



UDK 821.163.6.09-3Jurčič J.:82.0

Jernej Habjan

Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU

PRVI SLOVENSKI ROMAN IN LITERARNI SVETOVNI-SISTEM

Prvi slovenski roman še ni bil prebran na primerjalnem in hkrati družbenem ozadju. To vrzel skupaj ustvarjata slovenistika in komparativistika, s tem ko prva vznik slovenskega romana obravnava družbeno, a ne primerjalno, druga pa primerjalno, a ne družbeno. Vrzel lahko zapolni perspektiva literarnega svetovnega-sistema. Ta lahko obenem konkretizira tako slovenistično socialnozgodovinsko tezo o zamudništvu slovenskega romana kot zamudništvu slovenskega meščanstva kakor komparativistično duhovnozgodovinsko tezo o vzniku slovenskega romana šele po koncu možnosti evropskega romana. Tako lahko svetovnosistemiški pristop naposled zamudništvo onstran zatrjevanja ali zanikanja obravnava kot družbeno dejstvo, ki manj kakor o esenci slovenskega romana govori o strukturnih razmerjih med slovensko kulturo in njenim evropskim družbenim okoljem.

Ključne besede: slovenski roman, Josip Jurčič, *Deseti brat*, Mihail Bahtin

The first Slovenian novel is yet to be read in a way that is both comparative and social. For while Slovenian studies treats the emergence of the Slovenian novel socially but not comparatively, comparative literature studies views it comparatively yet not socially. This lack can be filled in by the perspective of the literary world-system. Moreover, this viewpoint can concretise the thesis of Slovenian studies that the so-called belatedness of the Slovenian novel is part of the belatedness of the Slovenian bourgeoisie, as well as the comparatist thesis that the Slovenian novel could emerge only after the end of the European novel. The world-systemic approach can grasp this belatedness as a social fact that speaks less of the Slovenian novel's essence than of the structural relations between the Slovenian culture and its European social environment.

Key words: Slovenian novel, Josip Jurčič, *The Tenth Brother*, Mikhail Bakhtin

Prvi junak slovenskega romana je Walter Scott:

Pripovedovalci imajo, kakor trdi že sloveči romanopisec Walter Scott, staro pravico, da svojo povest začno v krčmi, to je v tistem shodišču vseh popotnih ljudi, kjer se raznovrstni značaji naravnost in odkrito pokažejo drug drugemu poleg pregovora: v vinu je resnica. Da se torej tudi mi te pravice poprimemo, izvira iz tega, ker menimo, da naše slovenske krčme in naši krčmarji, čeravno imajo po deželi veliko preprostejšo podobo, niso nič manj originalni ko staroangleški Scottovi. (JURČIČ 1965: 141)

Tako se namreč glasi incipit prvega slovenskega romana. V beležnico za leti 1856–1866, ko je roman nastal, je empirični avtor zapisal:

Staro privilegijo imajo pripovedovalci, da svojo povest začno v krčmi, prostem rendezvous vseh popotnikov, kjer se najraznovrstneje značaji brez ceremonij in skrivanja pokažejo vzlasti če je angleški krčm[ar] vesel, odkrit etc. Slov. krčma ima tiste lastn.[.] čeravno je značaj ljudstva razl[ičen], v tem se ujemata. (JURČIČ v RUPEL 1965: 401)

Oba odlomka, romaneskni in beležniški, se pridružujeta nečemu, kar Mihail Bahtin sto let pozneje v svoji zgodovini rabelaisovskega romana opiše kot »tradicionalno [...] [in bistveno] povezanost modre in svobodne besede s hrano in [...] [vinom], posebno 'resnico' zamiznega govora« (BAHTIN 2008: 121). Toda med odlomkoma sta dve za žanr romana ključni razliki: le romaneskna verzija prvo polovico trditve vpelje kot tujo misel, drugo polovico pa kot polemični odziv nanjo. Samo incipit Jurčičevega *Desetega brata* namreč prvi del trditve pripiše Walterju Scottu, v preostalem delu pa se primerja z njim. Se pravi, le romaneskna verzija je romaneskna. Zgolj ta verzija predstavi trditev kot niz romanesknih izjav, ki jih Bahtin opredeljuje kot »z besedo izražene pozicije različnih subjektov« (BAHTIN 2006: 96). Še več, verzijo iz incipita te izjave o začenjanju romana postavi na začetek romana, celo na začetek slovenskega romana nasploh, ki mu tako brž zagotovi značilno romaneskno avtopoetskost.

Toda od romanesknega preloma tovrstne beležniške trditve o romanu bi pričakovali še nekaj. Pričakovali bi še tretjo instanco, ki bi se odzvala na sam odziv na Scottovo misel. Pričakovali bi novo izjavo, ki bi profanirala verjetje, da »naši krčmarji [...] niso nič manj originalni ko staroangleški Scottovi«. To bi pripovedovalec lahko dosegel z novo izjavo ali pa kar z vpeljavo dejanske krčme in njenega profanirajočega folklornega kronotopa. Ta, kot ugotavlja Nada PETKOVSKA (1997: 275), v *Desetem bratu* ostaja »na obrobju dogajanja«. Tudi od tod krčma sicer demantira pripovedovalčevo verjetje v izvirnost slovenske krčme, a nehote, kot neuspela romaneskna vpeljava krčme. Pogrešamo torej instanco, ki bi v sami romaneskni pripovedi demantirala to verjetje in tako omogočila na primer spoznanje, da je to verjetje freudovska utajitev. Pripovedovalčev odziv, ki kljub vednosti o nasprotnem verjame v enakovrednost Scottu, namreč incipitu daje strukturo fetišistične utajitve. Octave Mannoni (1993) to strukturo povzema z obrazcem *Saj vem, pa vendar ...* V našem primeru torej: *Saj vem, da imajo naše slovenske krčme in naši krčmarji veliko preprostejšo podobo, pa vendar verjamem, da niso nič manj originalni ko staroangleški Scottovi*. Izhodiščni konflikt med vednostjo o odsotnosti scottovske izvirnosti pri slovenskih krčmarjih in verjetjem v njeno navzočnost razreši kompromis, ki ohrani tako vednost kakor verjetje, a samo na način *Saj vem, pa vendar ...* Skratka, »v konfliktu med težo nezaželene zaznave in močjo nasprotne želje je prišlo do kompromisa, kakršen je mogoč zgolj pod vladavino nezavednih zakonov mišljenja – primarnih procesov«, kot pravi FREUD o utajitvi (2012: 405).

»Do takšnih utajitev prihaja zelo pogosto, a ne le pri fetišistih,« dodaja FREUD (2000: 87). Pa vendar jih ne pričakujemo od pripovedovalcev romanov. Od njih pričakujemo omenjeno tretjo instanco, ki verjetje osmeši. Takšno osmešenje ne samo odpravi konflikt, ampak je že značilna romaneskna karnevalizacija fetišev (med katerimi sta romanu dobro poznana »presto in oltar«: kastracijski tesnobi »[p]odobno paniko morebiti doživlja odrasli pozneje, kadar se razleže krik, da sta presto in oltar v nevarnosti« [FREUD 2012: 404]). *Deseti brat* takšnega osmešenja ne pozna, zato ostane v svoji monološki utajitvi nedotaknjen ne le njegov incipit, ampak tudi moto pred njim, citat iz Jenkovih *Obrazov*. Ta verzni moto je po koncu incipita sicer prozaiziran, a zgolj zunanjeslogovno, ne pa značilno romaneskno. Kajti celotno nadaljevanje poglavja je resda prozna verzija citiranih verzov, a verzija brez karnevalizacije, s kakršno bi se roman moral odzvati na tale moto: »Mlad junak po polji / s težkim

srcem hodi. S. Jenko« (JURČIČ 1965: 141) Tako je romaneskni prozaizaciji *Obrazov* paradoksnost bliže tale odziv, ki sploh ni v prozi: »Mlad junak po polji / se s kolesom vozi. S. Jenko« (ROB 1938: 7) Ta profanacija, napisana istočasno kakor prva različica Bahtinove navedene zgodovine rabelaisovskega romana, ta travestija romana je šele roman, ko gre za romanizacijo *Obrazov*.

Še več, namesto odprave verjetja preostanek prvega odstavka slovenskega romana zgolj ponovi strukturo utajitve. Vednost prvega stavka in verjetje drugega se ponovita kot vednost tretjega stavka in verjetje četrtega:

To se vé samo ob sebi, da ga slovenska mati do zdaj še ni rodila, ki bi z isto resno natančnostjo obrisal naša narodna svojstva, kakor je omenjeni nedosegljivi mojster značaje svojega ljudstva svetu predočil. Zato ne bode pripovedovalec te vseskozi resnične pripovedi poskušal veselega slovenskega vinotoka Peharčka naslikati, in to iz treh razlogov ne: prvič zato, ker ni mogoče misliti si Peharčka takšnega, kakor je v resnici bil, drugič, ker ima leta poznanja vredni mož le začasno, hitro minljivo mesto samo v začetku naše povesti, in tretjič, ker imamo še enega krčmarja, Peharčku po duhu sorodnega, pozneje v povest vplesti (JURČIČ 1965: 141).

A niti to še ni vse. Med drugim in tretjim stavkom ni nikakršne navezave: druga zatrditev vednosti sledi prvi zatrditvi nasprotnega verjetja, ne da bi priznala to nasprotje. Pač pa se verjetje četrtega stavka navezuje na vednost tretjega kot na svoj razlog, a nato doda še tri razloge zase, ki so v protislovju ne le s tretjim stavkom, pač pa celo med seboj. Skoraj cinična je torej na koncu tega dolgega niza protislovij tale skrb za neredundantnost: »to pa menda ne gre, da bi se sem ter tja enake reči dvakrat pravile« (JURČIČ 1965: 141).

Ta kompromisna utajitev vednosti v imenu verovanja torej ostane – in vztraja kakor vsak fetiš (ki je, kot pravi FREUD, »zlahka dostopen« [2012: 405]). Tako se skoraj vsako poglavje, ki ga ne zaposlujejo posledice bodisi Kvasovih pisem bodisi Marijanovega strela, začne z vsaj minimalnim avtopoetskim komentarjem, ki tako ali drugače ohranja konflikt med vednostjo in verjetjem o slovenskem gradivu za roman.¹ In prav vsako poglavje se nadaljuje s prozaizacijo verzne citata iz mota, ki je slogovna, a ne romaneskna, kakor da so citirani Shakespeare, Lermontov, Prešeren, Jenko, Levstik, Valjavec, Vilhar, Kančnik, Zupan in ljudsko slovstvo brez izjeme del kanona, ki naj ga ne profanira romaneskna prozaizacija. Ta kompromisna rešitev kon-

¹ Pogl. II: »o pripovedih naših starih slovenskih očakov [...] je bilo pred štirideset in več leti med našim narodom veliko več poezije ko v današnji suhoti« (JURČIČ 1965: 150). III: »majhna družčina [...], katero hočemo bralcu bolj natanko predočiti, kar se tem laglje zgodi, ker je ni bilo več ko pet glav« (156–57). IV: »Ako je kdo sodil [...], da bodemo Lovretu do konca te suhotne pravljice za petami, [...] ta ni prave pogodil.« (170–71) V: »bom [...] naravnost povedal, da ima pričujoča povest med drugimi slabostmi ravno na tem mestu znamenito prazno lino, katere nikakor ni bilo mogoče zadelati in zamašiti« (184). VI: »Če pravimo proti *gradu*, ne mislimo s to besedo znamenovati selišča, ki bi to imenovanje zaslužilo; kajti povedali smo že, da je bil Polesek nekdam samo [...] pristava; govorimo le z ljudsko besedo, ki razločuje kmečka in gosposka poslopja in z neko spoštljivostjo meni, da poslednjih, četudi niso posebno odlična, vendar ne sme z navadno besedo *hiša* imenovati.« (191–92) XIII: »Pripovedovalec večje povesti bi se dal primerjati ameriškemu volovskemu vozniku, ki ima več voz zapreženih. [...] Upati je pa morda oproščenja, če tu popravimo zamudo, kakor se ravno da, namreč da predočimo častitemu bralcu nove goste po njihovi podobi in po značaju.« (262–63) XIV: »O ti veliki Shakespeare, mož modrosti in spoznanja [...]. Pa stoj, pero moje! Kam si zabredlo?« (274, 276).

flikta med vednostjo in verjetjem torej vztraja – in postane celo tematika romana. Ta pa se s končno izenačitvijo desetega brata z napisom »DESETI BRAT« na njegovem nagrobniku, ki ponavlja napis na samem romanu, spet konča z avtopoetskim komentarjem. A že pred tem koncem je tematika kompromisa avtopoetska vsaj toliko, kolikor je tovrstna kompromisna utajitev značilna tudi za »moderno estetiško uravnano« (MOČNIK 2006: 7). *Deseti brat* torej avtopoetsko tematizira kompromisni mehanizem estetske recepcije celo tam, kjer brez avtopoetskih ambicij upodablja kompromisni, odčarani svet kompromisnega, srednjega razreda. V tem svetu se spodletelemu ljubezenskemu srečanju, kakršno uprizorita Onjegin in Tatjana, ali celo Miss Bennet in Mr. Darcy, še najbolj približata Kvas in deseti brat; ljubezen, ki ju žene, pa je še najbližje epistemofiliji (je le originalen ali tudi izviren? je le Kvasov ali tudi Kavesov?).² Se pravi, avtopoetski komentarji, slogovna prozaizacija verznega mota, tematika specifično estetskega kompromisa – vse to je zelo blizu dejanskemu romanu: tako blizu kakor perilo goloti.

»Dialoška naravnost besede med tujimi besedami [...] ustvarja nove in pomembne umetniške možnosti besede, njeno posebno *prozno umetniškost*, ki se je najbolje in najgloblje izrazila v romanu.« Ta BAHTINOVA ideja (1982: 57) je bistvena za zgornje pojmovanje romana. Juriju LOTMANU (1999: 411) pa se zdi bistvena tudi »za razumevanje umetniške narave *Jevgenija Onjegina*«, Puškinovega romana, ki ga Lotman analizira na podlagi Bahtinove navedene ideje, BAHTIN sam (1982: 103) pa ga omenja kot »enciklopedijo stilov in jezikov dobe« (s čimer, kot pravi Ivan VERČ [2010: 119 op. 86], »nekoliko popravi« oceno Belinskega in pozneje, kot dodaja Aleksander SKAZA [2001: 182], »polemizira« tudi s samim Lotmanom). Se pravi, Bahtinova teorija romana je relevantna za roman, kakršen je v Rusiji nastal pri Puškinu, piscu, ki naj z bahtinovskega vidika ne bi bil neprimerljiv z nekim piscem v slovenščini, namreč Prešernom (SKAZA 2001; JAVORNIK 2002). Še več, celo *Jevgenij Onjegin* naj bi bil kot roman primerljiv vsaj z zadnjim delom *Krsta pri Savici* (SKAZA 2001: 182–84; KOS 2002: 10–11). Jurčič torej ni bil brez zgleda, ko je vpeljeval roman v slovenščino. Vsiljuje se torej vprašanje, zakaj Jurčič ni dosegel niti Puškinovega romana, kaj šele romana Dostojevskega, ki je v letu *Desetega brata* izdal *Zločin in kazen*.

V čem so tedaj razlogi za to Jurčičevo nemožnost? Zakaj Jurčič ne more nadaljevati tam, kjer sta končala Puškin ali vsaj Prešeren? Še več, zakaj ne more preseči niti svojega zgleda, Scottovega *Starinarja*, »romana zasebnih dogodkov in subjektivnih strasti«, ki že pri Heglu »poveže podobe nebistvene, partikularne živosti z nebistveno snovjo« (HEGEL 1970: 350)? Dosedanje razprave o Jurčiču so prav razprave o teh razlogih. V slovenski literarni vedi velja slovenski roman za zamudniški pojav. Ta predpostavka povezuje oba njena osrednja dela: socialnozgodovinsko slovenistiko in duhovnozgodovinsko komparativistiko. Na tej skupni podlagi prva govori o zamudništvu slovenskega meščanstva in z njim romana, druga pa o nemožnosti slovenskega romana pred koncem možnosti evropskega romana. Če bi hoteli ti tezi konkretizirati, bi morali zapolniti vrzel, ki jo slovenska slovenistika in komparativistika vzpostavljata, s tem ko prva zgodnji slovenski roman obravnava družbeno, a brez svetovne razsežnosti, druga pa svetovno, a brez družbene razsežnosti. Po-

² Na drugo, Spakovo vprašanje – Kvas ali Kaves? – postavitev strani 153 v tretji knjigi Jurčičevih *Zbranih del* odgovarja s kompromisno tvorbo »Kavs« (JURČIČ 1965: 153).

trebovali bi torej branje *Desetega brata* na svetovnem družbenem ozadju. Tako bi lahko konkretizirali tudi implikaciji teh tez: odvisnost romana od meščanstva na eni strani, marginalnost slovenskega meščanstva v primerjavi z evropskim na drugi. Skupno predpostavko teh tez – zamudništvo – pa bi tako mogli onstran zatrdjevanja ali zanikanja obravnavati kot družbeno dejstvo, ki manj kakor o esenci slovenskega romana govori o strukturnih razmerjih med slovensko kulturo in njenim širšim evropskim družbenim okoljem.

Po Matjažu Kmeclu je *Deseti brat* upodobitev t. i. prvotne akumulacije kapitala. Slovenski roman je mogel nastati šele v času prvega nacionalnega političnega programa, prvega razmaha slovenske periodike in prve akumulacije kapitala pri slovenski buržoaziji (KMECL 1981: 21–22). Zgodnji slovenski roman je s tega gledišča »nad vse natančen potresomer« (22) težav slovenske buržoazije pri formiranju nacije – Prešernov načrt novele ali romana pa prezgoden (19), saj je mogel dosežke njegove poezije v prozi ponoviti šele Jurčič (120). Urednik prvega slovenskega časnika in avtor prvega slovenskega romana v tem romanu svoj *alter ego*, Lovreta Kvasa, upodobi po modelu nastajajoče slovenske inteligence, »parvenijskih izobražencev« (KMECL 2009: 79), ki – kakor že Prešeren (KMECL 1981: 20) in vajeveci (KMECL 1975: 70) – študij teologije ali filologije zamenjujejo s študijem prava (KMECL 2009: 64) in se poskušajo priženiti na posestvo (KMECL 1981: 115). *Deseti brat* torej vpelje »osrednji zgodnje-meščanski mit o strastni priženitvi na posestvo« (prav tam), ki ga odpravi šele roman *Med dvema stoloma*, s tem ko prenese talionsko pravo iz Jurčičevega »historičnega« romana v »izvirnega« in vpelje dobo *Jare gospode*, kritike slovenske buržoazije (109–11). Kakor omenjeni prepis s teologije na pravo se namreč tudi priženitev izkaže zgolj za prvotno akumulacijo kapitala (KMECL 2009: 81–82). Se pravi, šele sodobni junak romana *Med dvema stoloma* pade v stendhalovski ljubezenski trikotnik in propade na način, ki ga od modernega romana pričakuje Dušan Pirjevec.

Pirjevču je slovenski roman iztočnica za razpravo o evropskem romanu (PIRJEVEC 1997: 63, 66, 68, 69). *Deseti brat* je po njem ideološki tekst, ki prikrije nemožnost akcije, neuskladljivost bistva in biti; Jurčičev *happy end* prikrije to, kar tradicionalni evropski roman razkrinka s katastrofično ločitvijo junakove biti od bistva (64). A prav zato je nehote resnica tradicionalnega evropskega romana (69, 73); slovenski romaneskni junak je še nemožen v hipu, ko je evropski že nemožen: Lovre Kvas še ne vidi problema, ko Ema Bovary ne vidi več rešitve (71). Kvas je nagrajen, ker v nasprotju s Kavesom ni akcijski junak (PIRJEVEC 1972: 35) – Bahtin pa bi utegnil dodati, da je Obrščak nagrajen, ker v nasprotju s Peharčkom ni rabelaisovski krčmar. Niti *Middlemarch* George Eliot, po mnenju Virginie Woolf »ena redkih angleških knjig za odrasle' [...], ne prenese predstave o svetu, ki mu vlada *popolnoma zakonita krivica*«, pravi Franco MORETTI (2013: 178); *Deseti brat* je »berilo za otroke«, pravi PIRJEVEC (1997: 62).

Kmeclov in Pirjevčev Jurčič sta skrajna primera slovenistične socialne in komparativistične duhovne zgodovine. Na eni strani se srednji poti približa Boris PATERNU (1998: 25–27, 34, 19), ki v svoji literarnosociološki zgodovini *Desetega brata* omeni vpliv evropskega romana, na drugi pa Janko KOS (1985: 36–37), ki omeni šibkost slovenske buržoazije v Jurčičevem času, preden se posveti evropskemu romanu kot nič manj odločilnemu vplivu.

Nedavno, v letu izida najnovejše izmed teh obravnav Jurčiča, je Marko Juvan omenil *Desetega brata* v zagovoru sodobnih literarnovednih pristopov, ki upoštevajo svetovno družbeno ozadje. Izhodiščna vrzel dotedanjih branj *Desetega brata* se je s tem zazdela zapolnjena. Juvan vidi v incipitu romana uspešno kompenzacijo zamudništva slovenske literature. »Prvi stavki prvega slovenskega romana [...] opisujejo novo besedilno zvrst slovenščine [...], [...] razkrivajo, da pisatelj [...] prenaša Scottov zvrstni model, in nakazujejo, kakšen naj bi bil njegov 'kompromis' [...]. [I]mplicitni avtor [...] izravnava globalno kulturno hierarhijo [...] ter razveljavlja opozicijo [...].« (JUVAN 2009: 197)

Prvi stavki »opisujejo«, »razkrivajo« in »nakazujejo«, implicitni avtor »izravnava« in »razveljavlja« – vsi ti glagoli so nedovršni. Po utajitvi, ki organizira prva dva stavka *Desetega brata*, protislovjih, ki povežejo naslednja dva navznoter in navzven, ter romanom, kakršen sledi, drugačni niti ne bi mogli biti. Težko bi rekli, da Jurčičevi prvi stavki navedeno zares opišejo, razkrijejo in nakažejo ali da implicitni avtor dejansko kaj izravna in razveljavi. Juvan (196) z navedenim zavrne Morettijevo »[k]ompromisno spajanje globalnega ('zahodnega formalnega vpliva') z lokalnim (perifernimi 'gradivi', 'lokalnimi značaji' in 'lokalnim pripovednim glasom')«. Sam Moretti to razmerje med globalnim in lokalnim povzame po Fredricu Jamesonu, kjer se mu zdi »načelno binarno«, medtem ko sam meni, da je »bolj podobno trikotniku: tuja forma, lokalno gradivo – in *lokalna forma*. Malo poenostavljeno rečeno: tuj *siže*, lokalni *liki* in nato lokalni *pripovedni glas*; in zdi se, da so prav v tej tretji razsežnosti ti romani najbolj nestabilni, najbolj nemirni« (MORETTI 2011: 20). Nestabilnost, nemir – uvodoma analizirana utajitev in tukajšnji nedovršni glagoli ju vsekakor poznajo. In prav v tem niso zvedljivi ne na tujo formo ne na lokalno gradivo: v tem je implicitni avtor *Desetega brata* lokalna forma, specifično literarni vpis kompromisa med scottovskim romanom in slovensko krčmo. Tuja, scottovska forma tako ne more več biti argument za slovensko zamudništvo, lokalno, slovensko gradivo pa ne za slovensko izvornost. *Deseti brat* je kompromis med scottovsko formo in slovenskim gradivom – in v tem ni prav nič drugačen od *Starinarja*, saj, kot priznava MORETTI (36), tudi globalna forma nastane kot kompromis. Razlika je drugod: *Starinar* je, potem ko je nastal kot kompromis, tudi sam izsilil kak kompromis, na primer samega *Desetega brata*, medtem ko ta ni imel takšnega vpliva na svetovno književnost. V tem je Scottova lokalna forma tudi globalna, Jurčičeva pa ne.

V tem je torej Jurčičevo zamudništvo. Izhajajoč iz wallersteinovske analize svetovnega sistema, s pomočjo katere Moretti razvije Jamesonovo »binarno razmerje« v »trikotnik«, pa lahko temu zamudništvu obrnemo ideološki naboj. V njem lahko namreč naposled prepoznamo sistemski pojav, ki je onstran zamudnikove dejavnosti ali nedejavnosti v zadnji instanci izid globalne delitve dela, procesa, ki poteka v razsežnosti, ki je hkrati slovenistično družbena in komparativistično svetovna. V to razsežnost lahko zdaj, ko na podlagi socialne in duhovne zgodovine slovenske književnosti dobivamo tudi njen svetovnosistemski oris, umestimo tudi *Desetega brata*.

VIRI IN LITERATURA

- Mihail BAHTIN, 1982: Beseda v romanu. *Teorija romana*. Ur. A. Skaza. Ljubljana: CZ (Marksistična teorija kulture in umetnosti). 41–179.
- , 2006: Tipi prozne besede: Beseda pri Dostojevskem. Prev. J. Habjan. *Literatura* XVIII/183–84. 94–109.
- , 2008: *Ustvarjanje Françoisa Rabelaisa in ljudska kultura srednjega veka in renesanse*. Prev. B. Kraševc. Ljubljana: LUD Literatura (Labirinti).
- Sigmund FREUD, 2000: *Očrt psihoanalize*. Prev. R. Vouk. Ljubljana: DTP (Analecta).
- , 2012: Fetišizem. Prev. S. Žižek. *Metapsihološki spisi*. Ur. S. Hajdini. Ljubljana: SH. 399–408.
- G. W. F. HEGEL, 1970: *Werke in 20 Bänden. 10: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften III*. Ur. E. Moldenhauer, K. M. Michel. Frankfurt na Majni: Suhrkamp.
- Miha JAVORNIK, 2002: Bronasti jezdec A. S. Puškina in Krst pri Savici F. Prešerna kot paradigmi dveh kultur. *Romantična pesnitev*. Ur. M. Juvan. Ljubljana: FF (Obdobja, 19). 123–35.
- Josip JURČIČ, 1965: Deseti brat. *Zbrano delo: Tretja knjiga*. Ur. M. Rupel. Ljubljana: DZS (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev). 139–371.
- Marko JUVAN, 2009: Svetovni literarni sistem. *Primerjalna književnost* 32/2. 181–212.
- Matjaž KMECL, 1975: *Od pridige do kriminalke*. Ljubljana: MK.
- , 1981: *Rojstvo slovenskega romana*. Ljubljana: MK.
- , 2009: *Josip Jurčič: pripovednik in dramatik*. Ljubljana: Zavod RS za šolstvo.
- Janko KOS, 1985: Evropski izviri slovenskega romana v 19. stoletju. *Slavistična revija* 33/1. 27–50.
- , 2002: Puškinov roman v verzih in Prešernova povest v verzih kot genološki problem. *Romantična pesnitev*. Ur. M. Juvan. Ljubljana: FF (Obdobja, 19). 3–12.
- Jurij LOTMAN, 1999: Roman v stihah Puškina »Evgenij Onegin«: Speckurs. *Puškin*. Ur. A. J. Balakin, O. N. Nečipurenko, N. G. Nikolajuk. Sankt Peterburg: Iskustvo. 393–462.
- Octave MANNONI, 1993: Saj vem, pa vendar ... Prev. S. Koncut. *Problemi* 31/4–5. 359–84.
- Rastko MOČNIK, 2006: *Julija Primic v slovenski književni vedi*. Ljubljana: Sophia.
- Franco MORETTI, 2011: Grafi, zemljevidi, drevesa in drugi spisi o svetovni literaturi. Prev. J. Habjan. Ljubljana: Studia humanitatis. 5–25.
- , 2013: *The Bourgeois*. London in New York: Verso.
- Boris PATERNU, 1998: Uvodna beseda: Josip Jurčič: *Deseti brat*. Ljubljana: DZS. 13–36.

- Nada PETKOVSKA, 1997: The Chronotopes of the Castle, Drawing-room and Provincial Town in the Slovenian Novel of the Second Half of the Nineteenth Century. *Bahtin in humanistične vede*. Ur. M. Javornik idr. Ljubljana: ZIFF. 273–78.
- Dušan PIRJEVEC, 1972: Pri izvirih slovenskega romana. *Problemi X/109*. 31–36.
- , 1997: Problem slovenskega romana. Prev. T. Virk. *Literatura IX/67–68*. 63–75.
- Ivan ROB, 1938: *Deseti brat*. S. l.: s. n.
- Mirko RUPEL, 1965: Opombe. Josip Jurčič: *Zbrano delo: Tretja knjiga*. Ur. M. Rupel. Ljubljana: DZS (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev). 373–414.
- Aleksander SKAZA, 2001: *Evgenij Onegin* A. S. Puškina i *Venok sonetov* France Prešerna. *F. Prešeren – A. S. Puškin / F. Prešern – A. S. Puškin*. Ur. M. Javornik. Ljubljana: ZIFF. 177–86.
- Ivan VERČ, 2010: *Razumevanje jezikov književnosti*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU (Studia litteraria).

SUMMARY

The first character in the history of the Slovenian novel is Walter Scott. *Deseti brat* (*The Tenth Brother*), the novel written in 1865–66 by Josip Jurčič, opens by endorsing Scott's idea to start a novel in an inn, adding that Slovenian inns, although much simpler than the English ones, are no less original than Scott's. As acknowledged by Slovenian literary studies, Scott's idea is taken from the opening of his *Kenilworth*, while the overall plot is based on his *Antiquary*. What has not been noticed is the fact that Jurčič's rendition of Scott's opening introduces a Freudian fetishistic disavowal: to adopt Octave Mannoni's formula of disavowal, *I know well that I'm no Walter Scott, but all the same I believe I am*.

Nowhere in the novel is this opening disavowal of knowledge carnivalised or otherwise challenged. On the contrary, the fetishistic compromise between knowledge and belief becomes the very topic of the novel, as it tells the standard tale of the disenchantment of the world. Moreover, insofar as Freudian disavowal can be seen as the very form of aesthetic experience and its willing suspension of disbelief, the novel's topic is itself autopoietic. As such, it only continues the opening autopoietic commentary that introduces disbelief. Together with the prosaisation of canonical verse quotes placed as mottos of individual chapters, all this strongly resembles the novelistic genre – but so does a fetish resemble the object of its belief.

Thus, fetishistic belief is not carnivalised but promoted to the level of the topic; as such, this topic does not dialogise the opening autopoietic commentary but prolongs it; and the prose retelling of the quoted verse mottos does not dethrone their canonicity but confirms or even simulates it. All this despite the fact that such Bakhtinian traits of the novel as carnivalisation, prosaisation and dethronement were not entirely unknown to Slovenian literature by mid-nineteenth century. In mid-1830s, France Prešeren attempted to novelise the Romantic narrative poem in a manner not unlike that which Pushkin was employing in Russia at the same time. However, while Push-

kin was followed by Dostoevsky and Tolstoy, Prešeren was followed only by Jurčič, whose *Deseti brat* started appearing at the same time as *Crime and Punishment* and *War and Peace*.

Why was then Prešeren followed only by Jurčič? What are the reasons for this belatedness? The existing discussions of the emergence of the Slovenian novel are in most cases discussions of precisely these reasons. One would hence expect a well-established approach that is both comparative and social. *Deseti brat*, however, is still to be read in such a way. For while Slovenian studies treats its emergence socially but not comparatively, comparative literature studies views it comparatively yet not socially. This lack can be filled in by the perspective of the literary world-system. Moreover, this viewpoint can concretise the thesis of Slovenian studies that the so-called belatedness of the Slovenian novel is part of the belatedness of the Slovenian bourgeoisie, as well as the comparatist thesis that the Slovenian novel could emerge only after the end of the European novel. The world-systemic approach can grasp this belatedness as a social fact that speaks less of the Slovenian novel's essence than of the structural relations between the Slovenian culture and its European social environment.

