pride do svojega konca, se lahko slovenski roman – vsaj načeloma – osvobodi svoje nezadostnosti in postane pravi roman. Povedano drugače: možnost slovenskega romana se odpira v povezavi z odmiranjem splošne evropske romaneskne strukture.

Te paradoksalne hipoteze nas napotujejo zlasti na pretresanje zgodovine romana, saj se je v njih pojavila predvsem misel o koncu romana. Kaj pomeni konec romana? To je za nas zdaj najpomembnejše vprašanje, saj lahko paradoksalnost naših hipotez razrešimo, samo če se potrdi teza o koncu romana. Konec romana – to je danes splošno razširjena misel, nanaša pa se na tako imenovani tradicionalni roman. Živimo v času novega romana, v času bistvenega prevrata v sami romaneskni naraciji. Če se sklicujemo na najkompetentnejše sodobne teoretske izjave o romanu, je vsekakor utemeljeno, da sprejmemo tudi misel o koncu romana.

Rečemo torej lahko, da je danes splošno poznano, da je tradicionalni roman prišel do svojega konca, da pa nikakor ni dovolj znano, kako se

ta konec dogaja in kaj pravzaprav pomeni.

Lukács je zgodovino evropskega romana razumel kot nenehno obnavljanje istega neuspešnega poskusa in napora, zato mu je bil roman znamenje moške zrelosti in melanholije. Toda če z enim samim pogledom zajamemo zaporedje nesrečnih usod romanesknih junakov, nenadoma opazimo, da ne gre le za obnavljanje istega, ampak smo priče tudi progresivni degradaciji. Don Kihot odhaja na svoj odrešiteljski pohod v imenu Amadisa in boga in je nosilec totalnega socialno zgodovinskega prevrata. V tem mu je podoben tudi Stendhalov Julien Sorel, le da je Sorelov Amadis Napoleon, njegov bog pa novi družbeni razred. Tako kot don Kihot je tudi Julien Sorel nosilec totalnega prevrata, a je ta vendarle manjši kot pri Cervantesovem vitezu: Julien namreč nima več boga in njegov zgled ni legendarni vitez, temveč konkretna in že zato v bistvu problematična zgodovinska osebnost. Julien Sorel se lahko sklicuje samo še na konkretni zgodovinski interes in stvarne družbene možnosti, to pa pomeni, da je bog izgubil svoje transcendentno mesto in je dobil socialno zgodovinski pomen.

Mnogo manjši je Balzacov Lucien de Rubempré, glavni junak *Izguljenih iluzij* in romana o kurtizanah. Njegov projekt je še vedno totalen; postati želi gospodar vsega sveta, vendar samo v imenu svojih tako rekoč zasebnih in egoističnih interesov in zato ni nosilec totalne odrešiteljske vizije. Edino, kar spominja nanjo, sta poezija oziroma lepota: Lucien de Rubempré namerava osvojiti svet s svojo pesniško nadarjenostjo, torej vendarle v imenu neke univerzalne vrednote, tako da je resnica njegovega početja še vedno prikrita.

Naslednja etapa na tej črti degradacije je Flaubertova Ema Bovary. Tako kot vsi junaki želi tudi ona spremeniti svet, vendar le še v imenu svojih najbolj egoističnih interesov: v imenu svobode svoje čutnosti, pri čemer se sklicuje na junake pogrošnih romantičnih romanov¹ in na način življenja provincialne aristokracije.

Ta degradacija svojo najnižjo točko doseže v naturalizmu. Germinie Lacerteux bratov Goncourtov, na primer, je – tako kot Julien Sorel – predstavnica najnižjih družbenih slojev, tistega razreda, katerega interesi

¹ V tipkopisu "junakov" – očitno Pirjevčev lapsus (op. prev.).

so Sorela pehali v boj zoper veljavno družbeno ureditev. Vendar ni v Germinie Lacerteux niti sledu interesa in zgodovinskih lastnosti njenega razreda, je samo še klinični primer. Družbenost in zgodovinskost sta dokončno izgini-li, junak in njegova akcija sta se v naturalizmu spremenila v mehanični rezultat fizioloških determinant.

Ta postopna degradacija odseva tudi v načinu propada oziroma smrti romanesknega junaka. Don Kihot umira spravljen z bogom in ljudmi, obkrožen z ljubeznijo in s sočutjem svojih najbližjih. V njegovi smrti ni ničesar nasilnega, prikazana je kot povsem naraven in v svoji naravnosti blag zaključek nekega do konca izživetega življenja. Julien Sorel umre nasilne smrti, ki ima očitne znake samomora. Vendar stopa v svojo smrt z izjemnim ponosom, tako da se šele pred obličjem smrti do konca konstituira kot pravi junak, zato ni naključje, da postane njegova odsekana glava predmet ljubezenskega religioznega kulta, medtem ko se njegov pogreb spremeni v zmagoslaven sprevod.

Balzacov Lucien de Rubempré je že pravi samomorilec, ki prizna svojo krivdo in si sodi sam. Obesi se na samem, v zaporu, in v njegovem samomoru ni nobene postumne samokreacije, gre za pravo samouničenje. Pa vendar je njegova smrt še vedno ovita v tančico poezije: svoje zadnje trenutke preživlja v izjemni miselni lucidnosti in poetski ekstazi.

Narava samomora Eme Bovary se najjasneje razkriva v teh Flaubertovih stavkih: "Emina glava je bila nagnjena na desno ramo. Odprta usta so bila podobna črni jami v spodnjem delu obraza; palca sta podvita ležala v dlaneh; obrvi so bile kakor z belim prahom presejane in oči so ji izginjale v lepljivi bledici ... Treba je bilo privzdigniti glavo; tisti mah se ji je ulil iz ust val črne tekočine."

Tu ni nobene poetske razsežnosti, vse človeško je pravzaprav izginilo. V tem so še doslednejša naturalistična besedila: v njih ljudje umirajo kot živali, nečloveške, boleče in ponižujoče smrti.

O postopni, vendar tudi vsestranski degradaciji tragične veličine romanesknega junaka ne more biti nobenega dvoma. Akcija postopno izgublja svoje zgodovinske družbene razsežnosti in katastrofe postajajo obenem vedno strašnejše. Ideja, v kateri se akcija utemeljuje, postaja vse bolj nepomembna, dokler povsem ne izgine; akcija ni zdaj utemeljena v ničemer več, zgolj v fiziologiji; 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.

S tem je načeloma konec tudi tradicionalnega romanesknega junaka, kar pomeni tudi konec tradicionalnega romana kot umetnosti, zato ni nikakršno naključje, da je Zola roman razumel kot obliko znanosti in je tudi sam naziv "roman" hotel zamenjati z izrazom *étude*: študija. Da je to res tako, dokazuje proza Franza Kafke kot radikalni prevrat v romaneskni naraciji. Njegov junak Josef K. iz romana *Proces* je vpleten v nenavadno in skrivnostno sodno razpravo, ki se konča tako, da je obtoženi spoznan za krivega, obsojen na smrt in usmrčen v nekem kamnolomu. Vprašanje je zdaj, v čem je krivda Josefa K.? Odgovor je skrit v tistih besedah, ki sta jih v katedrali izmenjala duhovnik in obtoženi. "Ne', je rekel duhovnik, 'ne smemo imeti vsega za resnično, to moramo imeti samo za nujno.' 'Žalostna misel,' – je rekel K. 's tem postane laž svetovni red.'"

Josef K. torej hoče, naj bi bile stvari resnične, torej v skladu s svojim bistvom ali idejo, to pa pomeni, da zanj lahko obstaja samo tista stvar, ki je v skladu z idejo kot svojo resnico. Če pa stvari niso skladne z idejo, so lažne, zato jih je treba odločno zanikati, zavreči, uničiti, da ne bi bilo več ničesar, kar ni čisto in popolno utelešenje ideje.

V nasprotju z obtoženim Josefom K. pa je duhovnik prepričan, da stvari ne gre presojati glede na idejo, iz česar sledi, da človek svojega razmerja do sveta ne sme graditi na merilu resnice, razumljene kot skladnost stvari in ideje, ampak mora vse, kar je, sprejeti kot nujno. Tisto temeljno torej ni ideja, ampak to, da stvari sploh so. Stvari so nujne po biti. Če torej človek stvari ne sprejema v njihovi izvorni nujnosti, to pomeni, da jih ne sprejema v razsežnosti biti, da je torej gluhi in slepi za samo bit. V svoji slepoti in gluhoti s svojo akcijo stvari prilagaja ideji ali bistvu, vendar s tem ne meri samo na nekaj zunanjega, temveč na nujnost in bit, žali torej nujnost in bit. Zato je bil Josef K. obsojen na smrt.

Že na prvi pogled je očitno, da je ustroj Josefa K. docela enak ustroju tradicionalnega romanesknega junaka, ki je hotel spremeniti svet po meri ideje. Kafkov *Proces* lahko zato razumemo kot proces in obsodbo tradicional-

nega junaka in tradicionalnega romana. V tem smislu lahko za Kafkovo prozo rečemo, da se roman v njej spreminja v roman o romanu.

Zgodovina evropskega romana je torej postopna realizacija njegove implicitne in prikrite nemožnosti, to je proces degradacije in odmiranja akcije kot načina dospevanja v resnico. S tem so naše paradoksalne teze izgubile svojo paradoksalnost. Slovenski roman je s svojo nemožnostjo zares resnica romana sploh, vendar je ta resnica njemu samemu prikrita. Slovenski roman ima namreč svojo lastno zgodovino, ki se dogaja kot postopno transcendiranje njegove izvorne nezadostnosti in kot približevanje ali privzemanje splošne romaneskne norme. Vendar ta proces poteka in doseže svoj vrhunec šele v dozorevanju konca evropskega romana. V slovenskem romanu se lahko akcija kot način dospevanja 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.

Toda če je res tako, potem se odpira načelni problem slovenske proze sploh. Očitno je, da v okvirih slovenske književnosti proza ne more doseči dostojanstva umetnosti, če si za svoje dogajanje izbere tradicionalni evropski roman in akcijo. Vprašanje je, kaj si sploh lahko izbere, da bi bila umetnost.

Samo po sebi je jasno, da ta izbira ne more biti nič samovoljnega, ampak je usodno vezana na že opisana dogajanja znotraj romana. Kako je roman v obdobju svojega konca sploh še mogoč? Na to vprašanje je v okviru slovenske književnosti odgovoril Ivan Cankar. Njegova proza ni več tradicionalni roman, vendar je obenem takšna, da ji vsekakor pripada dostojanstvo umetnosti.

Cankarjevi junaki niso več aktivne osebe, ki bi jih vodil zanos borbene akcije. Kot pravi sam, so to nemočni ljudje, kar pomeni, da akcija v Cankarjevih besedilih ni več sredstvo prihajanja v resnico, zato njegova proza v načelu ustreza resnici evropskega romana in evropske proze.

Kot ne-moč in ne-akcija so Cankarjevi junaki pravzaprav samo še čisti duh, to je čista ideja, ali s Cankarjevimi besedami: eno samo in nenehno hrepenenje, tako da je vse fizično, telesno, materialno zvedeno na najnujnejši minimum. Ti junaki niso več nosilci akcije, temveč samo še nosilci ideje

lepšega in boljšega, pravičnejšega in bolj človeškega sveta. Po svoji zvestobi ideji in po naravi svoje ideje oziroma vsebini in cilju svojega hrepenenja se ne razlikujejo bistveno od junakov tradicionalnega romana, marveč so pravzaprav radikalizirani tradicionalni junaki, ki so hoteli s svojo akcijo svet privedi v skladnost z idejo ali bistvom. V tej svoji radikalni obliki, v kateri se tradicionalni junak pojavlja v Cankarjevih besedilih, je ta junak le še čista ideja. Človek je reduciran na idejo, toda ta redukcija je način rescendiranja ali sestopanja v resnico in temelj. Središče besedila ni več človek v svoji življenjski polnosti, ampak je reduciran na idejo, na tisto torej, kar je v tradicionalnem romanu omogočalo njegovo družbenozgodovinsko akcijo. Redukcija človeka na idejo je torej samorazkrivanje tiste redukcije, ki ji je človek izpostavljen kot nosilec družbenozgodovinske akcije.

Vendar Cankarjev človek-ideja redno propade. Človekov propad v Cankarjevih besedilih je pravzaprav skrajno kodificiran, zato je tisto hrepenenje, ki je njegov edini navdih, eksplicitno izraženo kot hrepenenje po smrti. Ideja načelno in redno vodi v smrt, je načelna in nepretrgana negacija življenja: ideja je torej sprevračanje nič v uničenje.

V okvirih slovenske književnosti je lahko proza prostor resnice in umetnosti samo zunaj tradicionalnega romana, to je samo takrat, ko proza ni več opis akcije, ampak analiza ideje. V slovenski prozi se prihod v resnico ne dogaja s pomočjo akcije, temveč s pomočjo ideje.

Takšna proza ni več tisto, kar navadno pričakujemo od romana. Ker je v njej vse materialno in telesno reducirano na minimum, ni več harmonija življenja in ideje. Ideja se v njej ne prikriva več tako, kot je to zahteval Engels. Proza kot umetnost je v slovenski književnosti torej mogoča samo zunaj Engelsovih, torej zunaj marksističnih določil. Toda Engelsove definicije niso nič drugega kot izpeljava tiste Heglove misli, po kateri je umetnost *das sinnliche Scheinen der Idee* – čutno svetenje ideje. Če pa je tako, potem je obenem jasno tudi to, da slovenska umetniška proza ni mogoča kot *das sinnliche Scheinen der Idee*. Mogoča je le kot intenziviranje ideje na način čutnosti, kar pomeni, da se ideja ne prikriva več v čutnosti, temveč čutnost obvladuje, konzumira, in se tako sama sebi razkriva kot uničevanje. Zato ne preseneča, da je Cankar tako rekoč pred samim koncem svoje literarne

kariere in svojega življenja napisal tudi to:¹ "Najbolj nemaren, najbolj zavržen človek na svetu je novelist. Grešil je, storil hudodelstvo, nizkotno in zahrbtno, tako vsakdanje hudodelstvo namreč, da je na skrivoma zabodel in umoril človeka z buciko, namesto, da bi ga v poštemem boju mahnil z mečem. Nato ne gre k spovedniku, ne k sodniku, ne posuje si temena s pepelom, ne obleče meniške halje, temveč sede v miru božjem ter napiše novelo. Po svetu hodi, pljuje poštemim ljudem strup v srce ter pravi, da išče snovi. Zveste, sinje oči, ki gledajo vanj, izdajalca, tako čisto in zaupljivo, kakor dvoje nebeških angelov – snov! Vdane ustnice, toplote in ljubezni polne, ki jih je cmokaje poljubil, ko je gledal izpod tihih vek v drugo stran – snov. Beseda, ki jo je bil nalašč tako uganil in postavil, da bi videl, kolikšna in kakšna bo ta bolečina v očeh in na licih – snov! Nič drugače ni: oče vseh novelistov je bil Judež Iškarijot!"

Prevedel Tomo Virk

¹ Na tem mestu se – na koncu strani – tipkopis, kot kaže, konča. Sledi Cankarjev citat, ki ga Pirjevec morda ni natipkal ali pa se je naslednji list izgubil. Po primerjavi s Pirjevčevimi razpravami o Cankarju se zdi, da gre za odlomek, ki ga navajamo. Pojavi se namreč tako v študiji *Ivan Cankar in literatura* kot tudi v razpravi *Proza Ivana Cankarja*, obakrat v kontekstu, ki ustreza gornjemu. – Za podrobnejšo informacijo o tipkopisu gl. str. 78, op. 1 (op. prev.)