

## Tomo Virk

*Dušan Pirjevec in slovenski roman*

Nemara najpomembnejši del literarnoznanstvenega delovanja Dušana Pirjevca je njegovo ukvarjanje s problematiko romana. S teorijo (in tudi z zgodovino) tako imenovanega tradicionalnega evropskega romana se je začel sistematično ukvarjati okrog leta 1964, v obdobju torej, ko se je pri njem zgodil tudi znani "obrat" k Heideggrovemu bitno-zgodovinskemu mišljenju. To je razvidno iz dveh dejstev: v tem obdobju je Pirjevec začel niz univerzitetnih predavanj s to temo, v zbirki "Sto romanov" pa so tudi začele izhajati študije o evropskem romanu.

Pirjevec je na oddelku za primerjalno književnost ljubljanske filozofske fakultete o romanu predaval več študijskih let: 1965/66 o antičnem romanu in Lukácsevi teoriji romana, 1969/70 je imel predavanja z naslovom "Slovenski roman", 1970/71 "Slovenski roman in Evropa", 1975/76 pa predavanja "Teorija romana".<sup>1</sup> Vendar kaže, da je imel o romanu vsaj še en kurz predavanj, in sicer v študijskem letu 1972/73: "Estetika literature: Ustroj in razvoj evropskega romana".<sup>2</sup> To pomeni, da je od leta 1969 pa do 1976 skoraj nepretrgoma predaval o romanu, to pa tako, da je ožjo problematiko

<sup>1</sup> Prim. J. Kos: *Dušan Pirjevec in evropski roman*. V: Dušan Pirjevec, *Evropski roman*. Cankarjeva založba, Ljubljana 1979; str. 5. Omeniti je treba, da Kos za *Slovenski roman in Evropa* navaja študijsko leto 1971/72, rokopis predavanj pa nosi navedene letnice.

<sup>2</sup> Prim. Jola Škulj: *Vprašanje zgodovinskosti in stičišča z Bahtinom*. Primerjalna književnost 1/1991, str. 27.

romana nenehno širil na vprašanja, ki so se mu sproti pojavljala, na primer na vprašanja estetike, filozofije itn. Tako je denimo značilno, da se predavanja *Teorija romana* z vprašanjem romana ukvarjajo le v zadnjih dveh predavanjih, sicer pa Pirjevec razmišlja o evropski metafiziki, ki je sredica strukture romana, zato seveda ne preseneča, da je knjižna izdaja teh predavanj morala naslov dopolniti v *Metafizika in teorija romana*.

Posebej s teorijo slovenskega romana se Pirjevec ni ukvarjal s takšno pozornostjo kot s teorijo evropskega. Še več: če je mogoče trditi, da je načrtno razvijal izvirno teorijo tradicionalnega evropskega romana, pa je očitno, da najdemo pri njem kvečjemu nastavke za teorijo slovenskega romana. Kot je razvidno iz seznama Pirjevčevih predavanj na oddelku za primerjalno književnost, naj bi bil posebej o slovenskem romanu predaval v letih 1969-71, in sicer v dveh predavateljskih ciklih. Vendar pregled teh predavanj pokaže to strukturo: v predavanjih *Slovenski roman* iz šolskega leta 1969/70 se je Pirjevec najprej ukvarjal z nacionalnim vprašanjem, nato pa s Stendhalovim *Lucienom Leuwenom* (leta 1970 je v "Sto romanih" izšla njegova študija o njem). Verjetno zato je naslednje leto naslov razširil v "Slovenski roman in Evropa". Vendar se je tudi tokrat problematike slovenskega romana le bežno dotaknil – morda v dveh predavanjih –, sicer pa je ves čas razpravljal o evropskem. Pač pa je pod vplivom teh predavanj pri Pirjevcu kot mentorju nastalo vsaj nekaj (seminarskih in diplomskih) nalog s to temo.<sup>1</sup>

Okoliščino, da se je Pirjevec tako malo eksplicitno ukvarjal s slovenskim romanom, je mogoče pripisati temu, da je slovenski roman zanj pomenil posebno mučen problem, saj ga nekako ni bilo mogoče zvesti pod njegovo splošno teorijo (tradicionalnega evropskega) romana. Ta zadrega – in njena odprava pri Pirjevcu – je razvidna iz njegovega edinega objavljenega besedila, ki se eksplicitno ukvarja s problematiko slovenskega romana kot takega, iz študije *Pri izviri slovenskega romana*, nič manj pa tudi iz drugih razprav, v katerih se je podrobno – ali le bežno – lotil omenjene

<sup>1</sup> Pod izrazitim Pirjevčevim vplivom sta pisani tudi študiji A. Zorna *Levstikovo pojmovanje romana ter Iskanje slovenske umetne proze*, ki se obe lotevata teoretskih vprašanj glede slovenskega romana.

problematike. Poleg študije *Proza Ivana Cankarja* (1974) so v tem smislu pomembne vsaj še razprave *Slovenska literatura in slovenska zgodovina* (1966), *Ivan Cankar in literatura* (1969), *Vprašanje o Cankarjevi literaturi* (1969), *Vprašanje o poeziji* (1969) in *Vprašanje naroda* (1970). Toda ob njih je v obravnavo nujno pritegniti vsaj še eno besedilo: predavanje z naslovom *Problem slovenač kog romana*. Identiteta in datacija besedila nista povsem jasni, vendar je iz mnogih razlogov verjetno, da je besedilo nastalo približno v istem obdobju kot omenjena, torej v letih 1969-1974.<sup>1</sup> Razprava je posebej pomembna zato, ker morda z največjo jasnostjo opredeljuje slovenski roman – njegovo možnost in nemožnost – v odnosu do evropskega in ga tako še najeksplicitneje umešča v Pirjevčevo teorijo (tradicionalnega evropskega) romana.

<sup>1</sup> Za takšno datacijo govori več dejstev. Najprej to, da je bil tipkopolis spravljen skupaj s predavanji o slovenskem romanu 1969-71. Še pomembnejše so seveda vsebinske posebnosti; način, na katerega je analiziran Kafkov roman, govori za datacijo po študiji o Kafki v "Sto romanih" (1967; odlomki o Kafki so očitno povzeti prav po tej študiji, saj gre večkrat za docela identične formulacije in celo stavke); iz načina, kako je omenjen *Don Kihot*, ni mogoče kaj dosti sklepati, saj je omenjen le mimogrede, pa vendar se zdi, da je bil po letu 1974, ko je napisal uvodno študijo k temu romanu, Pirjavec glede njegove vloge kot začetnika tradicionalnega evropskega romana – oziroma točneje: kot njegovega reprezentativnega predstavnika – dosti bolj skeptičen. V tekstu ni omenjen Bahtin niti še ni videti sledov njegovega vpliva. Če vemo, da Bahtina pred letom 1973 pri Pirjevču ni zaslediti (prim. J. Kos, *Dušan Pirjavec in evropski roman*, str. 13; J. Skulj, *Vprašanje zgodovinskosti in stičišča z Bahtinom*, str. 27), leta 1973 in 1974 pa se pojavlja v vseh pomembnih študijah o romanu (o *Don Kihotu*, *Vidcu*, pa tudi v predavanju *Proza Ivana Cankarja*), potem se zdi, da je spis nastal pred tem časom. Tudi primerjava mest, kjer je omenjen Cankar, z razpravo *Proza Ivana Cankarja* (1974; tu sicer Pirjavec ponavlja tudi nekatere formulacije iz predavanja *Problem slovenač kog romana*) zbuja vtis, da je predavanje nastalo pred to razpravo. Terminološko ne loči med tradicionalnim in modernim romanom, kar bi morda govorilo celo za datacijo pred letom 1970. – Vsa ta dejstva napeljujejo na datacijo okrog leta 1970 ali celo prej in omogočajo domnevo, da gre za Pirjevčevo besedilo *Problem slovenač ke proze*, ki ga je bral v Seminarju za strane slaviste, Zadar, 1969. Vemo namreč, da je bilo vprašanje slovenskega romana za Pirjevča v bistvu vprašanje slovenske umetniške proze. Toda tudi če ne gre za to besedilo – njegove identitete nam doslej še ni uspelo ugotoviti –, se zdi datacija 1969 ali vsaj okrog 1970 glede na vse povedano še najbolj smiselna. Potrjujejo jo tudi pomembna vsebinska ujemanja s študijo *Ivan Cankar in literatura* (1969), zlasti glede pojmovanja Cankarjeve proze, katere položaj v tej študiji – podobno kot v omenjenem predavanju – še ni artikuliran s tisto jasnostjo kot v poznejši razpravi *Proza Ivana Cankarja*.

Pirjevec, kot je razvidno, v predavanju izhaja iz svojih znanih postavk o teoriji tradicionalnega evropskega romana, zlasti tistih, ki jih je ekspliciral v spremni študiji h Kafkovemu romanu, in pa iz nekaterih svojih splošnih estetiških nazorov, najbolj sistematično zastopanih predvsem v razpravah *Strukturalna poetika in literarna znanost, Znanost o umetnosti, Uvod v vprašanje o znanstvenem raziskovanju umetnosti ter Idejna etična vsebina in pesniškost pesniškega teksta*.<sup>1</sup> Pri tem pride do mnogih zanimivih ugotovitev,<sup>2</sup> kompatibilnih z njegovo siceršnjo mislijo (o romanu in umetnosti sploh): slovenski roman do Cankarja, kot ga prikaže Pirjevec, se res ne vklaplja v to teorijo, in tisto, kar mu manjka, je umetniškost. Z vidika filozofije umetnosti je tradicionalni evropski roman zavezan platonsko-heglovski tradiciji in je pojmovan kot mimezis, čutno svetenje ideje. Vendar je sama umetniškost zunaj tega principa. Tradicionalni slovenski roman je očitno tudi zavezan temu principu, vendar mu manjka prav ta umetniška razsežnost, zato nikoli ni umetnost, ampak le prikaz ideje, ideologija torej. Toda drugače je s Cankarjevimi romani, ki se dogajajo že zunaj območja imitacijsko-gnoseološke estetike in so zavezani drugačnemu umetniškemu principu. To jim omogoča, da so lahko umetnost, vendar pa obenem tudi onemogoča, da bi lahko bili (tradicionalni evropski) romani, ki so mogoči le kot čutno svetenje ideje. Zato ob Cankarju Pirjevec bolj kot o romanih navadno govori o umetniški prozi.

Toda ob teh "pričakovanih" Pirjevec v predavanju izreče tudi nekaj povsem novih, izvirnih tez, pa tudi nepojasnjenih mest (ki so morda bila razlog, da – vsaj v slovenščini – besedilo ni bilo objavljeno, čeprav bi bila takšna objava upravičena že glede na to, da Pirjevec problematike slovenskega romana nikjer drugje ni razgrnil tako sistematično). Morda najbolj bije v oči teza, da je slovenski roman resnica evropskega, kar je posledica ugotovitve, da je v temelj slovenskega romana položeno tisto, kar je končno, "resnično" spoznanje evropskega romana: namreč nemogućnost

<sup>1</sup> Nič manj pa jih seveda ni ekspliciral tudi v študijah v zbirki *Sto romanov*.

<sup>2</sup> Glede analize tega Pirjevčevega predavanja prim. T. Virk, *Pirjevčevi nastavki za teorijo slovenskega romana*. Primerjalna književnost 1/1991.

in nesmiselnost akcije.<sup>1</sup> Še pomembnejši – ker se zdijo tehtnejši, čeprav manj provokativni – so tisti nastavki, ki nas usmerjajo na prav posebno preišljevanje o slovenskem romanu. Takšne so predvsem tri teze tega predavanja, ki jih je treba posebej izpostaviti: slovenski roman je ideologija; junak slovenskega romana je pasiven (in hrepenenjski), slovenski roman ni mogoč, dokler je subjektova akcija avtodestruktivna, dokler socialnozgodovinska akcija nujno vodi v katastrofo.<sup>2</sup> Vseh teh tez Pirjevec v omenjenem predavanju ni utemeljil in obrazložil. Pač pa je to storil – ne da bi na to opozarjal – v nekaterih drugih spisih.

Omenjene teze pravzaprav karakterizirajo specifiko slovenskega romana in je zato njihova razjasnitev osrednjega pomena za razumevanje Pirjevčevih pogledov na slovenski roman. Toda ob njih je treba opozoriti še na dva Pirjevčeva poudarka, povezana s slovenskim romanom. Očitno je, da imamo pri Pirjevcu glede slovenskega romana dve "skrajnosti": Jurčičevega *Desetega brata*, ki sicer je roman, a ni umetnost (ni tradicionalni umetniški roman); in Cankarjeve romane, ki prav tako niso tradicionalni romani, a so umetnost. Da bi si torej prišli na jasno o Pirjevčevi teoriji slovenskega romana, moramo prej omenjene teze, ki pomenijo njegovo specifiko, premisliti v povezavi z razlikovanjem, ki ga Pirjevec uvede pri obravnavi Jurčičevih in Cankarjevih romanov. Podrobneje bomo torej pregledali, kako je Pirjevec razumel Jurčičevega *Desetega brata*, in skušali ob tem ugotoviti, kaj je temu – in njemu podobnim – romanu preprečevalo, da bi bil umetnost, kaj je blokiralo akcijo v njem, kaj je zahtevalo pasivnega junaka in kaj je iz njega delalo ideologijo. Nato bomo skušali pokazati, kako je Pirjevec razumel Cankarjeve romane in kaj je tem delom omogočilo, da niso bila več ideologija, ampak umetnost.

<sup>1</sup> Ta teza je skrajno tvegana in drzna. Odsotnosti akcije v slovenskem romanu (npr. v *Desetem bratu*) namreč bržkone ni mogoče enačiti ali primerjati s tisto njeno blokiranostjo, ki izhaja iz spoznanja o njeni nesmiselnosti in avtodestruktivnosti; nemožnost akcije se namreč lahko pojavi samo v horizontu prisotnosti akcije, ne pa tudi njene totalne odsotnosti oziroma še-ne-formiranosti – v horizontu posebnega ustroja subjekta torej. Odsotnost akcije zato bržkone ne more že kar biti resnica njene nemožnosti.

<sup>2</sup> Ko pa ni več taka, ni več mogoč roman.

*Problem slovenskega romana pri Jurčiču*

Razprava *Pri izviri slovenskega romana* je izmed Pirjevečevih natisnjenih besedil najbolj znano in tudi najbolj eksplicitno besedilo o problematiki slovenskega romana. Analizira Jurčičevega *Desetega brata* kot prvi primer slovenskega romana in Levstikovo kritiko tega dela oziroma Levstikove teoretske misli o romanu sploh. V uvodu izpostavi problematiko Lovreta Kvasa kot subjekta romana: Lovre sicer je zasnovan kot subjekt, v njegov temelj je položen lik subjekta, vendar ni dovolj aktiven, da bi postal zares pravi subjekt, nekaj ga blokira, da se ne more razviti in na koncu razkriti v svoji resnici. Podobno lastnost Pirjevec odkrije tudi v Levstikovi teoriji romana, in sicer prav ob njegovi kritiki Lovreta kot subjekta. Po Levstiku – tako Pirjevec – očitno ni dovolj, da je junak romana subjekt, ampak mora biti tudi Slovenec. To pa je že intervencija nekega drugega, subjektu romana ne docela avtohtonega in primarnega principa, namreč nacionalnega interesa, "kar pomeni, da se je proti subjektu postavila nacionalnost, oziroma, da nacionalnost in subjektnost nista uglašeni (...) V Levstikovi teoriji literature si po vsem videzu stojita nasproti in drugo drugega blokirata dve načeli: načelo subjekta in načelo nacije. V kolikor ta teorija dosledno uveljavlja načelo subjekta in subjektnosti, mora zanemariti načelo nacije in nacionalnosti. Če pa dosledno uveljavlja nacionalnost, mora blokirati načelo subjekta. Glede na konkretno literarno formo, se pravi glede na roman, pa vse to pomeni: ko Levstikova teorija uveljavlja načelo subjekta, je v skladu s temeljno strukturo romana, brž ko pa se poudarek prevesi na nacionalnost, je roman kot literarno estetska forma že onemogočen. Dogaja se potemtakem nasprotje med določeno literarno estetsko formo in nacionalnim načelom, ali krajše: med literaturo in nacionalnostjo."<sup>1</sup>

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

<sup>1</sup> Dušan Pirjevec, *Pri izviri slovenskega romana*. Problemi 86/1970, str. 34.

Kvas kot subjekt blokirani.<sup>1</sup>

V nadaljevanju Pirjevec podrobneje opredeli subjektivnost in njeno blokado. Subjektiviteta subjekta v Lovretu (in njegovem stricu) je znanost ali razum. Vendar je tej subjektiviteti nasproti postavljen neki drug princip, princip domovine in naroda, ki subjektiviteto blokira. "Tako se tudi v Jurčičevi literaturi dogaja isto kot v Levstikovi teoriji: subjekt in narod drug drugega blokirata, načelo nacionalnosti blokira dogajanje literature, ki s tem izgubi svojo literarnost in postane ideologija."<sup>2</sup> Jurčičev junak "se v sebi zlomi, oziroma nekako uplahne, kar pomeni, da se resnica subjekta ne more razkriti. Jurčičeva literatura ne zmore razkrivati resnice svojega lastnega izhodišča. Lovre Kvas je tak, kakršen pač je, da bi ovrigel tisto skušnjo subjektivnosti, ki je utelešena v usodi njegovega strica Petra Kavesa. Resnica subjekta je potemtakem že razkrita, če ne bi bilo tako, tudi Lovre Kvas ne bi bil možen, kakor tudi Levstikove teorije ne bi bilo. Vendar pa literatura te razkritosti ne vzdrži, marveč jo ponovno zakrije. Resnica sama se spet odtegne."<sup>3</sup>

V slovenskem romanu torej ne more priti do tiste načelne katastrofe, do tistega konca, ki je za subjekt kot subjekt akcije pravzaprav nujen in usoden in v luči katerega se – v skladu s Pirjevčevo teorijo evropskega romana – razpreta resnica (biti) in z njo tudi umetniškost romana. V *Desetem bratu* ni tragičnega konca, in tak sklep junaku omogoči načelo "nedolžne žrtve"<sup>4</sup> v osebi Martinka Spaka. Toda kot vemo že iz obravnavanega Pirjevčevega besedila, tak konec za slovenski roman ni edini razlog neumetniškosti. Tudi v Jurčičevih delih *Mej dvema stoloma* in *Lepi Vidi*, čeprav gre za tragičen konec, subjekt ne pride v svojo resnico. To pa zato ne, ker je subjekt

<sup>1</sup> Namreč: "Neskaljeno srečo na tem svetu lahko doseže samo kot blokirani ali zlomljeni subjekt ..." (Ibid., str. 35.) – S to ugotovitvijo Pirjevec seveda potrjuje svojo izhodiščno tezo iz predavanja *Problem slovenačkok romana*.

<sup>2</sup> Ibid., str. 35.

<sup>3</sup> Ibid., str. 35.

<sup>4</sup> J. Kos, ki vidi v prav tem načelu žrtve eno temeljnih specifik slovenskega romana kot deziluzijskega, zametke tega tipa dejansko odkrije v zgodbi Martineka Spaka. (Janko Kos, *Teze o slovenskem romanu*. Literatura 13/1991, str. 50.)

"v svojem polomu predvsem žrtev drugih, ne-slovenskih sil, tako da tudi v teh dveh besedilih prav nacionalno načelo 'preprečuje' razkritje resnice (...) Dogaja se torej medsebojno blokiranje ali oviranje subjektivnosti in nacionalnosti, ideološkosti in literarnosti, kar v našem primeru pomeni, da so romaneskni teksti prostor dvojnega prikrivanja zgodovinske resnice."<sup>1</sup>

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

\*

Že v predavanju *Problem slovenačskog romana* je Pirjevec prišel do rezultata, da je slovenski roman zato, ker ostaja pri njem izvorna identiteta nedotaknjena, v službi ideje, kar pomeni, da ni umetnost, ampak prvenstveno ideologija. Nekaj podobnega je ponovil tudi v razpravi *Pri izvirih slovenskega romana*, ko je ugotovil, da načelo nacionalnosti pri Jurčiču blokira dogajanje literature, ta pa zato izgubi svojo literarnost in postane ideologija. Prav ta ideologija je torej tisto, kar slovenskemu romanu onemogoča biti pravi roman in daje tem besedilom naravo dvojnega prikrivanja resnice. Če hočemo

---

<sup>1</sup> Ibid., str. 36.



pri do razlogov za takšne ugotovitve, moramo tedaj očitno premisliti ideologijo, ki je pri delu v slovenskem romanu. Ker vemo, da je tisti princip, ki blokira načelo subjektivnosti v romanu, načelo nacionalnosti, je seveda povsem jasno, da je prav nacionalnost tista ideologija, ki slovenskemu romanu preprečuje biti umetnost. V nadaljevanju moramo zato pretresti samo načelo nacionalnosti, da bi sploh videli razloge za njeno blokado načela subjektivnosti in s tem tudi same umetniškosti.

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

Že v uvodu v razpravo *Slovenska literatura in slovenska zgodovina* Pirjevec pove, da ne bo obravnaval zgodovine Slovencev nasploh, ampak samo obdobje nekako od leta 1848 naprej do približno konca prve tretjine dvajsetega stoletja. V tem času namreč "tvori literatura smisel in temelj naše nacionalne eksistence,"<sup>1</sup> vendar obenem v usodi njenih ustvarjalcev ta literatura doživlja tudi nenehno blokado. Tako nastaja protisloven položaj, da Slovincem literatura pomeni (v "nekoliko pretirani formulaciji", kot zapiše) obenem vse in nič.<sup>2</sup>

Da bi Pirjevec to pojasnil, se najprej vpraša, kaj sploh je literatura, kadar se pojavlja kot smisel in temelj nacionalne eksistence. Specifiko tako razumljene slovenske literature najde v tem, da ta uveljavlja "samo splošne

<sup>1</sup> Dušan Pirjevec, *Slovenska literatura in slovenska zgodovina*. V: *II. seminar slovenskega jezika, literature in kulture: predavanja*. Ljubljana 1966; str. 1. – Ker je tekoča paginacija v zborniku prav ob Pirjevčevem besedilu zamešana, navajamo izvirno Pirjevčevo paginacijo, ki je prav tako ohranjena.

<sup>2</sup> Ali kot precizneje formulira v spisu *Vprašanje o poeziji*: najprej nič in potem vse. (Dušan Pirjevec, *Vprašanje o poeziji*. *Vprašanje naroda*. Založba Obzorja, Maribor 1978, str. 60)

in abstraktne kategorije, ki imajo značaj absolutnih vrednot",<sup>1</sup> kakršne so na primer rajska lepota in nebeška poezija pri Stritarju, lepota in duh pri Vidmarju, Lepota in Resnica pri Cankarju, narod itn. "Če je torej literatura temelj in smisel narodne eksistence, potem to pomeni, da utemeljuje narod svojo existenco s svojo službo absolutni vrednoti, da priznava ravno to vrednoto za merilo samega sebe in da se ji podreja."<sup>2</sup>

Toda tak položaj naroda ni nekaj običajnega. Narod kot tak – torej zunaj te slovenske posebnosti – je politična volja, ki hoče sama odločati o svoji usodi. Če naj narod – kot subjekt – odloča sam o sebi, mora vzeti usodo v svoje roke, mora biti svoboden in utemeljen sam v sebi.<sup>3</sup> To pa seveda pomeni, da subjekt ne more biti utemeljen v ničemer, kar je zunaj njega. Subjekt je zato v svoji volji neomejen, edina meja mu je tuja moč. "Zato so tudi vse vrednote, v imenu katerih tak subjekt nastopa, čisto instrumentalne vrednote."<sup>4</sup>

Tak je položaj naroda kot subjekta nasploh. Toda pri slovenskem narodu se pokaže neka posebnost. Slovenski narod se namreč kot subjekt zgodovine ne utemeljuje sam v sebi in iz sebe, ampak "se uveljavlja kot služabnik absolutnih in večnih vrednot."<sup>5</sup> Te vrednote niso, kot pri resničnem subjektu, nekaj instrumentalnega, zato omejujejo svobodo historičnega subjekta in načelo neomejene akcije. "Po svojem temeljnem pomenu so negacija svobodne akcije, po svoji vsebini so nekaj izrazito duhovnega: kultura, poezija, duh, lepota itd., zaradi svoje neinstrumentalnosti pa se spreminjajo v eshatologijo in mitologijo."<sup>6</sup>

Pirjevec v nadaljevanju sociološko-zgodovinsko pojasnjuje, da Slovenci

<sup>1</sup> Ibid., str. 4.

<sup>2</sup> Ibid., str. 5.

<sup>3</sup> "Samo takšna utemeljitev na samem sebi in v samem sebi ohranja popolno svobodnost subjekta in njegove akcije ..." (Ibid., str. 5.)

<sup>4</sup> Ibid., str. 6.

<sup>5</sup> Ibid., str. 6.

<sup>6</sup> Ibid., str. 6.

zaradi majhnosti in šibkosti nismo mogli sprejeti principa svobode in neomejene akcije, ki je sicer značilen za držo t. i. "zgodovinskih narodov", saj bi s tem priznali pravico močnejšega, kar pa bi bilo za nas kot šibkejše avtodestruktivno.<sup>1</sup> Zato tudi nismo mogli privoliti v princip samoutemeljevanja in smo lahko svojo utemeljenost iskali le v nekem univerzalnem in obenem duhovnem principu. Subjekt na Slovenskem se je tako uresničeval samo v službi poeziji, duhu, lepoti itn. (in slovensko – narodno – življenje se je dogajalo zunaj institucij).

Vse to Pirjevca pripelje do teze, da Slovenci kot narod v tem času niso polnokrvni subjekt, da slovenska zgodovina ni zgodovina subjekta zgodovinske akcije, ampak se dogaja kot gibanje, katerega resnica je literatura. Narod namreč ne more kot subjekt z zgodovinsko akcijo skušati udejanjiti svoje subjektivnosti, torej nacionalne samostojnosti, ampak to projicira v prihodnost kot svoj cilj. Ta naravnost v prihodnost pa je značilnost gibanja. "Gibanja so nomadi zgodovine, naravnana so v čisto prihodnost in samo iz nje prejemajo svoj smisel. Zato je gibanje obloženo z eshatološkimi, hiliastičnimi, mitološkimi in religioznimi prvinami ter je za razliko od družbe totalitarno in eno-polno"<sup>2</sup> in kot tako ne dopušča diference.

Eshatološkost, mitološkost in ideološkost gibanja same na sebi še ne pomenijo tudi odsotnosti akcije. Če je za slovenski roman – kot smo videli – prav zaradi blokade subjekta z načelom nacionalnosti značilna odsotnost akcije, prihaja ta iz posebne specifikke slovenskega naroda kot gibanja. Izhodišče gibanja kot takega je le nemožnost realizacije njenega cilja v sedanosti; narod kot subjekt je v gibanju zavrt in omejen le glede uresničitve svojega cilja v sedanosti. Toda pri Slovencih je tudi to samo gibanje zavrt in blokirano, saj govori na primer slovenska literatura "o nemožnosti

---

<sup>1</sup> Ob tem se spomnimo navedka iz predavanja *Problem slovenačkok romana*, da je za slovenski roman akcija sprejemljiva šele tedaj, ko ne pelje nujno v avtodestrukcijo.

<sup>2</sup> Ibid., str. 9.

realizacije in zavrženosti ali problematičnosti zgodovinske akcije nasploh",<sup>1</sup> torej ne le v sedanosti. Od tod tale Pirjevčev sklep: "nemožnost realizacije v sedanosti je izhodiščna situacija gibanja, zavračanje in nemožnost za totalno zgodovinsko akcijo pa je specifična poteza slovenskega gibanja".<sup>2</sup> Takšno gibanje torej zavrača ne le uresničitev cilja v sedanosti, ampak tudi v prihodnosti in tako onemogoča vsakršno akcijo, kar ima za posledico pasivnost in hrepenenjskost.<sup>3</sup> In takšna je resnica slovenskega naroda kot v sebi blokiranega gibanja.

Ta resnica je seveda boleča, zato "Narod kot blokirano in nerazvito gibanje 'noče' literature kot resnico o samem sebi, pač pa – kakor smo že videli – 'hoče' literaturo kot posvečenje samega sebe, kot absolutno in univerzalno vrednoto, kot mitologijo."<sup>4</sup> Iz Pirjevčevih izvajanj je povsem razvidno, da ravna narod tako zaradi samoobrambnih mehanizmov. Ti tudi pojasnjujejo, kako lahko neko literarno delo, ki v narodu sprva zbuja občutek ogroženosti, prerase v delo mitološkega pomena oziroma funkcije. Dela, ki govorijo resnico, so sproti uničevana "s svojimi ustvarjalci vred. Načeloma je jasno, da postane lahko literatura mitologija šele v trenutku, ko izgubi svojo resničnost, ko se resnica, iz katere se je porodila, skrije. Proces, v katerem izgubi delo moč resnice in se spremeni v splošno in abstraktno vrednoto, poteka pri vsakem avtorju drugače. Poteka pa ta proces le tako, da se narodno gibanje tako ali drugače prilagodi tisti resnici, ki ga je prvotno tako močno prizadela."<sup>5</sup> Zato je literarno delo sprva potisnjeno v anonimnost,

<sup>1</sup> Ibid., str. 11.

<sup>2</sup> Ibid., str. 11.

<sup>3</sup> "Za razliko od gibanja pa zavrto gibanje sploh ni pravo gibanje, saj se ne giblje, se ne premika in ne potuje, je v bistvu le prestopanje na enem in istem mestu in je nenehoma izpostavljeno skušnjavi sedanosti, ki jo lahko premaga le silovito hrepenenje po prihodnosti, sicer se namreč utegne izkazati, da se vse dogaja nenehoma le v eni in isti pokrajini, ki se kar sama ponuja, da bi bila trajnejši dom." (*Vprašanje poezije*, str. 66-67)

<sup>4</sup> Ibid., str. 12.

<sup>5</sup> Ibid., str. 12.

in to za toliko časa, dokler je resnica, ki jo kaže narodu, za narod boleča, se pravi, dokler niso presežene njene zgodovinske okoliščine. Ko pa se to zgodi, pride delo v drugo skrajnost. Z avtorjem vred se pojavi "v panteonu večnih in abstraktnih vrednot"<sup>1</sup> in postane kot takšna vrednota – kot smisel in temelj nacionalne eksistence – sakralizirana žrtev.<sup>2</sup>

Takšna posebna vloga literature izvira torej iz posebnega problema nacionalnosti pri Slovencih in zato ni nekaj splošno zakonitega, kot naj bi to veljalo na primer za evropsko literaturo nasploh, ampak je slovenska specifika. Ta je, če povzamemo s Pirjevčevimi besedami, v tem, da se slovenska literatura "skoraj vedno utemeljuje po načelu neinstrumentaliziranih univerzalnih in abstraktnih vrednot, torej na eshatološki in mitološki način, kar hkrati pomeni, da se ne utemeljuje metafizično in zato v njej ne moremo najti obsežnejših in zares koherentnih metafizičnih struktur, ki praviloma predstavljajo racionalno osnovo vseh velikih literarnih dejanj".<sup>3</sup> Takšna velika in konkretna metafizična struktura je seveda zaobsežena ravno v tradicionalnem evropskem romanu, kot ga Pirjevec razvija v svoji teoriji romana. Ker slovenski narod kot blokirano gibanje take strukture ne omogoča, je torej jasno, da tako onemogoča tudi slovenski roman.

\*

Vse to nam tudi že omogoči razumetje tistih Pirjevčevih tez o slovenskem romanu, ki so bile v razpravah *Problem slovenač kog romana* in *Pri izviri h slovenskega romana* izrečene, nikakor pa ne tudi pojasnjene:

<sup>1</sup> Ibid., str. 12.

<sup>2</sup> Kot to opiše – ob ugotovitvi, da je za Slovence poezija najprej nič in potem vse – v *Vprašanju o poeziji*: "Poezija potemtakem ne more imeti neposrednega socialno zgodovinskega učinka, sama na sebi in čisto neposredno nima značaja akcije ali spoznanja, zato tudi ne stopa v zgodovinskost in socialnost neposredno, marveč posredno in to v dvojnem smislu: najprej je uničena, najprej je žrtev, nato pa doživi rehabilitacijo in povišanje. Poezija kot samozavest in samoutemeljevanje naroda je rehabilitirana, povišana, sakralizirana žrtev; je sveta žrtev in je zato tudi nedotakljiva. V zgodovino stopa poezija samo prek lastne smrti." (Ibid., str. 61)

<sup>3</sup> Ibid., str. 13-14.

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

Iz povedanega je namreč povsem razvidno, kako in zakaj nacionalnost blokira literaturo in pri Jurčičevem *Desetem bratu* na primer ne dopušča, da bi se razvil v pravi roman. Slovenski narod kot gibanje (in ne kot "notranje diferencirana in policentrična družba") še ni polnovreden subjekt. Literatura takšnemu narodu nujno nadomešča temelj njegove eksistence, kajti narod se, ker pač ni subjekt, ne more utemeljevati sam v sebi. Tako dobi literatura posebno funkcijo: namreč funkcijo utemeljevanja naroda. S tem pa postaja (nacionalna) ideologija, izgublja svojo literarnost (oziroma umetniškost), blokira jo prav pod vplivom nacionalnega momenta kot interesa, ki je zunaj literature.

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

Problematika slovenskega romana je pri Pirjevcu seveda logično vpeta

v njegove poglede na tradicionalni evropski roman. Ta se, kot Pirjevec povzema za Bahtinom, "dogaja v polni svetlobi zgodovinskega dne" in je "odprtost za zgodovino".<sup>1</sup> To pomeni, da roman ni neka večna, nespremenljiva oblika, ampak da se nekoč rodi (pri Pirjevcu z *Don Kihotom*), da pa je tudi obsojen na smrt (nekako v 20. stoletju). Nastanek romana Pirjevec razlaga z novoveško subjektiviteto, kot je proces njenega nastanka domislil Heidegger, približno pa se ujema z zametki zavesti o nacionalnosti in zgodovinskosti. Roman se lahko dogaja samo v območju tega subjekta, ki je subjekt zgodovine in s tem bistveno tudi subjekt akcije.<sup>2</sup> A ta subjekt ni utemeljen v nobeni transcendenci več, ampak v svoji lastni breztemeljnosti – v ničū. In prav ta nič je tisto, kar se razkrije v koncu tradicionalnega evropskega romana, v junakovi načelni katastrofi oziroma zlomu.

Razvidno je torej, da slovenski roman, uzrt skoz prizmo Pirjevčeve misli, vsaj v Jurčičevem času še ne more biti epopeja sveta, ki so ga bogovi zapustili. To očitno ne more biti toliko časa, dokler se slovenski narod ne konstituira kot subjekt, ki je utemeljen samo še v ničū, ki se spogleda s svojim nihilizmom in ki do pogleda v njegovo brezno pride seveda prek akcije. Možnost in nemožnost romana se torej zares lahko pojavi šele v horizontu prisotnosti akcije, to je v horizontu dejanskega subjekta. Dokler pa to ni doseženo, slovenska proza ne more utelešati akcije (in v njenem zlomu – v razprtju umetniškosti – kazati prikrita resnice metafizike), ampak lahko – v "službi narodu" – uteleša zgolj ideje in ideologije. To pa konec koncev pomeni, da slovenski roman kot umetnost, torej v smislu tradicionalnega evropskega romana, po Pirjevcu ni mogoč.<sup>3</sup>

Slovenski roman – če zdaj pojasnimo še eno Pirjevčovo tezo iz predavan-

<sup>1</sup> *Evropski roman*, str. 452.

<sup>2</sup> Ta akcija je v tem, da si v imenu ideje prilašča svet in ga podreja bistvu, kakor je to določeno z vsakokratno stopnjo evropske metafizike.

<sup>3</sup> Dokler slovenski narod še ni subjekt, je slovenski roman nemogoč zato, ker se lahko utemljuje le v dejanskem subjektu. Ko pa se slovenski narod končno udejanji kot subjekt, je za tradicionalni evropski umetniški roman že prepozno, saj je ta roman že prepotoval vse faze svojih notranjih možnosti in dospel na svoj konec: potovanje je enkrat za vselej končano.

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

### Vprašanje Cankarjevih romanov

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

Ob poznavanju Pirjevčeve misli se nam lahko razlika med Jurčičem in Cankarjem hitro pokaže. Če se spomnimo Heideggrove definicije, po kateri je umetnina samopostavljanje resnice v delo, potem je na prvi pogled jasno, da *Deseti brat* ne more biti umetnost zato, ker se resnica, v kateri je zasnovan, ne razkrije (tako kot v tradicionalnem evropskem romanu); drugače je pri Cankarju, čigar proza zaznamuje dejstvo, da ideja pri njem



dospe v svojo resnico. Zato v razpravi *Vprašanje o poeziji* Pirjevec za Cankarja ugotovi, da zanika prešernovsko strukturo, ki se je v njem radikalizirala in tudi dokončala. Posledica je ta, da Cankar izreka resnico o narodu kot dvakrat blokiranem gibanju (in zato narodu hrepenenjcev ter sanjačev): "... Cankar kot umetnik ne more opisovati drugega kot to, kar vidijo njegove žive oči, se pravi to, kar je, živo resnico; samo po tem je umetnik. Poezija je izrekanje resnice in je v tem primeru izrekanje resnice o blokiranem gibanju, drugega kot poezija in umetnost ne more biti."<sup>1</sup> – Vendar pa gre pri Jurčiču in Cankarju še za eno pomembno razliko: kljub temu da pri Cankarju nekaj dospe v resnico, ni (več) možnosti za slovenski roman, saj se je medtem zgodil estetski premik, ki je povzročil tudi konec tradicionalnega evropskega romana. V Cankarjevih delih umetnost ne more biti več, kot je to veljalo še za evropske romane, čutno svetenje ideje,<sup>2</sup> ampak nekaj drugega.

S tem smo trčili ob problem, ki je Pirjevcu povzročal veliko preglavic in ki v njegovi teoriji romana, pa tudi estetiki ni zadovoljivo pojasnen. Tu se seveda ne moremo lotiti vseh podrobnosti; povejmo le to, da je umetnost kot čutno svetenje ideje – in tej je zavezan tradicionalni evropski roman – pri Pirjevcu zelo natančno in podrobno pojasnjena, tisto, kar nastane po tej umetnosti, pa ne. Iz te nedefiniranosti bržkone prihajajo tudi Pirjeveve čzadrede z romani po koncu tradicionalnega romana, ki so zavezani ne povsem jasno definiranemu novemu estetskemu načelu in je njihov status prav glede romaneskosti vseskoz nejasen. Zdi se, da to niso več pravi romani, pa vendar jih Pirjevec obravnava kot romane, kot resnico tradicionalnega romana, kot roman o romanu (*Proces*), kot radikalizacijo tradicionalnega romana (Malraux, Andrić), ali celo kot vrnitev romana na svoj začetek k Cervantesu (*Videc*). Ta nejasnost in neizrečenost sta vsaj delno navzoči tudi glede Cankarjevih romanov in v nadaljevanju bomo skušali prikazati, kako se je Pirjevec spopadel z njihovo problematiko.

<sup>1</sup> *Vprašanje o poeziji*, str. 73.

<sup>2</sup> Ker, kot Pirjevec eksplicira zlasti v svojih estetskih spisih, se v začetku dvajsetega stoletja zgodi prehod iz imitacijsko-gnoseološke estetike (in umetniškega principa) v fenomenološko/ontološko.

Pri tem bomo za izhodišče vzeli tri Pirjevčeve razprave o Cankarju: skoraj identični besedili *Ivan Cankar in literatura* in *Vprašanje o Cankarjevi literaturi* ter krajšo, a za našo problematiko še posebno pomembno študijo *Proza Ivana Cankarja*.

\*

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

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

1. Oglejmo si najprej prvi premik, in sicer na podlagi razprave *Ivan Cankar in literatura*. Osrednja poanta Pirjevčevega besedila je, kot se zdi, ta, da skuša Cankarjeve načelne izjave o umetnosti, literaturi in narodu razločiti od njegovega leposlovja. Cankarjeve načelne izjave sodijo v okvir opisane nacionalne problematike in z njimi Cankar po svoje še nekako sodi v prešernovsko strukturo (čeprav se ta z njim tudi konča). V tem kontekstu Pirjavec pokaže, da po Cankarju slovenskemu narodu manjkata predvsem volja in cilj in naloga literature je zato, da ga k temu spodbudi.<sup>1</sup> Vendar pa je to le en vidik literature. Predvsem Cankarjeva literarna praksa je uveljavljala literaturo tudi povsem drugače, in razlikovanje med enim

---

<sup>1</sup> "Literatura je tisto, kar naj narod predrami, predrami pa naj ga v voljo do moči. Literatura je potemtakem v 'službi volje do moči', je že prilagojena volja do moči, je hrepenenje po prihodnosti, se pravi po moči, je torej že volja do moči, je njen modus, je iz volje do moči in za voljo do moči, zavezana je volji do moči." (Dušan Pirjavec, *Ivan Cankar in literatura*. Problemi 77/1969, str. 321.)

in drugim načinom Pirjevec najde že v Cankarjevih načelnih izjavah: "Natančen premislek Cankarjevih besed torej pokaže, da pomen za socialno zgodovinsko akcijo literaturi ne pripada neposredno, marveč šele posredno, po posredovanju volje do moči. Izvorno literatura ni akcija, ni spoznanje in ni volja do moči. Tako torej lahko rečemo, da se v Cankarjevem besedilu razkriva razlika med literaturo in voljo do moči, to pa je hkrati tudi razlika med literaturo na eni in razumskim spoznanjem na drugi strani."<sup>1</sup>

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

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

2. Vendar pa bi se ta možnost odpirala – če natanko sledimo dotedanji Pirjevčevi misli – le če se ne bi obenem s premikom iz ideološkosti v umetniškost zgodil tudi splošni evropski estetski oziroma umetnostni premika, ki je pravzaprav onemogočil roman in povzročil – po Pirjevcu – njegovo

<sup>1</sup> Ibid., str. 323.

smrt. Gre seveda za ideje, ki jih je Pirjevec začel razvijati prav nekako v tem času in so bile natančneje predstavljene v nekaterih samostojnih razpravah<sup>1</sup> ter vključene tudi v študije o evropskem romanu. V besedilu *Ivan Cankar in literatura*, ki je obsežno in prav zato tudi ponekod nepregledno, so te zamisli še nekoliko kaotične in med seboj ne vedno povsem usklajene, a če jih skušamo sistematizirati na podlagi tega, kar vemo iz drugih Pirjevčevih predavanj, lahko ugotovimo nekako tole. Cankarja je – po njegovih lastnih izjavah – zadela narodova anatema, ker je v svojih delih namesto trdnih junakov prikazoval slabiče, omahljivce in hrepenenjce. Na to kritiko je Cankar odgovoril, da kaže narodu zrcalo prav zato, da bi se narod ovedel svoje resnice in potem iz tega samouvida ravnal drugače. V temelju tega položaja je po Pirjevcu še vedno prepoznavna heglovska struktura umetnosti kot čutnega svetenja ideje: slovenska literatura naj bi čutno upodabljala idejo volje do moči, ki je potrebna za nacionalno suverenost. Vendar pa Cankar s svojo umetniško prakso – v nasprotju z načelnimi izjavami – tega na počne: ne kaže, kaj naj bi bilo, ampak to, kar je. Zavezan je principu *biti*, s tem pa že presega heglovsko estetiko, v kateri je konec koncev utemeljen tudi roman.

Iz tega pa se nam potem ponuja pojasnitev tiste nenavadne in nekoliko nerazumljive, vsekakor pa nepojasnjene sodbe iz sklepa razprave *Problem slovenačkok romana*, kjer beremo, da Cankarjeva proza "ni več opis akcije, ampak analiza ideje. V slovenski prozi se prihod v resnico ne dogaja s pomočjo akcije, temveč s pomočjo ideje." Cankarjevi junaki so hrepenenjsko zazrti v prihodnost. Vendar pri Cankarju nikoli ni predstavljena ta prihodnost sama, ampak vedno le hrepenenje po njej, kar je edino, kar od te prihodnosti zares je. "Prihodnost je vidna samo za srce. Isto lahko povemo še z drugim stavkom: prihodnost vidi človek le z duhovnimi očmi, saj je tudi sama nekaj duhovnega, je komaj šele vizija, ideja, zamisel. To, kar prihodnost je, je samo ideja. Od vse prihodnosti pripada je samo ideji o njej, vendar tako, da ta ideja, ki je, ni v nikakršnem pomenu tudi že prihodnost, saj

<sup>1</sup> Npr. *Uvod v vprašanje o znanstvenem raziskovanju umetnosti, Znanost o umetnosti, Idejna etična vsebina in pesniškost pesniškega teksta, Strukturalna poetika in literarna znanost.*

je v sedanjosti, zdaj in tukaj, ker je, le kolikor je sedaj. Zato lahko umetnost, ki je usodno zavezana ravno biti, od vse prihodnosti popiše le ideje o prihodnosti, nikakor pa ne prihodnosti kot take."<sup>1</sup> Prav iz take naravnosti pa končno izraža tudi struktura hrepenenja.

\*

S tem seveda nismo izčrpali vseh nastavkov in možnosti, ki jih odpira Pirjevčeva razprava *Ivan Cankar in literatura*; pač pa smo skušali pojasniti nekatera mesta oziroma opombe iz predavanja *Problem slovenačkog romana*, ki se nanašajo na Cankarja in so nekoliko nejasne. Zdi se, da jih razprava *Ivan Cankar in literatura* vsaj delno pojasnjuje.<sup>2</sup> Iz dosedanje obravnave smo skušali pokazati predvsem dvoje, za kar se zdi, da je pomembno glede Pirjevčevega pojmovanja romana pri Cankarju: s Cankarjem se konča tista tradicionalna struktura slovenske proze, ki je slovenskim romanom branila biti romani, in tako se na eni strani odpre možnost tudi slovenskemu romanu kot umetniški prozi. Na drugi strani pa prav pri Cankarju nastanejo globlji estetski premiki, ki pomenijo ne le izstop iz ideološko-mitološke v umetniško strukturo, ampak tudi izstop iz heglavske imitacijsko-gnoseološke estetike v ontološko. Prav to pa je tisti premik, ki se je po Pirjevcu ujel tudi s koncem romana oziroma je bil z njegovim koncem celo bistveno povezan.<sup>3</sup> Prav v tistem trenutku, ko se slovenska literatura odpre romanu kot umetniški prozi, se ji ta možnost – in tako je tudi razumeti sklepne opombe razprave

---

<sup>1</sup> *Ivan Cankar in literatura*, str. 325.

<sup>2</sup> To morda tudi potrjuje, da sta razpravi izšli v podobnem času.

<sup>3</sup> V razpravi *Proza Ivana Cankarja* beremo, da je roman "najvidnejša manifestacija tega, kar se imenuje pri Heglu konec umetnosti ... za nas je važno le to, da je Hegel roman vezal prav na ta konec, s čimer se pokaže, kako je vprašanje romana v kar najtesnejši zvezi s samimi bistvenimi vprašanji umetnosti in njenega bivanja v Novem veku." (Dušan Pirjevec, *Proza Ivana Cankarja*. V: *X. seminar slovenskega jezika, literature in kulture 1.-13. julija 1974. Predavanja*. Ljubljana 1974, str. 91)

*Problem slovenač kog romana*<sup>1</sup> – tudi zapre, saj se dogodi tisti obrat v estetiki, po katerem roman ni več tvoren estetski princip.

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

Te nove poglede na slovenski roman (izključno v zvezi s Cankarjem) Pirjavec predstavlja v razpravi z značilnim naslovom *Proza Ivana Cankarja* (1974) iz obdobja, ko je bil pod večjim Bahtinovim vplivom. Ob primerjavi Cankarja in evropskega romana devetnajstega stoletja, ki je za Pirjevca tisti "pravi", "tradicionalni evropski roman", se mu izkaže, da Cankar ni ustvaril nič podobnega. "V Cankarjevih besedilih ni skoraj nobenega dogajanja, njegovi junaki so, kot to ponavadi pravimo, bolj pasivne kakor pa aktivne figure ..." <sup>2</sup> živijo "zunaj realnega socialno zgodovinskega sveta". <sup>3</sup> Bistveno lastnost Cankarjevih romanov Pirjavec prikaže ob primeru Martina Kačurja, pri katerem je "... izredno močan poudarek na izginotju samega sebe: 'jaz človek izginem,' emfatično izjavlja Kačur. Prav tako preseneča tudi insistiranje na žrtvi, na trpljenju in žalosti, kakor, da sta junakov cilj ravno

<sup>1</sup> "Takšna proza ni več tisto, kar navadno pričakujemo od romana."

<sup>2</sup> Ibid., str. 92.

<sup>3</sup> Ibid., str. 93.

trpljenje in konec samega sebe, ne pa realna odrešitev sveta in naroda."<sup>1</sup>

Vse te lastnosti se seveda ne ujemajo s tradicionalnim evropskim romanesknim junakom. Ta je subjekt akcije, na začetku romana ima pred seboj vizijo, idejo, v imenu katere se odpravi spreminjati svet. Je močan in dejaven, in šele na koncu romana je njegova akcija blokirana, izkaže se za avtodestruktivno, a ta resnica se takoj znova zakrije, kar po mnenju Pirjevca najbolje ponazarja po Lukácsu povzeti Goethejev stavek: Potovanje je končano, pot se začena. Pri Cankarju je povsem drugače. "Od tega modela se Cankarjev junak razlikuje po tem, da za svoje trpljenje, žalost in polom že vnaprej ve (...) s svetom se noče niti bojevati niti se vanj vključiti."<sup>2</sup> "Tisto, kar je junaku evropskega romana na začetku nekako skrito, je pri Cankarju dano že na začetku. Medtem ko je junak evropskega romana ves zanesen od optimizma, je v Cankarjevih delih ta optimizem reduciran na minimum, ali ga pa sploh ni. Ponavadi 've' za junakov polom vnaprej samo avtor, medtem ko je pri Cankarju tako, da 've' junak skoraj natančno toliko kot njegov ustvarjalec. Če gledamo tedaj s stališča devetnajstega in začetka dvajsetega stoletja, so Cankarjevi liki takoj na svojem začetku postavljeni tudi že v svoj konec, zato se z njimi pravzaprav ne more nič več zgoditi, oziroma: junak ne more nič bistvenega ukreniti, lahko se samo dopolni njegova usoda."<sup>3</sup> Cankarjeve junake bistveno zaznamuje hrepenenje, ki pa je "v bistvu le hrepenenje po smrti".<sup>4</sup> Vendar to ni ideologija pesimizma, ampak je Cankar "samo združil začetek in konec, ali preprosteje: že takoj na začetku je povedano, da je romaneskni junak nujno obsojen na polom".<sup>5</sup>

Vse to seveda govori v prid (tudi nekdanji) Pirjevčevi tezi, da Cankarjeva dela niso romani. Toda Pirjevec na tem mestu uvaja razlikovanje med tradicionalnim in modernim romanom. Ugotavlja, da je tradicionalni roman

<sup>1</sup> Ibid., str. 93.

<sup>2</sup> Ibid., str. 93.

<sup>3</sup> Ibid., str. 94. – Junak je torej izrazito pasiven.

<sup>4</sup> Ibid., str. 94.

<sup>5</sup> Ibid., str. 94.

mrtev, na njegovem mestu pa se – na primer s francoskim novim in novim novim romanom – uveljavlja tako imenovani moderni roman, ki pravzaprav kaže na nemožnost tradicionalnega. Ta premislek Pirjevec nato navezuje na problematiko Cankarjevih romanov: "Junak že na začetku ve, kaj bo z njim, pozna svojo resnico, zato lahko rečemo, da je Cankarjev junak resnica tradicionalnega romanesknega junaka in s tem seveda tudi njegova destrukcija oziroma njegova nemožnost, saj je vendar več kot jasno, da se literarni lik in njegova usoda zdaj ne moreta več dogajati in ju ni mogoče več konstituirati tako, kot se je to godilo pri Stendhalu ali Tolstoju. Cankarjevi liki so torej blokada tradicionalnih romanesknih junakov in s tem njihova resnica, kar pomeni, da blokada ne prihaja od zunaj, marveč od znotraj."<sup>1</sup>

Ta sodba je na tem mestu razumljiva in v opisanem kontekstu najbrž dosledna. Toda obenem odpira tudi poseben problem, ki pa ga Pirjevec ne razjasni. Kot smo videli, je Pirjevec že ob analizi *Desetega brata* glede Jurčičevega romana prišel do presenetljivo podobnih ugotovitev. Slovenski roman (pri Jurčiču) mu je bil resnica evropskega, to pa prav s tem, da je bil v njem junak že izhodiščno blokiran v svoji akciji, da se je v njem že na začetku dogodilo tisto, kar se v evropskem romanu – kot njegova resnica – dogodi na koncu. Pirjevčevo definicijo slovenskega romana kot resnice evropskega smo na kratko že problematizirali; na tem mestu moramo to znova storiti, saj podobno definicijo uporabi tudi ob Cankarju, pri tem pa je očitno, da je med Cankarjevimi in Jurčičevimi romani bistvena razlika. Prav pri Cankarjevih romanih se – v obzorju Pirjevčeve razlage, seveda – pokaže, da ti romani kot resnica tradicionalnega romana nekako organsko izraščajo iz njega, pomenijo nekakšen razvoj in njegovo nadaljevanje (in to Pirjevcu tudi omogoča še vedno govoriti o romanu, namreč modernem), kar pa nikakor ni mogoče trditi za Jurčičev roman. Jurčičev roman, ki po Pirjevcu ni umetnost, in Cankarjev, ki to je, nikakor ne moreta enako biti resnica evropskega romana. To ne pomeni, da nimata nič skupnega. Druži ju namreč tisto, kar lahko po Pirjevčevih analizah velja za specifiko slovenskega romana: pasivnost, hrepenenjskost, sanjaštvo – torej *neaktivnost* slovenskih romanesknih junakov. Tradicionalni slovenski roman in Can-

<sup>1</sup> Ibid., str. 95.



karjeve romane družijo torej predvsem slovenska romaneskna specifika. Toda iz tega ni mogoče že kar sklepati, da sta obe vrsti romanov resnica tradicionalnega evropskega romana. Pasivnost Cankarjevih junakov izvira iz spoznanja o problematičnosti akcije; pasivnost na primer Jurčičevih junakov pa je naivna pasivnost, pred zaznavanjem kakršnega koli problema.<sup>1</sup>

Tega razlikovanja Pirjevec nikjer ne opravi, čeprav v nadaljevanju študije razpravlja prav o tej problematiki. Z ugotovitvijo, da gre "v Cankarjevih delih očitno za razkrivanje resnice tradicionalnega junaka",<sup>2</sup> seveda spominja na analizo romanov Franza Kafke. Pri Cankarju gre namreč po Pirjevčevi razlagi za zavezanost istemu estetskemu principu kot v Kafkovih romanih, ki so že moderna umetnost in zanikajo princip mimetičnosti; ta je v tradicionalnem evropskem romanu konstruktivni umetniški princip, a v dvajsetem stoletju to ni več in zato ne more več biti tradicionalni evropski roman. Nova, moderna, "ontološka" umetnost namreč razpira bit, čutno svetenje ideje pa vidi le idejo, ne vidi pa seveda biti. "Prav zato lahko rečemo, da je to, za kar Cankarju gre, bit sama, prezenca, stvar kot ona sama, a ne kot snov in uporabnost. Bivajoče v svoji nedotakljivosti in v svetlobi biti. Tradicionalni prozi očita torej Cankar slepoto in zaprtost za bit. Njegov očitek meri na isto, na kar merita obsodba in usmrnitev Josepha K. v *Procesu*."<sup>3</sup>

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

<sup>1</sup> V skladu s tem tudi J. Kos ugotavlja, da *Deseti brat* še ni pravi problemski roman (*Teze o slovenskem romanu*, str. 50.).

<sup>2</sup> *Ibid.*, str. 95.

<sup>3</sup> *Ibid.*, str. 97.

*Sklep*

V svoji bržkone najpoznejši študiji o slovenskem romanu Pirjevec torej predstavlja nekatere nove vidike, ki so usklajeni predvsem z njegovimi tedanjimi pogledi na evropski roman in mu dopuščajo tudi ob Cankarjevih delih govoriti o romanesknosti. To mu omogoča pojem modernega romana, ki ga je prisiljen uporabiti za označevanje romanov Kafke, Malrauxa, Robbe-Grilleta in Andrića. Pri tem naletimo na nekaj zanimivih sodb, pomembnih za teorijo slovenskega romana kot poskus določitve njegove specifikke. Tudi ob Cankarjevih romanih se – podobno kot ob Jurčičevih – Pirjevcu pokaže, da so ti romani resnica tradicionalnega evropskega romana. Vendar se zdi ta Pirjevčeva formulacija – kot smo skušali pokazati – sporna. Verjetneje je, da tisto, v čemer se ujemata Cankarjev in na primer Jurčičev roman, ni zares resnica tradicionalnega evropskega romana, ampak posebnost oziroma specifična slovenskega. Ta specifična se namreč ohranja v vsej zgodovini slovenskega romana in zaznamuje tako "neumetniški" roman pred Cankarjem kot "romaneskno umetniško prozo" pri Cankarju (in po njem). Kljub nekaterim nejasnostim je torej iz Pirjevčeve misli vendarle moč dovolj zanesljivo deducirati tiste lastnosti, ki pomenijo specifično slovenskega romana in so tako temeljni element tega, kar lahko imenujemo teorija slovenskega romana. Te lastnosti so – ob odsotnosti velikih metafizičnih struktur – predvsem pasivnost junakov – in s tem povezana odsotnost akcije –, njihova hrepenenjskost in vloga žrtve, kar je vse skupaj povezano s posebnimi družbenozgodovinskimi in političnimi razmerami slovenskega naroda v dobi, ko še ni konstituiran kot nacija. Da je bila Pirjevčeva intuicija v tem pogledu povsem ustrezna, dokazujejo tudi novejša raziskave o slovenskem romanu, na primer Janka Kosa, ki je že v razpravi *Cankar in problem slovenskega romana* (1976), nato pa še v *Tezah o slovenskem romanu* (1991) specifično slovenskega romana – kot deziluzijskega romana žrtve (s pasivnim junakom) – opredelil natanko v območju tistih določil, ki jih je za slovenski roman vzpostavil že Pirjevec.