

TEMELJNI PROBLEMI ZGODOVINSKEGA ROMANA

(2. del)

Razprava povzema temeljne probleme zgodovinskega romana: v prvem delu debato o žanrskih mejah (tj. začetku in koncu) in razumevanju časa, v drugem delu pa o odnosu do zgodovinopisnega fakta, razmerju med sedanostjo in preteklostjo, tipologiji, periodizaciji in nacionalni funkcionalnosti žanra.

The article summarizes the basic issues of the historical novel: the first part deals with the debate on the borders (i.e., the beginning and end) of the genre and the perception of time; the second part treats the relationship to the historiographical fact, the relationship between present and past, typology, periodization and the national functionality of the genre.

O fikciji in faktu

Razmerje med faktom in fikcijo, to je med zgodovino in zgodovinskim romanom, je eden najbolj trdoživih problemov zgodovinskega romana in pomenljivo tudi za vpogled v razlike med evropskim in angleškim oziroma ameriškim dojemanjem sveta. Evropejci pri hibridnem žanru zgodovinskega romana poudarjamo elemente literarnosti, ki ga jasno uvrščajo na področje fikcije, pragmatična angleškojezikovna zavest pa postavlja zgodovinski roman v zapleten rivalski odnos z zgodovinopisjem in ju obravnava kot dve obliki enega in istega stremljenja (Fleishman 1971).¹ Zgodovinski roman je tam »romantični kontroverzni eksperiment na mejnem področju med romanom in zgodovino« (Schabert 1981), ima status dokumentarne fikcije ali je celo le posebna oblika zgodovinopisja. Ko angleško govoreči germanisti (Roberts in Thomson 1991) sestavijo zbornik razprav o nemškem zgodovinskem romanu, se jim zdi v uvodu potrebno poudariti, da zgodovinski roman ni isto kot zgodovinopisje – za evropsko razmišljanje aksiomatična in pravzaprav nepotrebna izjava, nikakor pa odveč v okviru angleškega razmišljanja o stvareh, kjer je meja med obojim manj razvidna.

Z razmerjem med pesništvom in zgodovinopisjem se je ukvarjal že Aristotel in določil razliko med njima s tem, da prvo slika splošno, verjetno, drugo pa slika posamično: ni naloga poeta popisati, kaj se je dejansko zgodilo (to počne namreč zgodovinar), ampak kaj bi se lahko zgodilo po zakonih verjetnosti ali nujnosti. Ker izraža univerzalno, je poezija višje od zgodovine, ki izraža le partikularno.

¹Za reference glej prvi del članka, SR 1995, št. 1, 1–12.

Danes je Aristotlova pozicija nevzdržna: romanopisec in zgodovinar, oba interpretirata preteklo, da bi iz posameznega prišla do splošnejših zaključkov. Razlika je v tem, da romaneskne interpretacije nihče ne preverja in avtorja ne kliče na odgovornost, pri zgodovinopiscih pa je medsebojno preverjanje, potrjevanje ali zavračanje interpretacije nujno (Hess 1989). Aristotlovo opozicijo so potrjevala in zavračala številna filozofska peresa. Eno bolj znanih je Romana Ingardna v delu *Das literarische Kunstwerk* (1931),² ki je diskurz zgodovinskega romana razločno pripisal literaturi in ne zgodovinopisju. V enaki dvoumni poziciji kot zgodovinski roman so v principu vsa literarna dela, ki govore o dejansko izpričanih stvareh, osebah ali dogodkih: reportažni roman, roman s ključem, dokumentarni roman, avtobiografski, biografski, spominski roman, senzacionalni roman, vojni roman, roman o umetnikovem življenju itd., torej velik del literarne ustvarjalnosti. Če hočemo brati literaturo kot literaturo, po Ingardnu ne smemo biti pozorni na faktično realnost, ki proseva skozi literarno realnost oz. se kaže za literarnim svetom, ki ga ustvarja naše branje. Zgodovinski roman je vrsta literature, ki nas vabi ven iz fiktivnega literarnega sveta v realnost, vendar se temu lahko upremo s »pravilnim branjem« in ignoriramo zunajliterarne realije. Ingardnov koncept literarnega branja je ekskluzivističen in po mojem zgodovinskemu romanu krivičen, ker je pripravljen sprejeti le njegovo estetsko dimenzijo in reducirati njegovo spoznavno funkcijo. Ingardnova elitistična estetika je indiferenčna do vprašanj, ki si jih zastavlja tale pregled, in zato neuporabna pri iskanju odgovorov nanja.

György Lukács (*Der historische Roman*, 1955, najprej v madžarščini 1937) gleda na zgodovinski roman izrazito drugače kot Ingarden: vrednost romana odkriva v njegovi zvestobi zgodovinski realnosti, torej v njegovi spoznavni razsežnosti; estetika stoji tu ob strani. Zgodovinski roman je pričevanje o zgodovini in je obenem umetnost. Dober, to je pravi zgodovinski roman naj bi bil le tak roman, ki preteklost popisuje kot pogoj za sedanost, prikazuje neizbežen propad starih družbenih formacij in zgodovino razume kot dialektični proces z lastnimi zakoni in s končnim ciljem osvoboditi družbo. Lukács je dedič klasiistične teorije romana, ki je videla funkcijo romana v moraličnem učinku na bralca, ob privlačni in zabavni zgodbi seveda. Z Ingardnom ga povezuje elitistični ekskluzivizem, ki ga sili v iskanje »pravega« zgodovinskega romana, v vrednotenje in pretirano selekcioniranje besedil – nesimpatičen ton daje njegovi knjigi nenehno naštevanje »napak« tistih kapitalnih del zgodovinske proze, ki so bila pisana iz konservativne perspektive. Zaradi ideološke pristranosti je Lukácsjev pristop neprimeren potrebam žanrsko orientirane literarne zgodovine. Lukács

² Slovenski prevod pod naslovom *Literarna umetnina* (Ljubljana: ŠKUC, 1991; Studia humanitatis).

csev domet ni bil omejen na avtorje iz socialističnih držav (npr. Górski 1963 in Mitrović 1982), blizu je bil tudi ameriškemu razpravljanju (Fleishman 1971, Show 1990), ki je presojalo zgodovinski roman po tem, ali dovolj ceni pozitivno vlogo ljudstva v zgodovinskih dogodkih (Schabert 1981, Henderson 1974, Dekker 1987). Filozofska dimenzija Lukácsevega razpravljanja še danes ni presežena: prvi je problematiziral tradicionalni poetološki predsodek o dihotomnem razmerju med fikcijo in faktom (Schabert 1981), ki je še danes eden osrednjih problemov žanra.

Med zgodovino in zgodovinskim romanom ni bilo vedno takih razlik, kot jih vidimo danes – razvijala sta se paralelno in v medsebojni odvisnosti. Dokler ni zgodovina stopila v območje znanosti, se je komaj kaj razlikovala od leposlovja, bila je pravzaprav del pripovedne literature. Po drugi strani je psevdofaktični roman pred Scottom kopiral historiografski diskurz do te mere, da njegova leposlovna dimenzija ni bila prav jasno razvidna. Razliko je vpisal v zgodovinopisni diskurz šele historizem 19. stoletja, najizraziteje pod vplivom nemškega akademskega zgodovinopisja Leopolda Rankeja, čigar opus je zaznamoval desetletja od 1824 dalje. Namesto kronikalnega načina poročanja se je začel uveljavljati razpravni stil s citatom dokumenta, viri in vsem drugim, kar strokovni diskurz ločuje od leposlovnega; profesionalno zgodovinopisje se je odpovedalo oblikovanju zgodbe in pripovedni retoriki. Na drugi strani sta se v zgodovinskem romanu fiktivni in faktični del diskurza pregledno ločila (Wesseling 1991).

Čeprav ni nobenega dvoma o tem, da sodi produkcija Scotta in njegovih naslednikov v leposlovje (z angleško terminologijo: na področje zabave) in ne v zgodovino, je zgodovinski roman 19. stoletja le nekakšna konkurenca sočasnemu popularnemu, neakademskemu zgodovinopisju (npr. Thomasa Macaulayja ali Thomasa Carlyla), ki je vztrajalo pri pripovedni in esejistični, sugestivni in imaginativni formi zgodovine in se razlikovalo od profesionalnega zgodovinopisja v tem, da je zahtevalo vživljanje v preteklost namesto gole deskriptivnosti. Slovelo je po natančnih in učinkovitih opisih dogodkov in oseb, skromno pa je bilo z razlagami ekonomskih, socialnih in religioznih vprašanj. Cilj je bil leposlovju in zgodovini do neke mere skupen: razširjati zgodovinsko vednost, vendar vsaj pri Scottu ne toliko vednosti o vladarjih in vojnah kot o vsakdanjem življenju v preteklosti. V 30. in 40. letih se je pod vplivom Edwarda Bulwerja-Lyttona zgodovinski roman ponovno približal zgodovini z obravnavno zgodovinskih osebnosti ter obsežnim deležem zgodovinskega diskurza. Romanopisci niso študirali arhivov in dokumentov nič manj intenzivno kot zgodovinarji, bralci in kritiki so obravnavali zgodovinski roman kot del zgodovinopisja in avtorjem ni prišlo na misel, da bi se pred očitki anahronizmov branili z umetniško svobodo – prevzeli so vlogo popularnih zgodovinarjev in se v obrambi raje sklicevali na zgodovinske vire (Simmons 1973).

Razlike med panogama zamegljuje dejstvo, da nekateri zgodovinarji pišejo tudi romane.³ Znanstveniki (zgodovinarji) torej žele preseči dolgočasnost, puščobnost in nepopularnost svoje stroke z dobro, sugestivno, avtentično zgodbo, kakršnih je polno leposlovje. Jasno jim je namreč, da ima fikcija veliko večji domet kot historiografija (Tebbel 1962). Skupno zgodovinskemu romanu in zgodovini je tudi, da avtorji ne pišejo iz lastne izkušnje, ampak se morajo o dogodkih, ki so se zgodili pred njihovim rojstvom (Tebbel 1962, Henderson 1974), vsi poučiti iz istih zgodovinskih dokumentov. Zgodovinar pogosto grdo gleda na romanopisca, ker je ljubosumen na njegovo popularnost; po nepotrebem, je prepričan Tebbel (1962), ker sta oba v službi nacije, ki potrebuje zgodovinsko informirane ljudi, da bi se vedela pravilno odločati za prihodnost. Zgodovinarjev odnos do literature z zgodovinsko tematiko pa je lahko tudi naravnost sovražen: očita mu dvoumnost, izmuzljivost, konstitutivno dvoumnost, da mu je fiktivnost le maska, za katero se skriva ideološko sporočilo. Sklicuje se na nekdanjo razliko med izrazoma *story* in *history*: prva (zgodba) je pomenila zgolj neobvezno zabavo, bila je namenjena ubijanju časa, *history* (zgodovina) pa je klicala k resnemu in poučnemu branju (Davis 1983). Rivalstvo je rodilo celo tako zlobne izjave, kot je tista znanega angleškega zgodovinarja Thomasa Carlyla: »Končno je le zgodovina prava poezija« ali »Realnost je bolj veličastna od fikcije« (po Fleishmanu 1971). Odlični Carlylov slog – podobno kot kolegov Thomasa B. Macaulayja, Hippolyta A. Taina in Julesa Micheleta – vendar ne more skriti očaranosti od Scottove romaneskne tehnike.

Romanopisci, ki izhajajo iz scottovske paradigme, sicer zgodovinskemu romanu dovoljujejo, da si izmišlja, vendar le dokler ne dela sile izpričani zgodovinski resnici. Ko se tako postavijo v neposredno bližino zgodovinarjem, ugotovijo, da zgodovina (ki ima zaradi znanstvenega statusa glede uporabe narativnih sredstev zavezane roke) izrablja zgodovinski roman za lastno popularizacijo, ne priznava pa mu sebi enakovrednega položaja, trdeč, da se zgodovinski roman lahko razvija le tam, kjer resni zgodovini manjka dokumentov. Seveda so romanopisci nasprotno prepričani, da roman pomeni nadgradnjo zgodovine, da šele fikcija oživi mrtev zgodovinski dokument (Borgmaier in Reitz 1984).

Razlike med zgodovinsko znanostjo in zgodovinskim romanom kot izdelkom s področja besedne umetnosti so zamegljene tudi na nivoju recepcije. Bralec

³ Na prelomu stoletja se je to v Nemčiji imenovalo »profesorski roman«, med vojnama je bil popularen zlasti Lion Feuchtenwanger, danes je najbolj znani profesor romanopisec pač Umberto Eco, med drugim avtor ene izmed tipoloških klasifikacij žanra. Pri Slovencih lahko navedemo vsaj Maksa Pleteršnika (Prvi dnevi drugega triumvirata, 1880), Ivana Janežiča (Gospa s pristave, 1894) in Antona Slodnjaka (Slovenska trilogija, 1938, 1946, 1976).

more čisto legitimno brati zgodovinski roman zaradi informacije o času (največ zgodovinskih romanov je bilo sploh napisanih z namenom popularizirati zgodovinsko vednost in ne zaradi estetskega učinka – McGrady 1962); tako pravzaprav lahko bere vsak roman, ne le zgodovinskega. Vprašanje dogovora je potem, ali definiramo zgodovinski roman kot poetično formo (torej na osnovi izrabe poetičnih sredstev) ali kot formo zgodovinopisnega diskurza (torej v razmerju do zgodovinskega fakta). Ko se odločimo zgodovinski roman brati kot umetnost, nas ne zanima več njegova ustreznost izpričani realnosti in ga razrešimo tudi dolžnosti, da bi bil zgolj ilustracija kakega od ideoloških konstruktov zgodovine, kar je od zgodovinskega romana zahteval Lukács – ni pa pravično reducirati recepcijo samo na to plat. Naivna bi bila tudi absolutizacija druge konstitutivne ravni žanra, to je njegove zgodovinske informativnosti: zgodovinski roman namreč v svojem prizadevanju, da bi nazorno predstavil zgodovino, naredi nazorno le določeno zavest o zgodovini, to je zavest o časovni razliki med trenutkom poročanja in preteklimi dogodki (Borgmaier in Reitz 1984). Normativno razpoložena literarna teorija si ni prav na jasnem, kakšen naj bo »pravi zgodovinski roman«. V svojih vrednostnih sodbah jadikuje enkrat nad pretirano odvisnostjo od zgodovinopisnega dejstva, nad nepreoblikovanostjo historiografskega gradiva, drugič je nezadovoljna z eksotično podobo časa, z romantično slikovitostjo preteklosti, ki je sama sebi namen. Vzor ji je praviloma nenasilna prepletenost historičnih dejstev in fikcije v sugestivno literarno podobo. »Čisti zgodovinski roman« naj bi se nahajal nekje na kompromisni sredini med obema robovoma (McEwan 1987).

Sodobni čas je postavil razmerje med zgodovino in zgodovinskim romanom na novo. Tokrat ni več vprašljiv status fikcije, ampak postane vprašljiv koncept objektivne znanosti. V preteklih stoletjih se je znanost emancipirala kot posebna disciplina s tem, da se je odpovedala narativnosti, ki je tako postala prepoznavno znamenje fikcije (umetnosti). V postmodernistični znanosti dobi pripoved, zgodba, kot temeljna oblika artikulacije naše izkušnje s svetom ponovno ugledno mesto. Nepogrešljiva je za kognitivno psihologijo, za raziskave umetne inteligence, zgodovino (Rötgers 1982) itd., na široko se uporablja tudi v popularnem strokovnem diskurzu (»zgodba filozofije«, »zgodba o verzu«, »zgodba slovenske literature«) in v vsakdanjem razumevanju sveta (»ta je pa iz druge zgodbe«). Znanstveni interes za zgodbo, ki je bila dolgo ekskluzivno sredstvo literature, ponovno zbližuje področji zgodovine in literature in onemogoča potegniti jasno ločnico med njima. Filozofija zgodovine je že na prelomu stoletij ugotovila, da historiografska pripoved ni transparenten in objektivni način predstavljanja zgodovinskih dogodkov in da so vzročno-posledična razmerja v zgodovinskem diskurzu in njegova teleološka kontinuiteta prej posledica jezikovne logike kot strukture opisanih pojavov. Zgodovina ni le kronološko naštevanje dogodkov,

ampak je selekcioniranje dogodkov tako, da izbrani dogodki tvorijo zgodbo in ji pripišejo določen smisel. Zgodovinopisje torej gleda na dogodke tako, kot da bi bil njihov smisel v prihodnosti (Wesseling 1991).

V zgodovinopisju se je meja med fikcijo in faktom, med zgodovinskim romanom in zgodovino, začela razpuščati po letu 1945, najizraziteje pa s Haydnom Whitom (1973, 1978): zgodovina nima več nobene načelne prednosti pred literaturo glede objektivne vednosti o preteklem. Obe početji sta zavezani retorični naravi jezika in misli (Show 1990), obe preteklost konstruirata iz istih dokumentov po skupnih pravilih, ki zahtevajo, da bodi konstrukcija verjetna, obe morata tehtati med pomembnimi, manj pomembnimi in nepomembnimi podatki, obe sta torej interpretativni. Posledice relativizma Whitovega teoretičnega izhodišča se kažejo v današnjem akademskem diskurzu do neke mere kot resignativno, včasih celo cinično odpovedovanje želji po kolikor mogoče objektivni predstavitvi preteklosti. Zgodovinarjev prvi interes je profilirati svojo, »osebno vizijo zgodovine«, legitimna je celo interpretacijska samovolja. Korektiv preobsežnim špekulacijam je edino akademska publika, ki pa prisega na enake vrednote, to je na primarnost retorike v zgodovinskem diskurzu (Wilson 1994). V sodobni praksi vendar ni nevarnosti, da bi se pomešala literarni in zgodovinarski diskurz. Sodobni zgodovinski roman namreč ne pristaja na zvestobo faktom, ker zgodovino raje »falsificira«, jo dela na novo, medtem ko zgodovinopisje mimo faktov ne more. Praktična razlika med zgodovino in leposlovjem je tudi v deležu zgodovinskega in v drugačni selekciji dogodkov: romanopisca v prvi vrsti zanimajo dogodki, ki so za zgodovinarja nepomembni, in narobe.

O razmerju med preteklostjo in sedanjostjo

Ali lahko časovna razdalja med zdaj poročanja in nekoč dogajanja definira zgodovinski roman boljše kot problematično razmerje med fiktivnostjo in faktičnostjo? Kolikšna mora biti časovna oddaljenost pripovedovalca od dogodkov, da dobimo zgodovinski roman? Scottov prvi zgodovinski roman *Waverly* (1814) je postavil dogajanje pičlih 60 let nazaj in med normativno razpoloženimi literarnimi zgodovinarji oblikoval prepričanje, da je to čas »pravega zgodovinskega romana«; če pripoved posega preveč nazaj, ni več izkušensko povezana s sedanjostjo in zaide v trivialno eksotiko kostumskega romana. »Idealna odmaknjenost« naj bi bila dve generaciji nazaj, to je mladost pripovedovalčevih starih staršev (Wolff 1970, Borgmaier in Reitz 1984, 7–38). Takoj ko se zgodovinski roman odmakne od te meje, je v nevarnosti, da zaide ali v antikvarno muzealnost ali se zlije s časovnim romanom, kjer se preteklost nadomesti s sedanjostjo.

Nekatere teorije (npr. Schiffels 1975) časovne razdalje ne določajo z leti, ampak z zgodovinskim občutjem. Besedilo je zgodovinski roman, tudi če govori o časovno komaj kaj oddaljenih dogodkih, da le uzavešča in poudarja časovno

razliko med trenutkom pripovedovanja in časom dogodkov ter gradi iz nje svoj temeljni učinek na bralca (Roberts in Thomson 1991).⁴ Občutje časa iz pragmatičnih razlogov ne more biti osnova definicije zgodovinskega romana. Je namreč temeljno prepoznavno določilo časovnega romana (*Zeitroman*, generacijski roman?), ki sicer do neke mere izhaja iz zgodovinskega romana in ga celo izpodriva (po 1945 npr. nemške literarne zgodovine poglavje Zgodovinski roman nadomeščajo z naslovom *Zeitroman*), vendar ima lastne žanrske značilnosti.⁵

Kakor se zdi posebno občutje preteklosti pomembno vsebinsko določilo žanra, je za praktične potrebe identifikacije zgodovinskega romana veliko manj uporabno kot domenjena časovna distanca. Mejo med zgodovinskim in časovnim romanom določi dogovor, da v časovnem romanu pripoved o preteklosti določa avtorjeva osebna izkušnja tega časa, v zgodovinskem romanu pa ne. Za uvrstitev nekega besedila med zgodovinske romane je torej potrebna določena literarnozgodovinska vednost: avtorjeva rojstna letnica, njegova morebitna vpletenost v dogodke, o katerih poroča, ipd. Roman, ki govori o drugi svetovni vojni, je vojni roman, če ga je napisal nekdanji udeleženec ali avtor, ki je vsaj doživel ta čas, in je zgodovinski roman, če ga je napisal avtor, rojen po vojni in brez izkušenj tega časa.

Dogovorno je občutje časa lahko koristno za izločitev besedil, ki se nedvomno dogajajo v avtorju izkušnjsko nedostopni preteklosti, včasih celo koledarsko natančneje določeni, ki pa nikoli niso imela namena biti zgodovinski roman,

⁴Postopek odmika nedavne preteklosti ni ravno nov. V slovenski literaturi ga dokumentirajo npr. Simona Rutarja povest *Miramar* (1874) – dogaja se pred 10 leti –, Frana Detele *Malo življenje* (1882) – pred 25 leti, *Kostanjevčeva Na solnčnih tleh* (1915) – 20 let nazaj – itd., res pa je pogostejši v 20. stoletju zlasti na račun tematizacije prve svetovne vojne, prim. Davorin Ravljen, *Črna vojna* (1938 – pred 20 leti) in Prežihova romana *Požganica* (1939) in *Doberdob* (1940).

⁵Časovni roman nima jasne kronološke linije dogajanja, gre mu za sliko časa. Nedavne dogodke, v glavnem politične in kulturne narave, predstavlja mozaično, montažno, v dialogni obliki, v več pramenih, iz različnih perspektiv in praviloma statično. Namesto osrednje osebe postavlja kolektiv, množico oseb, ki vsaka predstavlja svoj tip, značilen za čas. Povrhu so fiktivne osebe rahlo prikriti portreti znanih osebnosti, kar spominja na roman s ključem. Socialno kritična besedila časovnega romana je včasih težko razlikovati od tendenčnega romana (*Metzler Literatur-Lexikon*, Stuttgart, 1990²). Časovni roman ima tudi svojo trivialno varianto, prim. Volker Neuhaus: *Der zeitgeschichtliche Sensationsroman in Deutschland 1855–1878: »Sir John Retcliffe« und seine Schule* (Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1980). Ker govori o zgodovinskih dogodkih sredi prejšnjega stoletja, bi ga danes lahko brali na način zgodovinskega romana, vendar nam literarnozgodovinska vednost, to je dejstvo, da je nastal tik po dogodkih, narekuje uvrstitev med oblike reportažnega romana.

temveč so bila sprejeta skozi drugačno žanrsko identifikacijo: Bevkovega Vedomca (1931, dogajanje 1858), Jalnovega Ovčarja Marka (1929 – dogajanje v fevdalnem času), Dularjevo Krka umira (1943, dogajanje 1881–82), Prežihove Samorastnike (1937, dogajanje okrog 1850) sem tako uvrstil med kmečke povesti, Cvetino Borograjsko (1855 idr., »povest iz viteških časov« – zgodovinske podatke črpa iz Valvasorja), ljudsko povest Genovefo (govori o mavrsko-francoski vojni) in vrsto drugih pa v ženskosvetniško in družinsko krištofšmidovsko povest.

Posebna oblika zgodovinskega romana je kronikalni roman. V njem je v preteklosti potekajoče dogajanje predstavljeno tako, kakor da bi poročilo nastalo v njegovi neposredni časovni bližini. Avtor nastopa v vlogi fiktivnega najditelja, izdajatelja, urednika ali komentatorja kronike ali rokopisa (pisem, dnevnika), ki naj bi jih napisal star kronist. Pripoved stilistično arhaizira, da bi se bralec čim laže vživel v to standardno fiktivno kronikalno situacijo. Če besedilo prikrije svojo literarno, tj. fikcijsko dimenzijo, potem govori zgodovina o falsifikatu oz. o mistifikaciji. V romantiki je kronika pogosto oblika komičnega romana (Hans Friedrich Reske, *Metzler Literatur-Lexikon*, Stuttgart, 1990², s. v.).

O tipih zgodovinskega romana

Razmerje med sedanjostjo in preteklostjo generira vedno nove tipologije zgodovinskega romana. Normativni zahtevi po ravnotežju med zvestobo preteklosti in interesom za sedanjost je redko ustrezno. Enkrat je v dobrem preteklost kot zanimiv čas, čisto drugačen od sedanjosti (tako dojetja časa je značilno tudi za utopični roman in za grozljivi roman) in zato vreden naše pozornosti, naslednjič je vsa predstavljena preteklost podrejena: je le metafora našega aktualnega sveta ali le kostum, v katerega se obleče človeška »večna«, zunajčasovna problematika. Slednji tip v zanikanju zgodovine kot posebne vrednote vodi k mejam žanra: prehaja v filozofski, psihološki, tendenčni roman ipd. (McEwan 1987).

Ali ima preteklost v zgodovinskem romanu le eno funkcijo ali jih ima lahko več? Ali se lahko funkcija predstavljene preteklosti v času spreminja? Normativna razpravljanja se odločajo za eno samo funkcijo, ki jo razbirajo iz prototipskega besedila žanra, običajno iz Scotta. Pa tudi tam zadeve niso tako enostavne, kot je videti na prvi pogled, saj najbrž nikoli zgodovinski roman ni bil zapisan le eni nalogi, nemu poslanstvu, vedno jih je mogoče iz besedila razbrati več. Od bralca in od njegovega časa je odvisno, na katere bo bolj pozoren. Tipologije zgodovinskega romana glede na funkcijo, ki jo ima v njem preteklost, zaradi kompleksne večpomenskosti preteklosti največkrat niso kaj prida uporabne za uspešno žanrsko klasifikacijo besedil, prispevajo pa k preglednosti možnih funkcij zgodovinskega romana.

I. Prvi tip so besedila, ki jim gre za prezentacijo preteklosti (klasični zgo-

dovinski roman, tudi čisti epski ali scottovski zgodovinski roman). Preteklost je tu zaradi tega, ker je zanimivo drugačna od sedanjosti.

1. Znotraj tega tipa je preteklost lahko eksotična, slikovita, poetična, kratka sama sebi namen (zgodovinska žanrska slika, grozljivi roman),

2. lahko pa je v dvojni relaciji s sedanjostjo:

a) če je bolj simpatična od sedanjosti, potem gre za eskapistična besedila (Henderson 1974 navaja tu *romance*),

b) če je prikazana v temnih barvah, potem se razume kot razvojna predstopnja sočasnosti, kar je povsod hotel videti Lukács (npr. idejnozgodovinski roman).⁶

II. V drugem tipu ima zgodovinsko v razmerju do drugih časov instrumentalno vlogo; besedila se ukvarjajo pač s

1. splošnočloveškimi problemi: dejanja, ki so v preteklosti enaka, kot bi bila v sedanjosti, dokazujejo nespremenljivost človeške čudi (npr. zgodovinska romanca, *cape and sword novel* 'roman intrige in meča', Zévacov pustolovski zgodovinski roman ali psihološki zgodovinski roman)

2. ali z aktualnimi socialnimi problemi, pa je iz političnih, cenzurnih in podobnih razlogov sedanji čas neprimeren ali celo prepovedan in pride zato prav preteklost kot metafora, krinka, preobleka za sedanjost (Dokoupil 1987 reče temu projekcijski roman, Henderson 1974 pa satirični roman). V slednjem primeru je avtorjem ponovno na voljo več stopenj v razponu med skrajnima dvema:

a) metafora ima lahko zgolj spoznavno razsežnost v smislu izreka, da se zgodovina ponavlja,

b) lahko pa ima mobilizacijsko (propagandno, agitatorsko) funkcijo.

Drugačna klasifikacija se oblikuje glede na razmerje med faktom in fikcijo. Na eni strani je profesorski roman z maksimalnim deležem zgodovinopisnih izjav, zgodovinsko izpričanih oseb, dogodkov, dokumentov o vsem tem in majhnim deležem fiktivnosti, na nasprotni strani besedila, ki se sicer očitno dogajajo v preteklosti, vendar so s stališča zgodovine nedvomno čista izmišljotina ali jih ni mogoče niti natančno časovno ter krajevno umestiti niti preveriti, kateri od predstavljenih oseb in dogodkov bi utegnili biti zgodovinsko izpričani (para-, kvazi-, psevdozgodovinski roman).⁷ Med tema skrajnostima je vrsta možnosti, ki se na lestvico uvrščajo glede na stopnjo verjetnosti. Vzporedno s Scottovim

⁶ Pred 19. stoletjem so avtorji kombinirali poetično in zgodovinsko tako, da so izbirali pomembne postave iz svetovne zgodovine in jih drapirali z romanesknimi pustolovščinami. Počasi pa so v zgodovini sami odkrili poetičnost in časovne spremembe, navade, nravi ter atmosfero drugih časov napravili za glavni predmet (Larousse 1976).

⁷ V slovenski literaturi sodijo na področje psevdohistoričnega romana Reharjeve fabrikacije zgodovine (Oceanopolis, 1933, Semisiris, 1939).

tipom, kjer imajo izpričane zgodovinske osebnosti stransko vlogo, je že v tridesetih letih 19. stoletja prišlo do absolutizacije zgodovinskega mišljenja, ki je pripeljala po eni strani do stroge znanstvene zgodovine, po literarni plati pa do presežka dokumentacije v romanu.⁸

Formalni kriterij ponuja še dodatne klasifikacijske možnosti: kronika, dokumentarni zgodovinski roman ..., vendar tu ne bodo obravnavane.

Zgodovinski roman in periodizacijska obdobja

Čeprav znana definicija trdi, da je žanr konkretizacija vrste v določenem času,⁹ sta v praksi žanrski in periodizacijski pogled na literaturo večkrat nekompatibilna. Zato je treba uporabljati izraze kot romantični, realistični, naturalistični... zgodovinski roman s previdnostjo. Previdnost priporoča tudi dejstvo, da zgodovine trivialne literature rade naštevajo zgodovinski roman na prvem mestu med trivialnimi žanri,¹⁰ za trivialno literaturo pa je znano, da ima v razmerju do renomiranih del status nekakšne »večnosti« oziroma da je v veliki meri indifrentna do periodizacijskih paradigem. Seveda nikakor nočem reči, da je zgodovinski roman v principu nevredno pisanje; očitke trivialnosti ga je doletel zaradi relativne trdnosti žanrskih pravil; besedila, ki so posnemala arhetipski vzorec, so v času prevlade poetike inovativnosti pač dobila status manjvrednosti. – Stopnjo trivialnosti pa je določala tudi odsotnost dokumentarnosti oziroma avtorjevega zgodovinskega študija. Bila je namreč dokaz »neresnosti« in gole zabavnosti avtorjevega početja. Očitka so bila deležna najpogosteje besedila na temo srednjega veka, ker za njegov študij ni bilo na voljo dovolj strokovne literature (Bauer 1930). Mar ni tudi velik del Ecovega uspeha pripisati prav kritiški vzhičenosti nad avtorjevo zgodovinsko načitanostjo?

Z Lukáčsevima izrazoma romantika in realizem si pri periodizaciji zgodovinskega romana ne moremo pomagati. Pomenita mu namreč dva temeljna, zgodovinsko nezamejena, periodično izmenjujoča se nazojska odnosa do sveta. Romantika je v tej dvojici negativno, realizem pozitivno, vsa druga obdobja pa se

⁸ Schönhaar (1990) našteva v tej zvezi ameriška avtorja Daniela Hawthorna in Harriet Beecher-Stowe, angleška Williama M. Thackerayja in Charlesa Dickensa, med Nemci Gustava Freytaga in profesorski roman Felixa Dahna, pa tudi Gustava Flauberta in Leva N. Tolstoja, ki je z Vojno in mirom (1863–69) postal nova identifikacijska avtoriteta žanra. Simmons (1973) in Wesseling (1991) dodajata tej vrsti še Edwarda G. Bulwerja-Lyttona, ki je v obliki romansirane življenjepisa ponovno vzel v središče dokumentirane zgodovinske osebe.

⁹ Pavao PAVLIČIĆ, *Književna genologija* (Zagreb: Liber, 1983).

¹⁰ Npr. Peter DOMAGALSKI, *Trivialliteratur: Geschichte, Produktion, Rezeption*, 1981; o trivialnosti žanra tudi Dokoupil (1987) in Müllenbrock (1980).

razvrščajo na + ali – stran po stopnji sorodnosti z realizmom oziroma romantiko, tako da sta na vredni strani razsvetljenstvo in socialni realizem, na nevredni pa modernizmi vseh vrst.

Periodizacijske dileme v zvezi z nastankom zgodovinskega romana je v slovenščini pregledno povzel že Janko Kos v spremni besedi k ponatisu Scottovega romana *Waverly* v zbirki *Sto romanov* (1973). Najlepše jih ilustrira kar *Lukáčsevo* negotovo stališče. Leta 1916 ga je v knjigi *Die Theorie des Romans* na kratko negativno označil kot zgled idealistične romantike, ki beži v preteklost, da se ji ne bi bilo treba spopasti s problemi sedanosti, leta 1937 pa je v monografiji o zgodovinskem romanu ugledal v njem pozitivni zgled realistične literature, ki skozi povprečnega junaka, tipičnega za svoj čas, reflektira zakonitosti časa;¹¹ ker pa v drugem desetletju 19. stoletja le še ne moremo govoriti o polnem realizmu, je v zvezi s Scottom uporabil pojem instinktivni realizem. Sporen je bil Scottov sloves že na samem začetku: romantik Goethe ga je hvalil zaradi realistične inovacije, to je empirične natančnosti opisov, realist Stendhal ga je prav zaradi opisnosti grajal, češ da so junaki brez potrebne psihološke poglobljenosti, da je vse samo zunanja (beri: romantična) slikovitost. V prevladi je uvrščanje Scotta v romantiko (Van Tieghem, Wolff 1970, Fleishman 1971, Kos 1973, Borgmaier in Reitz 1984), čeprav gre bolj za zunanjo kot notranjo romantiko. Romantičen je zlasti junak s svojo intenzivno domišljijo, sanjač s kontemplativnim pogledom na svet, romantična je estetizacija preteklosti, druge ravnine Scottovega pisanja pa so zapisane sosednjim periodizacijskim kategorijam: razrešitev je v imenu razuma, torej razsvetljenska (svet se da po pameti urediti), pripovedni postopki se zgledujejo pri razsvetljenskem romanu, predromantični *romance* in neoklasičističnem romanu (Fleishman 1971), kolikor ne gre celo za periodizacijsko indiferentne klišeje trivialnih žanrov viteškega, pikaresknega, sentimentalnega in grozljivega romana.

Druga polovica 19. stoletja je Scottov romantični model zgodovinskega romana dopolnila s kritičnim (realističnim) Thackerayjevim modelom (Wolff 1970, Scanlan 1990). Najdlje se je od Scotta odmaknila romansirana biografija, ki je tudi povezana z drugačno žanrsko tradicijo, z romanom o umetnikovem življenju.¹² Naturalizem je zgodovinski roman zaradi oddaljene tematike, ki je

¹¹Zgodovinski roman je v principu realistična literatura tudi za Simmonsa (1973), Laroussa (1976) in Mitrovičevo (1982).

¹²Funkcionalno je biografski roman nekakšna paralela zgodovinskemu: prvi pripoveduje o dozorevanju posameznika, tema drugega je dozorevanje nacije. Biografski roman predstavlja znamenito zgodovinsko osebo kot nosilca duha časa. Med biografskim romanom in biografijo je razmerje podobno zapleteno kot med zgodovinskim romanom in zgodovino. Kot pripovedna oblika pa je biografija starejša od zgodovine; še v 19. stoletju

avtor izkušensko ne more obvladati, v načelu sicer odklonil, vendar se ni mogoče znebiti občutka, da je prav zgodovinarsko eruditstvo, značilno za profesorski roman, anticipacija in kasneje zelo primerna realizacija naturalistične poetike. Naturalizem je razvil občutek za zgodovinsko pokrajino in ga cepil na nacionalno samopovelečevalno patetiko ter v nemških literaturah doživel velik tržni uspeh. Nova romantika je združila naturalistični stil in romantično veselje do pustolovščine, nekaj kasneje se je tej kombinaciji pridružila še psihoanaliza.

Prva svetovna vojna in zgodovinsko relativistična filozofija Benedetto Croceja sta zaustavila razmah historizma in z njim tudi zgodovinskega romana 19. stoletja. Piscem zgodovina ni bila več prostor drugačnega in izjemnega, začeli so opozarjati na ponavljajoče se pojave v preteklosti in na odvisnost zgodovinskih predstav od naših trenutnih interesov. S tehniko večkratne fokalizacije (polifoničnosti, več gledišč) izražajo prepričanje, da ima zgodovinska resnica več plati (Wesseling 1991). Modernistični zgodovinski roman¹³ kaže, kako se kolektivna preteklost odraža v individualni zavesti – zato je najpogostejša oblika tega časa biografski roman ali roman o umetnikovem življenju. Gre mu za subjektivizacijo zgodovine, za njeno transcendiranje in religiozno ali mitološko simbolizacijo. Zgodovinar, ki premišlja o svoji stroki, je pogosto glavna oseba romana in skrbi za samorefleksivno dimenzijo žanra. Za žanr je značilna velika raznovrstnost: žanrski tipi obstajajo vzporedno in težko bi bilo govoriti o določljivih razvojnih fazah. Prepoznaven je ekspresionizem (Max Brod, Alfred Döblin, Klabund) in po jasnem političnem angažmaju tudi socialistični realizem (Louis Aragon).

Sodobni čas je v zgodovinskem romanu konvencionaliziral samorefleksivnost, ki jo je vanj vnesel že modernizem. Ni več zgodovinskega romana brez eksperimenta (Fleishman 1971). Žanr reflektira metode zgodovinskega raziskovanja in pisanja in se na ta način znova postavlja nad zgodovinopisje. Zgodovinsko vednost relativizira z izrecnim dvomom v objektivnost zgodovinskih virov – resnica zgodovine je nedostopna zgodovinskemu romanu enako kot zgodovinopisju. Razlika med modernizmom in postmodernizmom je v tem, da se je prvi poigral z različnimi interpretacijami istega fakta, drugi pa konstruira alterna-

je bila zgodovina pravzaprav skupek biografij znamenitih osebnosti v kronološkem zaporedju. V 20. stoletju je bil biografski roman deležen enakih sprememb kot zgodovinski: ni mu šlo več za duha časa, ampak bolj za analizo in interpretacijo psiholoških mehanizmov, ki usmerjajo obnašanje velikih oseb.

¹³ Izraz modernistični zgodovinski roman, ki ga uporablja Wesselingova, nima nobene zveze z moderno, kakor jo pozna slovenska literarna zgodovina. Slovenska moderna je ime za duhovne in stilne spremembe na prelomu stoletja nekako do prve svetovne vojne, Wesselingovi pa pomeni modernistični zgodovinski roman nov tip zgodovinskega romana od 20. let dalje.

tivno, kontrafakturno zgodovinsko resničnost (tako imenovane alternativne zgodbe) mimo zgodovinskih faktov in proti njim ter tako na parodičen in včasih komičen način realizira možnosti, ki jih zgodovina ni uresničila. Z drugimi besedami: modernizem je bil zaposlen z epistemološkimi vprašanji (kako razumeti svet), postmodernizem po drugi svetovni vojni pa se ukvarja z ontološkimi vprašanji (kako narediti svet). Postmodernizem je tudi bolj naklonjen politizaciji žanra kot obdobje prej. Postavlja se na pozicijo družbenih manjšin, predstavlja utopično pluralistično, multikulturno družbo in si zastavlja metahistorično vprašanje: ali je zgodovinska vednost sama sebi namen ali je tudi sredstvo politične moči. Odgovor oblikuje na ozadju apokaliptične vizije sveta in v opoziciji z zgodovinopisjem: zgodovinopisje tematizira praviloma preteklost zmagovalcev, postmodernistični zgodovinski roman pa tematizira stališče poražencev (Wesseling 1991).

Postmodernistično oblikovanje historičnih tem je trenutno zadnja faza v razvoju zgodovinskega romana. Sodobni pisatelji s stališča sedanjosti kritično komentirajo naravo in funkcijo zgodovinske vednosti; zgodovinski dogodki sami na sebi jih ne zanimajo več. Žanri se spreminjajo s privzemanjem in hibridizacijo konvencij drugih žanrov. Postmodernistični samorefleksivni zgodovinski roman je tako zmes zgodovinskega romana 19. stoletja, detektivke in znanstvene fantastike. Že prej omenjeno sorodstvo z utopijo (zgodovinski roman je invertirana utopija – Henderson 1974, McEwan 1987; povezuje ju pogosto idealiziranje preteklosti oziroma prihodnosti v razmerju do sedanjosti in tema potovanja skozi čas) ponuja obema žanroma skupno družinsko ime ukronija (veljalo bi lahko tudi za parahistorični oz. psevdohistorični roman onstran dokumentirane zgodovine in za t. i. apokrifno zgodovino – Wesseling 1991). S strogega normativnega vidika bi bil današnji zgodovinski roman seveda le falsifikacija zgodovine.

Zgodovinski roman – žanr z nacionalnopolitično funkcijo

Zgodovinski roman poznajo vse razvite nacionalne literature. Razvoj žanra je bil v veliki meri odvisen od istega skupnega vzorca in to dejstvo uvršča zgodovinski roman med žanre svetovne literature. Ker pa je bil njegov začetek tesno povezan z rojstvom nacionalne zavesti, je postal eden najbolj nacionalno specifično interpretiranih žanrov, tako med romanopisci kot med literarnimi zgodovinarji. K politični tendenčnosti je prispevala jasna lokacija v prostor bralčevega nacionalnega interesa in tematizacija preteklih dogodkov, ki jih je bralec interpretiral kot anticipacijo lastne sočasne politične in nacionalne usode. Delno izjemo predstavljajo v tem pogledu zgodovinski romani o antiki in o geografsko odmaknjenih deželah, ker jih je bilo mogoče le posredno vključiti v bralčev aktualni politični kontekst. Da se je to vendarle dogajalo, je dokaz že Bartolov Alamut (1938) z izrazitim aktualnim političnim sporočilom. Zaradi spe-

cifične nacionalne funkcije žanra so monografije o zgodovinskem romanu ponavadi nacionalno zamejene.

Scottov zgodovinski roman je tudi izraz avtorjevega dvojnega odnosa do škotske domovine, ki je z naglo industrializacijo izgubljala samostojnost. Priznaval je nujnost tega razvoja, vendar mu je pripisoval tragičen značaj, ker je pomenil izgubo vrste tradicionalnih družinskih, plemenskih (nacionalnih) in aristokratskih viteških vrednot. Scottu so po eni strani pripisovali socialno progresivnost (Lukács), po drugi strani pa konservativnost. Bil je res kritičen do srednjega veka, vendar je le bolj naklonjen estetski kontemplaciji zgodovinskih dogodkov kot njihovem usmerjanju; povrhu je njegova zgodovina zgodovina aristokracije in ne progresivnega meščanstva. Vsaj v zgodnjem obdobju je bil zgodovinski roman politično napredno opredeljen, v posameznih literaturah (npr. mehiški – Read 1939) je bil menda celo liberalski monopolni žanr, prepoznaven po klicu proti tiraniji, absolutizmu in avtoritarnosti. Od 50. let 19. stoletja dalje so zgodovinske teme močno pod vplivom filozofije in religije. Konservativni avtorji radi nadomeščajo nacionalno problematiko z religiozno in jo predstavljajo v antiko (Simmons 1973, Müllenbrock 1980).¹⁴

Nacionalizem zgodovinskega romana je dveh vrst: liberalni (v imenu boja proti aristokraciji) in etnični ali rasni (v imenu boja proti tuji imperialni moči). Prvi tematizira družbenega nasprotnika, drugi se obrača k lastnemu narodu, da bi mu dal samozavest in moč za nacionalno emancipacijo ter osvoboditev izpod univerzalizmov in kulturnega imperializma velikih literatur (Lemire 1972). Slovenski zgodovinski roman bi po Lemirovi klasifikaciji sodil skupaj z grškim, nemškim, poljskim, ruskim, italijanskim, madžarskim... v to drugo skupino. Od tod tudi potreba po lokalni obarvanosti in folklorizaciji preteklosti. Najbolj nacionalistične so teme z negativnimi junaki in zgodbami, npr. o nacionalnem izdajstvu.

O nacionalnem pomenu žanra prepričuje zlasti na Nemškem pogosto izjavljanje, da začetkov nemškega zgodovinskega romana ni spodbudil Scott, ampak je nastal samostojno in so Scottovi vplivi šele kasnejšega datuma (Sieper 1930, Schreinert 1941, Schönhaar 1990). Nemški roman 18. stoletja z zgodovinsko tematiko (Heinrich Claren, Gottlieb Meissner, Benedikte Naubert, Heinrich Zschokke) ne izkazuje nobenega vpliva (angleškega) grozljivega romana (Bauer 1930, 68),¹⁵ ampak prevzema motivni repertoar heroično-galantnega ter viteš-

¹⁴Prim. katoliškega angleškega avtorja Nicholasa Wiesemana Fabiola, or, the Church in the Catacombs, 1854; prevod v slovenščino 1867, in izvirno slovensko besedilo Zadnji dnevi v Ogleju Alojzija Lukoviča Carlja iz leta 1876.

¹⁵Teza o nepovezanosti tradicije grozljivega romana z zgodovinskim romanom je nasprotna tezi, ki jo pri nas zastopa Katarina Bogataj-Gradišnik (1991, 1994). Žanra sta v

kega romana (npr. v skrivnostne okoliščine zavito rojstvo, ugrabitev, zasledovanje, dvojnik, ločitev, lažna vest o smrti, številni ljubezenski trikotniki, usodni nesporazumi) in se odlikuje z moralno, pedagoško in nacionalnopolitično tendenco. Od predhodnih žanrov se razlikuje v tem, da tematizira znane zgodovinske dogodke.

Walter Scott je v dvajsetih letih 19. stoletja kot najbolj brani evropski romanopisec (Larousse 1976) vplival na drugačen pogled na zgodovinski razvoj, uveljavljal je prepričanje, da zgodovine ne dela več junak, ampak ljudstvo oziroma nacija. Rast in padec žanra sta bila močno odvisna od socialnih in političnih razmer v deželi. Na porast izvirne produkcije so npr. v Nemčiji okrog 1860 vplivale meddržavne pogodbe o zaščiti avtorskih pravic, vojna 1866 pa je povzročila upad celotne knjižne produkcije. Izrazito spodbudo so pomenila nacionalna združevalna gibanja v Evropi: zedinjenje Italije, Švice, Nemčije, Slovenije itd. – zgodovinski roman je s tematizacijo slavne preteklosti poetično argumentiral rojstvo nacije. Uresničeni politični cilji (npr. vsenemška združitev leta 1875) so prinesli upad nacionalnodržavnih tem v zgodovinskem romanu: žanru ni bilo več treba pomagati uresničevati političnega ideala nacionalne enotnosti.

isti razvojni liniji: zgodovinski roman je glede popularnosti naslednik grozljivega romana. Med njima je vendar toliko razlik, da ju ni mogoče spraviti pod skupni imenovalec, kakor predlagajo nekateri francoski avtorji. Zgodovinski roman se razlikuje od grozljivega po nacionalni patriotski noti, dokumentiranju dogajanja oziroma po zvestobi historičnim dejstvom, lokalnem koloritu in refleksiji preteklosti, po odpovedi nadnaravnemu in romantični nostalgiji idealizaciji srednjega veka (v opoziciji z zgražanjem nad »mračnim srednjim vekom« v grozljivem romanu). – Obenem pa je nespregledljiva vrsta lastnosti, ki pričajo o skupnem rodovniku: preteklost je že v grozljivem romanu ugledana kot nekaj drugačnega od sedanosti, glavne osebe so izmišljene, sorodne so tudi pripovedne konvencije. Standardna dogajališča so podzemne ječe v gradu ali samostanu, grajski stolp, kjer potekajo mučenja, in razvaline gradov, kjer se zbira zarotniška družina. Junakova stiska sovпада z neurjem v naravi, samostani so prizorišča orgij in posilstev. Značilna je oseba zlobnega zapeljivca s skrivnostno preteklostjo, ki preganja nedolžno junakinjo. Druge osebe so moderni Prometej ali Faust, večni Žid, usodna ženska, zvesti služabnik, smešni službanik, mati in hči, tiranski oče, dobri krušni oče, zlobna mačeha, tihotapci, rokovnjači, cigani. Med dogajalnimi shemami in motivi je treba naštetih prerokbe, sanje, prekletstva, generacijski spopad z umorom, incestom, preganjanjem in begom, skrivanjem za lažno ime, prepoznavanje preko medaljona, prstana, pisma, pokop pri živem telesu, dvojnika, ločena pa zopet združena zaljubljenca, prekinjen poročni obred, skrivno poroko ipd. Iz naštevanja je razvidno, da gre za eminentno fabulativna žanra. Dogodke skladata tako, da se dejanje prekine ob koncu poglavja v trenutku največje napetosti. Eden izmed postopkov, ki so generativni še danes, je fikcija najdenega rokopisa.

Aktualni politični razlogi so botrovali tudi relativno poznemu razvoju žanra v Ameriki. Preteklost je Ameriko spominjala na Evropo, ta pa je bila v njenih očeh pokvarjena in kompromitirana. Zato ameriška proza dolgo ni imela smisla za upodabljanje zgodovinskega in socialnega življenja sploh – rojevala je samo romance, idile ter melodrame, vse brez obremenjujočega občutka za zgodovino. Ameriški zgodovinski roman je tematiziral domačo, lokalno zgodovino. Scott je vplival nanj z lokalnim koloritom ter z motivom zasledovanja in bega, ki je postal jedro izrecno ameriških žanrov, npr. divjezahodne povesti. Ameriško romanopisje je po svoje prekrjilo evropsko izročilo. James Fenimore Cooper je npr. modificiral lik romantičnega izobčenca v lik samotnega jezdeca in aktualiziral predromantični lik plemenitega divjaka. Zgodovinsko tematiko je pripel na ogrodje pustolovskega (akcijskega) romana (Bogataj-Gradišnik 1991).¹⁶

Tudi v 20. stoletju je zgodovinski roman nacionalno specifičen: v Ameriki tematizira osvajanje divjega zahoda in državljansko vojno, v Evropi etnično problematiko (npr. Ivo Andrić) in lokalno zgodovino ter je politično ali vsaj nazorsko angažiran. Izrabil ga je zlasti nacionalsocializem v 30. in 40. letih, ko je potreboval zgodovinsko opravičilo za lastno politično akcijo. Posegel je v daljno preteklost in ob pomanjkanju dokumentov konstruiral nacionalno mitologijo ter ritual. Nasprotniki fašizma, avtorji v eksilu, so uporabili zgodovinski roman za kritiko aktualnih socialnih in političnih razmer; v obeh primerih gre prej za politično kot estetsko dejanje. Današnja debata se spet suče okrog politične relevantnosti zgodovinskega romana. Marksistični teoretiki in dekonstruktivisti mu očitajo konservativnost, pomanjkanje angažmaja in socialno indiferentnost, drugi (npr. Wesseling 1990) so nasprotno prepričani, da je sodobni zgodovinski roman izrazito politično angažiran.

Sklep pričujočega pregleda razprav o zgodovinskem romanu naj bo ugotovitev, da je enačenje zgodovinskega romana s scottovskim izhodiščnim modelom nevzdržno in da se je treba odpovedati popularni definiciji žanra (Dickinson 1986) kot pripovedni prozi z jasno določenim časom, prostorom in osebami dogajanja. Dozdajšnje razpravljanje je pokazalo, da ni mogoče govoriti o stalnih, jedrnih formalnih značilnostih žanra brez natančnejše omejitve korpusa besedil v času in brez upoštevanja pripadnosti posameznemu narodu. Literarnozgodovinski opis slovenskega zgodovinskega romana bo nastal šele po natančnejši formalni analizi slovenskih besedil z zgodovinsko tematiko od srede prejšnjega stoletja do danes. Ob tej bo tudi mogoče preveriti trditve literarne

¹⁶Zaradi sorodnosti s slovensko je posebej zanimiva adaptacija Scottovega šibkega in odpovedujočega se junaka v ameriški prozi: izpostavljene herojske vloge tudi tu opravljajo ženske (Dekker 1987). O Scottovem vplivu na slovenski roman tudi Kos (1985).

vede, da zgodovinski roman nima lastne strukture (Show 1990) in da vedno parazitira na drugih žanrih, ter ga primerjati z realizacijami v drugih nacionalnih literaturah. Po uspehu »profesorskega romana« Ime rože Umberta Eca (*Il nome della rosa*, 1980) so odveč vsakršni pomisleki o nezdržljivosti žanra z današnjim časom.

ZUSAMMENFASSUNG

Der historische Roman gehört zu den umfassendsten Genres der Weltliteratur. Obwohl Texte mit historischer Thematik bereits viel früher entstanden waren, setzten sich als Prototypen die von Walter Scott nach 1814 verfaßten Romane durch, die an ihrer neuen Zeitperspektive (die Geschichte ist ein in den nationalen Rahmen gespannter geschlossener Entwicklungsprozeß) und an den frischen narrativen Verfahren (das Geschehen ist zeitlich und räumlich genau bestimmt, an Stelle der Herrscher stehen alltäglichere Figuren im Vordergrund) erkennbar sind, da sich der Name »historischer Roman« und das entsprechende Genrebewußtsein erst an ihnen formte. Da der historische Roman nach Scott wesentliche Veränderungen erfuhr, setzten ihn manche Literaturhistoriker lediglich mit dem 19. Jahrhundert gleich. Der vorliegende Beitrag schließt sich hingegen der Meinung an, daß sich die Genreregeln zeitlich stark verändern und daß über die Genrezugehörigkeit in erster Linie das Traditionsbewußtsein und weniger die Ähnlichkeit mit dem Prototyp entscheidet – in folgedessen akzeptiert er auch seine zeitgenössischen Ausformungen.

Die Entwicklung des Genres ist eng mit der Entwicklung der Geschichtsschreibung verbunden: vor der Verwissenschaftlichung der Geschichte glich der historiographische Diskurs untrennbar dem literarischen. In der angloamerikanischen Welt wird der historische Roman noch heute häufig eher als erfolgreiche Art der Popularisierung historischen Wissens betrachtet als eine besondere Form der Belletristik. Diese Position wird von der zeitgenössischen Historiographie noch gestützt, die die Illusion einer objektiven Vergangenheitserkenntnis aufgegeben hat und sich an der Effizienz des narrativen Diskurses begeistert. Die hybride Position des Genres zwischen Kunst und Wissenschaft war an den unterschiedlichsten philosophischen Interpretationen schuld, die es einerseits lediglich auf seine ästhetische Seite (Roman Ingarden), andererseits auf seine Erkenntnisseite (Lukács) reduzierten. Der Anteil des Historiographischen im Roman bzw. die Glaubwürdigkeit der historischen Daten kann heute keinen Maßstab für die »Echtheit« des historischen Romans darstellen.

Eine der grundlegenden Genrebestimmungen ist die zeitliche Entfernung der Ereignisse vom Author, woraus das besondere Vergangenheitsgefühl hervorgeht. Würden wir bei der Bestimmung des Genres lediglich das besondere Zeitgefühl berücksichtigen, dann versagten wir uns die Abgrenzung vom Zeitroman. Zur pragmatischen Differenzierung beider Genres trägt der Vorschlag bei, es handle sich um einen historischen Roman in jenen Fällen, wo sich die Ereignisse zeitlich nicht mit der realen Lebenserfahrung des Autors decken. – Die vorliegende Untersuchung

ordnet die Klassifizierungsvorschläge auf der Grundlage des Verhältnisses von Vergangenheit zur Gegenwart in die folgenden Kategorien:

1. Den klassischen historischen Roman interessiert die Vergangenheit selbst a) wegen ihrer malerischen, bildhaften Qualitäten oder b) als positive bzw. negative Alternative zur Gegenwart (der eskapistische historische Roman: der ideengeschichtliche Roman). 2. Der zeitgenössische historische Roman hat Geschichte zum Hintergrund, a) um damit die Unveränderlichkeit der menschlichen Natur in der Zeit unter Beweis zu stellen (der psychologische historische Roman) oder b) weil er lediglich als Metapher für die Gegenwart dient (der projektive historische Roman). Die letztgenannte Kategorie bietet zwei mögliche Aussagen: die Geschichte wiederholt sich oder die Geschichte mobilisiert für die aktuelle gesellschaftliche Aktion.

Ziemlich viel Energie ging der Literaturwissenschaft anhand der Fragen, ob der historische Roman im Prinzip ein romantisches oder ein realistisches Genre sei und in welchem Verwandtschaftsverhältnis er zum englischen Schauerroman stehe. Im Gegensatz zu Lukács' These vom Realismus des historischen Romans ist die Literaturwissenschaft zumindest bei Scott der einheitlichen Meinung, daß es sich um einen romantischen Autor handle. Das Genre paßte sich freilich jeder Periodisierungsepoche an, am schlechtesten modernistischen Strömungen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, sehr erfolgreich hingegen der Postmoderne. Er kam auch den spezifischen politischen Erfordernissen der Nationen nach, in denen er entstand, und trug bei, die nationalen Programme des 19. Jahrhunderts zu formulieren. – Die Gleichsetzung des historischen Romans lediglich mit Scotts Ausgangsmodell ist unhaltbar. Nach dem Erfolg des »Professorenromans« von Umberto Eco *Il nome della rosa*, 1980, sind jegliche Vorbehalte über die Unvereinbarkeit des Genres mit der heutigen Zeit überflüssig.