

Janko Kos

## Teze o slovenskem romanu

1. Za analizo slovenskega romanopisja ni primerna niti Lukácseva opredelitev romana, ker je preozka, niti Bahtinova, ker je preširoka. Lukács je pojem romana zožil na en sam romaneskni model — s »problematičnim« junakom, v svetu, ki so ga »bogovi zapustili«; ta model je mogoč v novoveški Evropi, zato pa neznan antičnemu, srednjeveškemu in zlasti orientalskemu romanopisju. Bahtin je pojem romana razširil tako zelo, da je vanj zajel še druge zvrsti, ki ne formalno ne vsebinsko niso istovetne z romanom. S pridržkom je iz obeh teorij za problem slovenskega romana uporabno tisto, kar izrečeta o razlikah med epom in romanom, med »epskim« in »romanesknim« svetom. Posebnega pomena se zdi Lukácseva tipologija romana, vendar s pogojem, da jo vključimo v drugačno tipološko sistematiko.

2. Ob slovenskem romanu se še zmeraj za najveljavnejšo izkazuje »klasična« teorija romana, kot so jo od 17. do 19. st. izoblikovali Huet, Blankenburg, Schelling, Hegel in Vischer. Izhodišče jim je različnost epa in romana — po Huetu pripoveduje ep o vojaško-političnih dejanjih, roman o ljubezenskih zadevah; po Blankenburgu govori ep o »državljanu«, roman o »človeku«; po Heglu predstavlja ep totaliteto »heroičnega« sveta, roman totaliteto »prozaičnega« sveta meščanske družbe, je torej »moderna meščanska epopeja«. W. Kayser je za isto razliko iznašel modernejšo formulo — roman je pripoved o totalnem svetu, roman o zasebnem. Ker je izraz »totalnost« filozofsko problematičen, ga je treba nadomestiti z modernejšim — svet epa je območje javnega dogajanja (mita, vere, zgodovine, politike), svet romana je svet zasebnosti, oboje v pomenu, ki ga pojmomoma javnost in zasebnost daje moderna sociologija, na primer Habermasova analiza »strukturnih sprememb javnosti«. Razmerje med zasebnostjo in javnostjo je bilo v antiki sicer drugačno kot v srednjem veku, na koncu 20. st. je različno od tistega na začetku novega veka. Vendar je svet Iliade prav tako javen kot v Izgubljenem raj, svet Satirikona pa prav tako zaseben kot svet Kafkovega Procesu. Zato Kirupaideje in Gargantue s Pantagruelom ni mogoče imeti za romana, kot je mislil Bahtin, saj je njun svet bolj javen kot zaseben. In narobe — kjer vdira v javno sfero zasebnost, na primer pri Ariostu, gre že za prehod iz epskega v romaneskno.

3. Pojem romana je sintetičen pojem, ki spaja v sebi raznorodna vsebinska in formalna določila. Formalna (daljši obseg, epska notranja forma, prozna jezikovna oblika) so relativna in s tem spremenljiva romana, njegova prava stalnica je vsebinska sfera zasebnosti. Ta je v romanu sedež resnice, smisla, vrednot, ki niso nič manj »totalne« od epskega sveta, zato je imel bolj prav Hegel, ki je »totaliteto« priznal ne le epu, ampak tudi romanu, kot pa Lukács, ki je »totalnost« pripisal samo epskemu svetu. Sicer pa zasebnost kot invarianta romana ni nekaj specifično roma-

nesknega, saj se v zasebni sferi gibljejo prav tako novela, povest, črtica, komedija, meščanska drama idr., medtem ko je svet javnega skupen epu in klasični tragediji.

4. Vprašanje o slovenskem epu je vprašanje o nastanku, razvoju in možnostih javnega sveta, ki naj bi bil v pravem pomenu slovenski. Takšna javnost do konca 18. st., ko je bil v Evropi ep še mogoča zvrst, ni obstajala. Javna sfera slovenske meščanske družbe se je začela postavljati šele po 1848, v drugi polovici 19. st. se je oblikovala še zmeraj zelo počasi; vendar to ni bila več sfera »heroične« javnosti, ki je bila ustrezna podlaga evropskih epov skoraj do 18. st., ampak javnost moderne meščanske družbe s svojimi brezosebnimi mehanizmi in abstraktnimi sistemi, ta javnost pa praviloma ne more biti več predmet literature, ampak le še znanosti. Pač pa se je po 1848 moral razviti slovenski roman kot ustrezen literarni korelat nanovo postavljene zasebnosti v okvirih javnega meščanskega reda. Ta zasebnost je odslej pravi nosilec smisla, vrednot, resnice posameznikovega življenjskega sveta. Namesto slovenskega epa je nastal slovenski roman.

5. Pravi čas za slovenski ep bi bil srednji vek, toda v tem času ni obstajala javnost, ki bi tako ali drugače lahko veljala za zgodovinski ali mitični javni svet slovenstva. Zato tudi v ljudskih pesmih od 14. do 17. st. ni najti zametkov za epe, kljub navideznim epskim junakom — romance o Kralju Matjažu ne pojejo o pravih javnih zadevah, ampak o privatnosti. Začetniki slovenske literature na koncu 18. st. so bili duhovno razsvetljenci, po literarnih načelih klasicisti, zato so priznavali ep za osrednjo zvrst, od tod Vodnikov poizkus napisati ob Zoisovi asistenci zgodovinski ep, a do izdelave načrta ni prišlo. Neuspešni so ostali nadaljnji poskusi sredi 19. st. in še poznejši — Levičnikov, Valjavčev, Umkov, nazadnje Aškerčevi tovrstni načrti — ki so bili že vzporedni prvim primerom slovenskega romana, a so s svojo nezadostnostjo izpričevali ne samo šibko moč avtorjev, ampak predvsem odsotnost javnega sveta, ki je lahko podlaga epu.

6. Prelom — tako teoretičen kot praktičen — med zadnjo možnostjo slovenskega epa in novo nujnostjo slovenskega romana se je zgodil v romantični dobi, natančneje med 1820 in 1840 s Čopom, Prešernom in Ciglerjem. Čop je v pismih Saviu in Skarzynskemu v letih 1828—1834 jasno povedal vsaj tri stvari: da je čas epa na splošno minil, s tem seveda tudi za Slovence; da na njegovo mesto stopa roman, ki da spada v poezijo; in da je »svetovnozgodovinsko ozadje« v takšnih sodobnih pesnitvah, kot so Goethejeva *Herman in Doroteja*, Byronov *Don Juan* ali Mickiewiczev *Gospod Tadej* — zadnji dve sta tipičen primer romantičnega romana v verzih — pač samó ozadje, jedro pa tisto, kar ni javno, se pravi zasebnost. Čopov brat Janez je 1832 pozival Prešerna k pisanju »kranjskih« zgodovinskih romanov in res se je Prešeren pozneje loteval nekakšnega romana, vendar načrta ni uresničil, kar lahko pomeni, da čas za slovenske romane še ni napolnil. Toda hkrati je Prešeren prelom iz epa k romanu na svoj način izpeljal v *Krstu pri Savici* — *Uvod*, v katerem je Črtomir zgolj človek javnosti, je prvi in zadnji fragment pravega slovenskega epa, medtem ko je *Krst*, kjer Črtomir preide v čisto zasebnost, torzo za romantični roman. Istega leta je izšla Ciglerjeva *Sreča v nesreči*, ki v obliki povesti že postavlja tipično strukturo romana — zasebne usode posameznikov na ozadju »svetovnozgodovinskega dogajanja« — in je s tem predoblika slovenskega romana.

7. Prava zgodovina slovenskega romana se začinja seveda z Jurčičevim *Desetim bratom*, pa ne le zaradi kronologije, ampak predvsem zato, ker se prav v tem tekstu strukturira v »klasično« čisti podobi — vse dogajanje je zgolj zasebno, ob njem ni nobene zgodovinske, politične ali družbene javnosti. To strukturo ohranja tudi še Jurčičev *Cvet in sad*, docela tudi Stritarjev *Zorin* ter začetna Kersnikova in Tavčarjeva dela. Pozneje jo v izjemno čisti podobi ohranjajo Cankarjevi romani in nato vse

do našega časa številna osrednja dela slovenskega romanopisja. Ob tem pa že od poznega Jurčiča (*Doktor Zober, Rokovnjači*) teče vzporedna linija romanov, ki obkrožajo svoj zasebni svet z javnim dogajanjem, zlasti z bojem med narodnjaštvom in nemškutarstvom, klerikalizmom in liberalizmom (Kersnikov *Agitator*, Kraigherjev *Kontrolor Škrobar*), z ozadji preteklih zgodovinskih obdobj (Tavčarjeva *Visoška kronika*, Pregljevi romani), od Finžgarjevega *Pod svobodnim soncem* naprej pa že z voljo, da bi roman zajel pravo zgodovinsko dogajanje in prerasel v epopejo, kar je na sodobnem zgodovinskem gradivu postalo vzor socialnorealističnemu romanu (Prežihov romaneskni triptih), in se ohranilo v povojnem NOB romanu. Tako sta se v slovenskem romanu že od začetka naprej legitimno uveljavili obe obliki romana, roman čiste zasebnosti in roman zasebnosti na ozadju javnega sveta, hkrati s tretjo varianto — z romanom, ki se poskuša približati epu prek enakomernega spoja zasebnosti in javnosti, kar je postalo model predvsem s Tolstojevo *Vojno in mirom*.

8. S tem še ni kaj prida povedano o specifičnosti slovenskega romana. Vanjo vodi premislek o njegovi tipologiji, se pravi o tem, kateri tip romana je za slovensko romaneskno prozo najznačilnejši, pa ne samo številčno, ampak predvsem s svojo motivno-tematsko zasnovno. Za ta namen je uporabna Lukáčseva tipologija štirih tipov romana — abstraktno-idealističnega, deluzijskega, sintezno-kompromisnega in epopejskega. Kot v evropskem in svetovnem romanu tako tudi v slovenskem ti tipi ne pokrijejo celote, zato jih je treba vključiti v širšo tipologijo. To je mogoče tako, da v Lukáčsevih tipih prepoznamo štiri različne možnosti problemskega romana kot posebne novoveške romaneskne tvorbe, ob njem pa upoštevamo še tipe naivnega, stvarnega in idejnega romana, ki jih najdemo že v Orientu, antiki, srednjem veku in renesansi, a zavzemajo tudi večji del evropske novoveške romaneskne produkcije. Na Slovenskem je najti za teh troje tipov dovolj primerov, vendar niso zares prevladujoči ali specifični. Podobno kot evropski roman v antiki se tudi slovenski začenja z naivnim tipom romana — njegovo strukturo prepoznamo že v Ciglerjevi povesti in seveda v osrednji zgodbi *Desetega brata*, pa tudi še v *Cvetu in sadu*, prvih Kersnikovih besedilih, kasneje v Finžgarjevem *Pod svobodnim soncem*, nazadnje v trivialnih, množičnih in poljudnih romanih vse do našega časa. Slovenski stvarni roman se začenja s Kersnikom (*Agitator, Rošlin in Verjanko, Jara gospoda*), se nadaljuje h Govekarju in Kraigherju, v socialnem realizmu postane pri Prežihu, Kranjcu, Ingoliču vodeči model romaneskne proze, vendar se njihovi teksti prevešajo tudi v drugačne tipe romana, zlasti Prežihovi. Idejni roman je na Slovenskem ostal razmeroma redek — na prvi pogled bi vanj lahko šteli Stritarjevega *Zorina*, ko ne bi bistvene karakteristike tega dela kazale še na drugačno tipičnost. Pač pa je pravi idejni roman gotovo Mencingerjev *Abadon* in od poznejših najpomembnejši Bartolov *Alamut*.

9. Specifičnost slovenskega romana odkrijemo v območju problemskega romana, se pravi tiste strukture, ki je za novoveško romanopisje po Lukácsu najbolj odločilna. Vendar od štirih mogočih različic takšnega romana, ki jih navaja Lukács v svoji tipologiji, za slovenski primer niso vse enako pomembne. Tip abstraktno-idealističnega romana, ki ga Lukács eksemplificira iz *Don Kihota* kot pripoved o zlomu junaka, aktivnega nosilca abstraktne moralno-socialne ideje v odtujenem svetu, je v slovenskem romanu komajda navzoč, še najbolj na začetku *Martina Kačurja* in seveda v Hlapcu Jerneju, ki pa je bolj povest ali novela kot roman. Sinteza-kompromisnega romana, ki ga Lukács vidi v *Učnih letih Wilhelma Meistra*, v slovenski literaturi skorajda ni. Vzorec epopejskega romana, ki hoče romaneskne junake po Lukácsu vključiti v prvotno »totaliteto« svetla, kar bi lahko raz-

umeli tudi kot poskus, da se posameznik iz svoje zasebnosti dvigne na raven javnega obstoja, je poskušal v obdobju socialnega realizma uresničiti zlasti Prežihov Voranc, vendar neuspešno, kot je Lukács sodil že za Tolstojevo *Vojno in mir* — v *Dobrodoberdo*. *Požganci in Jamnici* se v obliki kolektivnega romana in na ozadju družbenozgodovinskih procesov predstavljajo vendarle predvsem usode posameznikov, ki pripadajo zasebnemu svetu, s tem pa drugačnim tipom romana. S tem ostaja za slovenski roman relevanten samó še deziluzijski roman kot tisti tip, ki morda skriva v sebi specifičnost tega romanopisja, se pravi tisti vzorec problemskega romana, v katerem se spor med posameznikom in svetom, med smislom njegove zasebnosti in t. i. stvarnostjo, zapleta in razpleta na ravni, ki je nemara tipično slovenska.

10. 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«, razoračane 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). Ta vzorec je prepoznaven že v torzu slovenskega »romana pred romanom«, v Prešernovem *Krstu*, kjer je Črtomir pravi nosilec deziluzije in žrtev. *Deseti brat* je kot celota sicer primer naivnega romana, toda stranska zgodba o Martinku Spaku spada v območje deziluzijsko-žrtvenega modela. Prvi pravi primer takega romana je Stritarjev *Zorin*, saj pod zunanostjo idejnega romana oblikuje predvsem temo deziluzije in žrtve. Vrh je ta tip romana dosegel s Cankarjevimi romani od *Tujcev* do *Milana in Milene*, ki so zato v tem smislu najbolj »slovenski«. Toda vanj smemo uvrstiti tudi Iz. Cankarja kratki roman *S poti*, predvsem pa poglavitna Pregljeva dela, po Cankarju v letih 1915—1925 osrednji romanopisni opus na Slovenskem; pri Preglju dobi ta tip romana katoliški smisel, saj gre za žrtveno deziluzijo v svetu, razpetem med grešnostjo in Boga. V socialnem realizmu se je Prežihov Voranc usmeril k romanu-epopeji, toda zasebnost, ki nosi posamezne epizode njegovih kolektivnih romanov, je primer deziluzijsko žrtvene tematike in s tem močnejše naslonjena na ta tip romana; podobno tudi posamezne plasti Kranjčevih del. Po 1950 postane deziluzijsko-žrtveni tip romana ponovno prevladujoči model slovenskega romanopisja. Utelesil se je v vseh pomembnejših delih okoli 1960 (Smolčevi *Črni dnevi in beli dan*, Simčičev *Človek na obeh straneh stene*, Rebulov *Senčni ples*), v romanih P. Zidarja, V. Kavčiča in M. Rožanca; posebno varianto je razvil pri V. Zupanu vse do *Levitana*, svoj pojovni vrh pa dosegel v osrednjih tekstih L. Kovačiča (*Deček in smrt*, *Resničnost*, *Pet fragmentov*, *Prišleki*, *Basel*, *Kristalni čas*), kjer sta položaj deziluzije in vloga žrtve izdelana s posebno izrazitostjo. Končno bi isti romaneskni tip prepoznali tudi v tistih romanih 70. in 80 let, ki so po vsebini in formi najmodernejši (Seligova *Triptih Agate Schwarzkobler* in *Rahel stik*, Jančarjev *Severni sij*) vse do romanov, ki so značilen primer postmodernizma (Blatnikove *Plamenice in solze*). 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.