

## Vrstna inovacija v sodobnem zgodovinskem romanu



Janez  
Rotar

### I

V literarni publicistiki je danes neizogibno razločevati med zgodovinskim romanom, kakor se je izoblikoval pri nas v drugi polovici 19. stol. in deloma živi še dandanes, in med današnjimi inovacijami v tej vrsti, zlasti romanom z zgodovinsko označeno fabulo, s historistično projekcijo v značilni zgodovinski stilizaciji. Zgodovinski roman se je v jugoslovanskih književnostih v poglobitnem pojavljal kot osmišljanje narodnopolitične ideje meščanskega obdobja. Z zgodovinsko ali fiktivno zgodovinsko fabularno osnovo se ta vrsta romana pojavlja v narodnem življenju v meščanskem afirmativnem procesu in poživlja težnje po politični osamosvojitvi naroda. S svojo funkcijo je povezoval zgodovinsko zgodbo in njeno narodnoidejno aktualizacijo, izražal se je naravnost, v denotativni metodi. Posamezne idejne konotacije so v njem povezane z avtorjevim posebnim odnosom do določenih narodnoideoloških, družbenokritičnih ali ontoloških prvin in poudarkov. Prevladujoča denotativna metoda določa sporočilnost besedila in zamejuje možnost, da bi bilo delo s svojo povednostjo univerzalno. Vendar se besedilo romanov večkrat pomika k alegorezi in parabolčnosti prav z narodnoidejno, kasneje zlasti tudi z razredno tematsko naravo fabule in celotnega dela.

Današnji historistični roman kot žanrska novina se od zgodovinskega razločuje že v osnovni literarni metodi, po kateri so besedila izoblikovana. V historističnem romanu poteka poročanje namreč posredno, iz določene perspektive, in se že na tej osnovi sooblikuje svojevrstna možnost parabolike oziroma zgodbene metafore. Razpon med avtorjevim besedilom in med besedilom, kakor živi ob vsakokratnem bralčevem soustvarjalnem dojetanju, je neprimerno obsežnejši in notranje bogatejši kot v dojetanju tradicionalnega, denotativno oblikovanega zgodovinskega romana. Povednost dela, parabolčnost celote in alegoreza posameznosti žive nekako v premem sorazmerju z notranjimi razsežnostmi bralčevega dojetanja, bralčeve zmožnosti, da dekodira literarni postopek v celoti in v posameznostih. Bistvo metodološkega postopka je v projekciji pisateljevega, torej današnjega časa in njegove žive problematike v določno minulo obdobje ali dobo. Ko bralec dekodira to metodo romanesknega postopka, odkriva paraboliko »zgodovinskega«, torej historističnega medija in njegovo pomenljivost, seveda z vsemi tistimi strukturnimi in izraznimi določnicami, ki zajemajo, vsebujejo in sooblikujejo sporočilno moč umetnine in njeno obče veljavno človeško pogojenost.

Prvinske razlike med zgodovinskim in historističnim romanom se torej kažejo v metodi pripovedovanja in poročanja, tedaj v temeljni notranji strukturi. Medtem ko zgodovinski roman pripoveduje dogajanje z njim samim, ko dejanje neposredno razvija, čemur ustreza denotativna narava predna-

šanja, v historističnem romanu avtor (pripovedovalec) poroča o dogajanjih ter pripoveduje o notranjih procesih subjekta v literarnem delu, junaka romana, in sicer najpogosteje prek junakovega samoodkrivanja in samospoznavanja.

Seveda moramo spremljati značilnosti historističnega romana v njegovem, nekaj desetletij trajajočem razvoju, v njem se izoblikujejo posebne oblikotvorne prvine (izraz H. R. Jaussa), ob katerih se postopno konstituira celovita žanrska novina.

## II

Značilna osnova, prek katere je mogoče dovolj neposredno spoznavati razmerje med zgodovinskim in historističnim romanom, je v zgodnjih oblikotvornih in vrstno inovacijskih poskusih vse tisto, kar kažejo oblike in načini pisateljeve identifikacije. Pisatelj se samoodziva na pojave in prvine lastnega epskega dela, se z njim različno identificira, označuje, zaznačuje in naznačuje svoj odnos. Identifikacija se uresničuje bodisi s poročanjem in pripovedovanjem bodisi s stilizacijo pripovedovanja in pripovedovanega. S temi temeljnimi določnicami, ki v slovenskem zgodovinskem romanu prvič izrazito delujejo v Tavčarjevi Visoški kroniki leta 1919, so povezani in sooblikovani postopki v kodiranju in konotiranju. Pobude na eni in drugi ravnini so usmerjene k bralcu, oživljajo ob njegovem sprejemanju besedila, ko takó imenovani prototekst prerašča prvotne okvire, da bi delo zaživeló v tisti funkciji, ki mu jo namenja pisatelj s projekcijo in seveda s svojimi kodi in konotacijami. Na ta način nastane ob bralčevi recepciji metatekst. S tem izrazom lahko sporazumno imenujemo takó usmerjeno bralčevo sprejemanje, oživljeno, domišljeno (primišljeno) in razširjeno pisateljevo besedilo (prototekst). V vsaki recepciji zaživi enkratno, a z enakimi značilnostmi v miselnem in emocionalnem pogledu gotovo zelo težko ponovljivo. Z izrazom metatekst je torej zajeto vse tisto, kar izkušen, kritičen bralec doživlja, dograjuje, sooblikuje iz svojih psihosocialnih in intelektualnih izkušenj, vendar strogo povezano s prototekstom in v njem zajetimi pisateljevimi pobudami.

Bralčev recepcijski delež, njegove oblike in stopnja se pri sprejemanju zgodovinskega romana kažejo drugače kot ob sprejemanju današnjega romana s historistično projekcijo. Odkrivati je mogoče velike, tudi kategorialne razlike. V poštev prihajajo seveda le literarno kritični bralci. Obstaja sicer neka splošna, izkustveno potrjena podoba o recepciji zgodovinskega romana pri določeni bralno receptivni razvojni stopnji. Ob sproščenem in razmeroma širokem, domala množičnem bralnem odzivanju na zgodovinske romane je mogoče v strokovnem, literarno pedagoškem ali didaktičnem delu pa literarnoteoretičnem posploševanju označevati pogostne in značilne recepcijske lastnosti. Prva določnica takšne recepcije je prototekst zgodovinskega romana, ki je najpogosteje zgodbeno deskriptiven. To gotovo velja za romane jugoslovanskih književnosti realizma v 19. stol. in tudi kasneje. Njihova sporočilna narava je v odnosu do bralca pretežno, če ne v celoti denotativna. Posamezne maloštevilne konotacije se dajo odkrivati ob upoštevanju celotne zgodbe, zlasti če ta dobiva parabolichen pomen. Recepcijski tok torej določajo temeljna pisateljeva izbira literarnega postopka, fabularne obdelave, predstavitve zgodovinske snovi in pripovedni tok, ki neposredno zajema razvoj dogajanja. Dogajanje in poročanje sta navadno združena,

vsekakor pa tesno povezana. Njegovi nosilci, subjekti v literarnem delu, sooblikujejo zgodovinsko neposrednost s prepričljivim zgodovinskim videzom ali celo v njegovi resničnosti. Uresničuje jo zgodovinska fabularna snov, njena časovna določenost ali določljivost v minulosti, zlasti močno pa tedaj, ko je idejno in občutenjsko poudarjena narodnozgodovinska in narodnobivanjska kategorija dela. Spopadata se »svet dejanj« in »svet idej«, oblikujeta agoničen soodnos in vodita k razrešitvi. Ta najpogosteje poteka na narodnoidejnem in hkrati eksistencialnem, pogosto socialno označenem imenovalcu. Krivda in pravica, nasilje in žrtve, zlo in dobrotu se srečujejo in soočajo v razbolelem dualizmu narodnoidejne in socialne, razredne pogojenosti, to pa je povezano s temeljno miselno razgibanostjo dela. Hkrati so tu zgodovinske kategorije, ki vplivajo na bralčevo sprejemanje besedila (prototeksta) in na njegovo sooblikovanje.

Ob kategoriji naroda in posameznika kot njegovega zastopnika (to je pogosto v zgodovinskih romanih pri nas) preostajajo bralcu razmeroma tesno zamejene možnosti, da pri oblikovanju metateksta črpa iz obče izkušnje svojega naroda in njegove zgodovinske pa družbene preteklosti in sedanjosti. Malo je možnosti, da bi znatneje presegal okvir pisateljevega besedila. Nasprotno, podreja se mu zlasti s preprosto osebno identifikacijo, ki označuje recepcijo množičnega bralca. Tudi pisateljeva notranja identifikacija je preprosta in enoplastna glede postopka, vendar pa kategorična, ko se opira na tipologijo oseb v delu in na njihovo delovanje; tako je v skladu z denotativno sporočilnostjo in z naravnano povednostjo dela. Nasploh je mogoče trditi, da obstajajo pri branju tradicionalnega zgodovinskega romana le manjše razlike pri posameznih skupinah bralcev v oblikovanju metateksta.

Večje razlike se kažejo šele, ko primerjamo recepcijske značilnosti različnih rodov bralcev. Mogoče je povzeti, da zgodovinski roman kot prototekst doživlja ožje zamejene in jasno naravnane miselne, zlasti pa narodnoidejne posplošitve, v skladu z osnovno funkcijo zgodovinskega romana. Individualno odzivanje in posploševanje ob lastnih izkušnjah posameznega bralca pravzaprav nima veliko možnosti, ker dobiva iz dela malo pobud in spodbud spričo njegove ozke naravnave. V notranjem soodnosu s to razsežnostjo je tudi manjša možnost, da bi dela svojo povednost pomikala na stopnjo univerzalnosti, da bi izkušnja epohe, ki se v sublimaciji pojavlja kot temeljna razsežnost posameznega prototeksta zgodovinskega romana, zaživelna na univerzalni ravni.

Okoliščine, ki preprečujejo ali vsaj omejujejo možnosti, da bi kakšno besedilo bogatila in označevala univerzalna povednost, te iste okoliščine tudi preprečujejo, da bi posamezno besedilo vsebovalo mitske razsežnosti in temu ustrezni idejni obseg. Univerzalna povednost in mitska razsežnost epskega zgodovinskega medija se skladno in hkrati pojavljata prav poredko, npr. v Prešernovem Krstu pri Savici ali v Njegoševem Gorskem vencu. (A tudi v recepciji zaživita ti kategoriji hkrati le ob ustrezni narodni motiviranosti in notranjem odnosu posameznega bralca do dela).

Avtentična, pogojna ali mogoča zgodovinska razsežnost je vendarle temeljna določnica zgodovinskega romana. Denotativna narava takšnega besedila se ohranja v sorazmerno skromnem in šibkeje individualiziranem metatekstu vsakterega literarnega bralca. To dvoje hipostazira zgodovinski roman minulega in prve polovice tega stoletja. Velja pa tudi za romane, ki so

motivno povezani z narodnoosvobodilno vojno in revolucijo. Ti, sodobni po nastanku, tradicionalni po strukturi, so povezani s posebnimi recepcijskimi okoliščinami, ko se pojavljajo ob različnih romanesknih inovacijah, kakršne spodbuja in narekuje prav družbeno življenje po revoluciji in pa njegove duhovne in mišljenjske premene. Med temi inovacijami, ki se pojavljajo nasproti zgodovinskemu romanu, je najpomembnejše ravno oblikovanje historističnega romana, večinoma povezano prav z življenjem po revoluciji in z njegovimi ontološkimi značilnostmi. Tudi besedila romanov z motiviko narodnoosvobodilne vojne in revolucije so večinoma denotativna in tedaj bralca recepcijsko jasno usmerjajo. Po naravi stvari je to večinoma povezano z njihovo idejno podobo in funkcijo, povzdignjeno na tisto kategorialno ravnino, ki te romane hipostazira. Pa tudi na drugi relevantni ravnini, na ravnini poročanja in pripovedovanja, ostajajo pri metodi, ki je najbolj pogostna in primerna denotativni naravi besedila. Prevladuje torej pripovedovanje dogajanja in dogodkov.

Takó se ravno ob soobstoju in v soočanju teh besedil in besedil zgodovinske epske narave, čeravno ob nekaterih inovacijskih iskanjih, še toliko bolj narekuje potreba po literarnoteoretičnem razločevanju metode sporočanja dogajanja in metode poročanja o dogajanju in o stanjih. V zgodovinskem epskem mediju je vse to tesno povezano z naravo in s stopnjo pisateljevega soodnosa z delom, torej pisateljeve identifikacije ter njenih različnih oblik.

Kaj v določenem zgodovinskem romanu to v resnici pomeni, se da zelo dobro spoznavati iz besedil, v katerih se uveljavlja preseganje denotativnega sporočanja dogodkov, polarizacijske tipologije junakov in idejne podloženosti dela v smislu tiste funkcije, ki jo je zgodovinski roman pri nas imel v obdobju meščanskega narodnopolitičnega prizadevanja za politično osamosvojitve. Prvi romanopisec, ki se v zgodovinskem romanu oddaljuje od te tipologije in jo izrazito individualno presega, je Ivan Tavčar z romanom *Visoška kronika* (1919).

### III

Pri Tavčarju nista postavljena narod in narodna ideja nasproti tujstvu in njegovim političnim pritiskom (to je znano iz Jurčičevih ali Šenoovih zgodovinskih romanov). Romanopisec se usmerja v ontološka vprašanja človeka posameznika v versko (občutenjsko), zgodovinsko in socialno določenem okolju. Ravno spričo ontološkega imenovalca je ta zgodovinski in bivanjski izsek pomaknjen na raven reprezentativnosti. Pasivni junak Izidor se ne more osvoboditi svoje determinirane ujetosti, čeravno iz nje išče izhod ves čas svojega trajanja. Težnja po drugačni možnosti bivanja in občutenja je toliko očitnejša, ker je drugim v romanu že dana »na temelju zdrave logike in čutena, brez postavljanja za to ali ono prisego, ideologijo, obliko, predsodke«. Marija Mitrović dobro ugotavlja, da »za njihovim življenjskim stališčem stoji avtor, oni so »posredniki pisateljeve ideje o potrebi svobodnega, s formo in kalupom neoviranega delovanja«. (M. Mitrović, *Prvine modernega v romanu Visoška kronika Ivana Tavčarja. Književna istorija XV*, 59, 1983).

Tavčar na zgodovinskem ozadju spremlja prizadevanja posameznika, da bi postal drugačna, svobodna osebnost, vendar ne v tradicionalnem narodno-idejnem smislu, ampak v modernem ontološkem in hkrati neposredno ekssi-

stencialnem. Zavaljo tega njegov roman ne preslikava stvarnosti in ni realističen, denotativen, a tudi ne ustvarja zgodovinskega videza zaradi želene historičnosti, ampak iz ožjih estetskih in osebnih stilizacijskih potreb. Pisatelj v idejnem smislu v dogodkih iz preteklosti udejanja osebno izpoved, svoja politična, družbena in moralna umevanja, ki jih je recepcijsko mogoče univerzalizirati. Zlasti je značilno, da se Tavčar ne identificira z ravnanjem in čutenjem glavnega junaka, ampak v njemu nasprotnih, stranskih likih. Vendar pri tem ne ravna po metodi tradicionalnega zgodovinskega romana; bolj kot alternativna možnost, ki označuje te, stranske junake, ga zanima prizadevanje pasivnega osebka, Izidorja, ki teži k taki alternativni možnosti. Pisatelja tudi ne zanima, ali jo bo in kako jo bo dosegel — tega mu kot umetnik ne daje — ampak ga zanimajo predvsem notranja stanja, doživljanje samega sebe in okolja, vse to pa ustvarja svojevrstno notranjo dinamiko, povezano s psihološkim tokom. V njem se bogato razvija osebko, Izidorjevo samospoznavanje in samoodkrivanje. Prav s tem je v romanu storjen odločilen metodološki korak naprej, ki ga omogoča tudi spremenjena pripovedna perspektiva: Visoška kronika pripoveduje o dogodkih iz odmaknjenosti in tudi dogodke iz te perspektive. »Vse te možnosti, da se isti fenomen opazuje iz različnih gledišč, pričajo o avtorjevi zavesti, da podoba resničnosti ni dana enkrat za vselej, da na njen videz vplivata tako čas kot zorni kot« piše M. Mitrović. Relativizacija zgodovinskosti, ki je v tradicionalnem zgodovinskem romanu 19. stol. popolnoma nemogoča, saj se tam zgodovinsko pojavlja na kategoralni ravnini, ta relativizacija je posledica okoliščine, da je »Visoška kronika očitno v večji meri osebnoizpovedno delo, kot smo sploh slutili«, kakor ugotavlja M. Kramberger. Temu pa se podrejata tako vsebina kot metoda, da zmore zajemati junakovo samoodkrivanje in samospoznavanje. Spremenjena pripovedna perspektiva, okrepljen psihološki tok, izrazita pozicija pasivnega junaka, ki je osnova iskanju notranjih eksistencialnih možnosti kot alternative determinirani nesvobodni Izidorjevi osebnosti, vse to je oprto na zgodovinski medij, ki je pa tudi sam izrazito podvržen pisateljevi osebni stilizacijski obdelavi.

Vse te prvine se pojavljajo v tisti naravi in v takšni vlogi, ki označujeta izrazito preraščanje tradicionalnega zgodovinskega romana, zlasti pač s posrednim poročanjem o dogajanju in o stanjih in s posredovanjem stanj in notranje razgibanosti v osebku, to pa je sad samoodkrivanja in samospoznavanja. Denotativna metoda sporočanja bi bila tu neuporabna, medtem ko perspektiva poročanja pisatelju omogoča svojevrstne oblike samoidentifikacije, ki so v tradicionalnem zgodovinskem romanu neznane, zlasti pa specifično lirski, na prvine historičnosti oprta stilizacija. M. Mitrovićeva opozarja, da se je Tavčar do izraznih rezultatov domogel pod vplivom romanopisja moderne, zlasti Ivana Cankarja in njegovega obravnavanja notranje nesvobode osebnosti. »Vrsta detajlov in strukturnih prvin opozarja na moderni način obdelave gradiva. Kot večina modernih romanesknih tekstov je tudi ta nastal na razvalinah neke poprejšnje slovstvene vrste, uporabljajoč književno obliko — tokrat kroniko —; namesto zgodovinske kronike o določenem času (ki je samo skiciran), beremo tu pripoved o osebni preobrazbi posameznika.«

Tavčarjeva Visoška kronika, estetsko izredno kvalitetno delo, z zgodovinskim časom, »ki je samo skiciran«, se torej v številnih poglavitnih strukturnih, stilnih in idejnih prvinah giblje v razvojni smeri, ki pelje k histori-



stični projekciji, torej opazovanju sedanjih človekovih eksistencialnih in ontoloških vprašanj na projiciranem zgodovinskem ozadju.

Zlasti značilno se kaže razmerje med prvinami tradicionalnega zgodovinskega romana in med iskanjem v smeri novega romana, ki ima v ospredju pasivnega junaka, njegovo notranjo neosvobojenost pa njegovo iskanje alternativne možnosti, v delu romanopisca Miloša Crnjanskega. Upoštevati je treba že njegov prvi roman, Dnevnik o Černojeviću (1921), hkrati prvi srbski poetični, lirski roman, posebej pa romana Seobe (1927—29) in Drugo knjigo Seob (1962).

V Selitvah Crnjanski poroča o dogajanjih in stanjih pasivnega junaka Vuka Isakoviča, srbskega vojnega najemnika in častnika v podonavskem delu avstrijske države, bojavnika za avstrijsko krono širom po Evropi. V Drugi knjigi Selitev pisatelj pripoveduje dogajanja Vukovih nečakov, ob junaku Pavlu Isakoviču zajema zlasti notranji psihološki in ontološki tok, oprt pa je na zunanjo zgodbo o iskanju nove, alternativne možnosti bivanja za srbsko najemniško ljudstvo v selitvi v carsko Rusijo v 18. stol. Bralec neposredno, iz dogajanja spoznava zunanji, zlasti pa hkrati notranji proces. Podrobnejša razčlemba bi pokazala, da sta tudi poročanje in pripovedovanje povezana s specifičnim, temu jeziku značilnim glagolskim aspektom, z aoristom. Ta pisatelju omogoča odzivati se na tisto, kar neposredno poroča in pripoveduje. Pisateljeva notranja identifikacija poteka na tistih ravninah in ob tistih temeljih določnicah, s katerimi se Druga knjiga Selitev razločuje od Selitev. To je najprej celotna stilizacija besedila iz leta 1927, ki ga označuje dosledno poročanje o dogodkih in stanjih, kar daje široke možnosti, da pisatelj oblikuje ponotranjena, kontemplativna razpoloženja in lirsko ubranost, lirsko stilizacijo besedila. Oboje je vsebinsko povezano z avto-refleksijami glavnega junaka, ki bralca kot primarne usmerjajo k dogajanjem kot početkom misli, netilcem refleksije in kontemplacije.

Notranje bistvo tega domala nepretrganega procesa z izrazito ontološko tenzijo je subjektivno samoodkrivanje in samospoznavanje, usmerjeno k razbremenitvi in k notranjemu osvobajanju. Temu procesu je Vuk Isaković podvržen z nepremagljivo in neodstranljivo notranjo potrebo — ki je potreba avtorjeva —, ko ves čas epskega dogajanja in na celotnem njegovem prostoru zunanjega in notranjega pomikanja, išče in odkriva svojo specifično podobo, svoj resnični neosvobojeni jaz. Vukova določenost je povezana takó z njegovim osebnim temperamentom kot z usodno selitvijo in podrejenostjo Avstriji v poklicnem bivanjskem pogledu. Kakor v Tavčarjevi Visoški kroniki je tudi tu alternativna možnost uresničena v bratu pasivnega junaka Vuka, v Arandelu, »na temelju zdrave logike in čutenja, brez postavljanja za to ali ono prisego«, če uporabimo besede M. Mitrović, s katerimi označuje Jurija v Visoški kroniki. Toda Vuka veže prisega, »roka carja Lazarja«, notranji imperativ, da popelje svoje ljudstvo v »neskončni modri krog, zvezdo v njem«, v širno pravoslavno Rusijo, da bi se osvobodilo negotovega podrejenega bivanja in najemništva v avstrijskem Podonavju. Nič od vsega tega in nobena zaveza pa ne veže in ne obremenjuje Arandela.

Iz povedanega je mogoče sklepati, da se metoda poročanja in pripovedovanja korespondentno ujema z oblikami in stopnjami pisateljeve identifikacije. To se v prvi vrsti nanaša na estetične in miselne oblike identifikacije. V Drugi knjigi Selitev, kjer Pavel Isaković pripelje svoje ljudstvo v obljubljeni deželni — kakor je mislil in čustvoval Vuk Isaković —, pa se pisatelj

identificira tudi s svojevrstno subjektivno stilizacijo besedila. V bistvenem presega poetično, lirsko stilizacijo Selitev, in sicer z ironično in tudi z groteskno stopnjo, a tudi z neposrednimi avtorskimi izstopi iz zgodovinskega in hkrati epskega okvira. Prav takó relevantna je tudi razlika glede glagolskega aspekta. (V Drugi knjigi Selitev prevladuje preteklik namesto aorista, čeprav pripoveduje dogajanje in stanja, a takó izrazito naznačuje pripovedno perspektivo). Prevladujoči glagolski aspekt obakrat določa tudi temeljni pripovedovalčev položaj, njegovo perspektivo. Takó je torej razvidno metodološko bistvo razlik med poročanjem o dogajanju in stanjih in med pripovedovanjem dogajanja, zunanjega in notranjega.

Druge prvine iz obsega metode pripovedovanja in poročanja se navezujejo koherentno na to strukturno prvino, na temeljno pripovedovalčevo naravo v besedilu. Denotativna narava zgodovinskega romana prejšnjih obdobj je Crnjanskemu domala tuja. Crnjanski s poročanjem ali pripovedovanjem opušča posamezne denotativne prvine tradicionalnega zgodovinskega romana in tedaj tudi po tej plati drugače uveljavlja zgodovinsko snov ter jo uporablja kot medij. Katere so potemtakem značilne oblikotvorne prvine historističnega romana, ki se oblikuje zadnja tri desetletja s prvinami, kakršne se najprej napovedujejo pri Ivanu Tavčarju in deloma že uveljavljajo pri Milošu Crnjanskem?

#### IV

Ob zgodovinskem romanu in pravzaprav tudi nasproti njemu se v jugoslovanskih književnostih minulih treh desetletij vse izraziteje uveljavlja historistični roman, specifičen takó v ožjem kakor v splošnem semantičnem, idejnem pogledu. Trditev, da se uveljavlja nasproti zgodovinskemu romanu, je oprta na okoliščino, da historistični roman nastaja iz nasprotnega gledišča v primerjavi z zgodovinskim romanom in njegovimi pripovednimi položaji, ki neprestano zajemajo tok dogajanja. Historistični roman ne zajema v preteklost, da bi s svojim videnjem zgodovine v njenem značilnem in dramatičnem trenutku dajal v obliki prototeksta bralcem možnosti in spodbude, da bi se z dejavnim sprejemanjem dela in njegove mišljenjske narave odzivali na zgodovinsko in sooblikovali metatekst, da bi videnje določene preteklosti razmišljajočega in čustvujočega bralca usmerjali k sodobnosti. Nasprotno, ob historističnem romanu je postopek drugačen, obrnjen. Pisatelj namreč iz svojega časa in prostora projicira svoje izkušnje in izkušnje sodobnikov v minuli čas bližnje ali bolj daljne preteklosti. Toda uokvirjena preteklost zgodovinsko ne obvezuje, tudi ni psevdo- oziroma kvazihistorična. Kolikor jo značilnosti zgodovinsko določajo, je to povezano predvsem z odsotnostjo tistih civilizacijskih pa tehnoloških in komunikacijskih značilnosti, ki označujejo čas današnjega bralca, tehnološko in civilizacijsko tudi čas druge polovice prejšnjega stoletja; omejujejo se na danosti obdobj pred industrijsko revolucijo. Nasprotno pa so običajske in ontološke določnice določenega podnebja in tradicije navzoče mimo zgodovinske zamejitve. Pisatelju ni do tega, da bi ustvaril navidezno zgodovinsko možnost ali verjetnost. Pomembnejše so mu prvine, ki označujejo ambientalno celoto in časovno razvojno zaprtó ozračje, pri tem pa mu pomagajo zamejene civilizacijske in sploh zunanje zgodovinske določnice. Zgodovinsko in sodobno, današnje obdobje, ločujejo določene posameznosti. Ko je histo-

ristična projekcija strukturno také hipostazirana, pa je kot temeljno stalnico v nji treba predvsem upoštevati pač človeka posameznika in skupino, také ali drugače historično organizirano ali konstituirano. Oba subjekta, tako posameznik kot skupina, označujejo mišljenjske in vedenjske lastnosti, ki so v zgodovini človeštva trajne in v bistvu nespremenljive tudi glede na vekove, kaj šele stoletja. Takó izoblikovano hipostaziranje historičnega romana že s svojo osnovo daje možnosti, da zajema univerzalno povednost, obče veljavno sporočilo, nanašajoče se na bralčev čas.

Takšne značilnosti zlahka odkrivamo na primer v romanih Meša Selimovića *Derviš in smrt* (1966) in *Trdnjava* (1970). Na začetku enega in drugega romana je zgodovinsko določljiv čas po hočimski bitki, torej značilno obdobje razkrojenosti človekove notranje in zunanje, družbene narave. A za nadaljnji razvoj dela je ta trenutek pomemben ne kot določen zgodovinski čas, ampak kot čas po katerikoli vojni, ko se človek usmerja k poglavitnemu, k razmišljanju o človeških medsebojnih odnosih. Sociološka ravna romana in psihološki tok nista določena z ničimer zgodovinsko konkretnim, vendar sta za roman odločilnega pomena. Zgodovinsko nista zamejevana, nasprotno, po civilizacijskih določnicah romana sta izrazito obča. Tudi téma romana je po naravi takšna, da obsega univerzalen pomen, motivno fabularno udejajena pa obče veljavno povedanost. Dela torej ni mogoče uvrščati med zgodovinske romane z zgodovinsko, pseudo- ali kvazi-historično snovjo, ampak je historično, oprto na zgodovinski medij. To pomeni, da ima besedilo prvine historizma, iz njih pa izhaja časovno nedoločljivo ozračje določnega podnebja kot literarnosnovna podlaga nadčasovne, splošno veljavne povednosti.

Koliko je čas, ki je vanj usmerjena historična romaneskna projekcija, zgodovinsko resničen, določljiv ali zgolj fiktiven, je mogoče različno ugotavljati. Ob zgodovinskih romanih se je doslej najbolj uveljavljala in preizkušala tekstološka literarnozgodovinska metoda. Odkriva zgodovinske vire, uporabljene pri nastajanju posameznega romana. Iskanje zgodovinskih virov za *Derviša in smrt* ali za *Trdnjavo* pa bi bilo odvečno in čisto nekoristno početje, če bi tudi obšli avtorjevo izjavo v *Spominih*: »Zakaj sem odšel v zgodovino? Mogoče tudi zato, ker me je bilo strah neposredne faktografske silovitosti in téme pa zasebne zamejenosti...«

Drugo, tako literarnoteoretično kot zunajliterarno merilo, ob katerem bi presojali o avtentičnosti zgodovinsko ali nezgodovinsko naravnanih snovnih prvinah posameznega epskega besedila, je zajeto v idejni motivaciji, ki je pisatelja privedla k oblikovanju dela. Ob njej je mogoče odkrivati pisateljevo politično mitologijo. V literarnem delu se oblikuje in uveljavlja ob soočanju z idejo, dogmo ali mitologijo časa in prostora, torej v delu zajete človeške skupnosti. To notranje razmerje je v romanih z zgodovinsko, historično projekcijo skoraj dosledno agonične narave. Avtorjeva definicija v *Spominih* je skrajno natančna: »Razmerje in spopad med ideologijo in oškodovanim posameznikom.«

Tak spopad temeljne narave posebej močno zaživi v bralčevi recepciji. Bralec namreč s svojim individualnim (političnim) mišljenjem, s svojo politično mitologijo in seveda ob svojih psihosocialnih izkušnjah postaja pri sprejemanju historične projekcije izrazito dejava, ko také motiviran oblikuje metatekst. Po stopnji soudeležbe in po notranji intenziteti nastaja izrazito drugačno razmerje med takim delom in bralcem kot pa ob spre-



jemanju tradicionalnega zgodovinskega romana ne le današnjih, ampak bržkone tudi poprejšnjih bralcev.

Kot je že bilo povedano, videnje zgodovine prek zgodovinskega romana lahko dandanes znatno manj spodbuja bralca v njegovem oblikovanju meta-teksta. Zlasti pa ne more intimneje zadevati politične in idejne fiziognomije današnjega bralca, najpogosteje pa tudi ne njegove politične mitologije. Kajti zgodovinski roman minulih obdobj in epoh (tj. književnosti meščanske dobe) se že v osnovi tako intimno ne povezuje več z bralcem današnjega časa in z njegovimi poglavitnimi psihosocialnimi izkušnjami. Današnja doba je specifično posegla v naravo vrednot iz medčloveških odnosov mimo nekdanjih nacionalnopolitičnih določnic, da so tudi v aksiološkem pogledu vrednote minulih časov za današnje človekovo izkustvo na družbenopolitični ravni spričo spremenjenega imenovalca vse manj primerljive. Če se teoretično in načelno tega morda ne bi dalo posploševati, pa je v življenjskem izkustvu današnjega posameznika in narodne skupnosti vse to vendarle pomembno in se kaže prav ob dojemanju nekdanjega zgodovinskega romana.

Največ pobud za nastanek in razvoj historističnega romana je treba gotovo iskati v spremenjenem položaju subjekta, posameznika in skupnosti, kar zadeva prevladujoče mišljenje in način ter vsebino v soočanju posameznikovega mišljenja s splošnim ali konstituiranim. Strah pred razosebljanjem kot posledico konstituiranega mišljenja in hkrati pred duhovno koruptivnostjo je zavoljo tega pogosta téma romana s historistično projekcijo. Njegovo rojstvo je napovedovala in mu pripravljala pot tudi okoliščina, da tradicionalni zgodovinski roman nastaja v vzponu meščanske družbe, pojavlja pa se pretežno tako, da aktualizira in popularizira narodno idejo kot politično misel meščanske družbe. Takšna funkcija seveda ne daje možnosti, da bi zgodovinski roman v novih okoliščinah še naprej tako živel. Temeljito spremenjene družbenoidejne okoliščine so v našem času in prostoru prerasle nekdanjo nacionalno in socialno idejo in načelno pa tudi programsko (ne pa dejansko) deaktivirale njihov politično mitološki ali narodnoidejni imenovalci. Zgodovinski roman meščanske epohe lahko estetsko in idejno živi dandanes predvsem kot zgodovinsko besedilo; lahko pa ob razvojnih protislovjih zaživi tudi s svojo narodnoidejno motivacijo, a večinoma le v mejah takó imenovane literature kompenzacije (V. Drašković, Nož)... Če v našem času spet nastaja zgodovinski roman z narodnoidejno poanto oziroma aktualizacijo, to vendarle ni izraz le resentimentov, ampak bolj nacionalnih travm kot posledice vulgariziranja oziroma poenostavljenega odnosa konstituiranega mišljenja in njegove doktrine do zgodovine lastnega naroda in zlasti do njegove prihodnosti. Spričo današnjega netvornega odnosa do zgodovinskih dogodkov in političnih dejanj meščanskega obdobja, a predvsem žive narodove moči v tistem času, nastajajo danes zgodovinski romani, ki ne spekulirajo na nacionalno kompenzacijska občutja bralstva, ampak poravnavajo dolg do svoje preteklosti in njenih pozabljenih žrtev in vzponov (npr. D. Čosić, Korenine, Čas smrti). Lahko pa nastajajo tudi tako, da računajo zlasti na sentimentalno naravnost bralstva in npr. pritegujejo z nekakšnim videnjem svoje nacionalne preteklosti po tipologiji razvitih evropskih fevdalnih okolij, postreženim z nekaterimi mikavnimi prvini triviale literature (npr. D. Nenadić, Dorotej).

Toda prve napovedi inovativnega iskanja v okviru historistične projekcije in njegove sociološko pogojene pobude lahko odkrivamo v srbski knji-

ževnosti že ob romanu Selitve Miloša Crnjanskega. Metodološki poskus je spretno povezan z individualnim in novim pisateljevim tvornim odnosom do narodne zgodovine in njenih legend. Uveljavljajo se njegove možnosti, da bi odkrival temne strani in razmere naroda prevsem prek viziranja posameznikovega notranjega dogajanja, njegovega samoodkrivanja in samospoznavanja. Prustovska analitična metoda, ki se v teh letih uveljavlja v Krleževem romanu Vrnitev Filipa Latinovicza (1932), se pri Crnjanskem adekvatno uveljavlja ob zgodovinski motiviki. Ne gre pa zanemarjati njegovega izvirnega preizkušanja že poprej z lirskim romanom Dnevnik o Čarnojeviču.

Tu puščamo ob strani pomenske razsežnosti in lastnosti posameznih romanesknh historističnih projekcij. Nimamo namena, da bi jih razlagali ali zaradi estetskih vrednosti besedil poudarjali njihovo idejno naravo in zajeto politično mitologijo bolj, kot je potrebno za spoznavanje romaneskne inovacije. Aktualizaciji politične mitologije v literarnem delu se je večina avtorjev prav iz estetskih in osebnih razlogov izogibala. Še več. Avtorji so se v nevarnosti pred možno deskripcijo in njeno neposredno aktualizacijo izogibali pragmatizaciji, bolj tudi v primerjavi s tradicionalnim zgodovinskim romanom 19. in 20. stol. Prav zaradi vsega tega je tudi nastala historistična projekcija. Avtentično pojasnilo je v Spominih zapisal M. Selimović: »Od izvira je minilo skoraj dvajset let in ob njegovem podoživljanju ni bilo več surove silovitosti in premočne emocije. Vse je bilo izmeditirano, spremenjeno v mogočo splošno izkušnjo, kot razmerje med ideologijo in oškodovanim posameznikom. Tema je potemtakem univerzalna. Pa vendar je vse moje, nepozabljena brazgotina ni niti dovoljevala, da temo in motiv spremenim v hladno tezo.«

\*

Že iz povedanega je mogoče sklepati, da lahko bralci zelo različno dojemajo roman z zgodovinsko projekcijo. Bolj kot siceršnji zgodovinski roman je dojemanje povezano z intelektualno, psihosocialno in politično idejno izkustvenostjo bralcev v posameznih generacijah. Vendar je treba najprej upoštevati metodo poročanja in pripovedovanja, ker posreduje povednost umetniškega dela. Če bralci mlajših rodov nimajo ustrezne zgodovinske izkušnje, ki bi pomagala pri dekodiranju posplošenih posameznosti, da bi se v psihološkem toku odkrivala struktura mišljenja kot rezultanta določene izkušnje, je treba prav zavoljo tega razčleniti bolj ali manj stano vitne, pogostne strukturne značilnosti, ker bi bila tako najbrž odprta pot do bistva umetnine.

Tipološke značilnosti dosedanjih del so takšne, da smemo govoriti o dveh tipih historističnih projekcij, in sicer o enotnih in o sestavljenih. Ves dosednji razvoj označujejo intenzivna eksperimentiranja s historistično projekcijo, spodbuda zanj pa so specifične okoliščine, ki so narekovale nastanek historistične projekcije. Eksperimentiranja skušajo odkriti in uveljaviti nove možnosti takó z zgodovinskim medijem kakor z njegovim razmerjem do zunajliterarne preteklosti in sedanjosti. Razumljivo je, da se prva iskanja pojavljajo še v okviru zgodovinskega romana. Če so Tavčarjeva Visoška kronika in Selitve Crnjanskega najbolj zgodnji metodološki poskusi, kako v romanu na novo vzpostavljati odnos med preteklostjo in sodobnostjo skozi prizmo pisateljeve politične mitologije in zaradi ontološkega toka, tedaj je mogoče trditi, da je to povezano prav z ontološko človeško oziroma pri

Crnjanskem z narodnobivanjsko ravnino dela. Očiščeno je herojskega videza nacionalne zgodovine, opira se na opazovanje eksistencialnih določnic in sprememb zlasti v delovanju na posameznika, na njegov položaj in usodo kot posledico določene narodnobivanjske pogojenosti. Proces poteka v povezavi s skupnostjo, a v njegovem središču je vendarle posameznik (Izidor Kalan, Vuk Isakovič), njegov notranje razgibani, agonični soodnos z osebkom v soodnosu, ki je pri Crnjanskem utelešen v civilizirani Evropi, Avstriji in njeni doktrini tradicionalne premoči. Junakovo razbolelo iskanje izhoda prepletata psihološki in ontološki tok procesa. V tem primeru doktrine ne poseeblja zgolj osebek v soodnosu, torej tujstvo (Avstrija), dotlej tradicionalni osebek negativitete v nacionalnoidejnem pojmovanju in v političnem utrjevanju narodne identitete.

Razmerje med tema členoma ni specifično spremenjeno le zavoljo tega, ker ni med njima zunanjega nasprotujočega si dogajanja in zunanjega agoničnega delovanja, ampak v tem, da je vse delovanje premaknjeno v junakovo, Isakovičevo notranje spopadanje in soočanje, trpno, razbolelo doživljanje poskusov razreševanj, enostranskih notranjih junakovih razreševanj tega nasprotja. To postane kasneje glavna notranja določnica v delovanju historističnih projekcij. Manj pisateljevega iskanja je ob drugih romanesknih prvinah (npr. značilni »trikotnik«, Vukovo razmerje do drugače mislečega in delujočega Arandela, izguba žene Dafine zaradi njega). Pač pa je zanimiv svojevrstni subjekt, množica srbskih bojnikov — naiemnikov, ki je spodbuda in korektiv Vukovih iskanj eksistencialnih možnosti, pretežno izpeljanih z znaki psihološkega in ontološkega toka romana.

Naštete prvine Selitev Crnjanskega zgodovinsko seveda niso zamejene v čas romana. Pri posrednem poročanju dajejo izrazite možnosti za refleksijo in samorefleksijo, z njimi je zaiet tok subjektovnega samospoznavanja. Ta razsežnost se kasneje uveljavlja kot imanentna oblikotvorna prvina historističnega romana sploh. Fabularna ravnina in vanjo vpeti psihološki in ontološki tok hipostazirajo soočajoče se položaje posameznika in institucionalizirane skupine, kar kot strukturna prvina ostaja nenehno v ospredju bralčevega dožemanja. Zajema in označuje subjektovo doživljanje eksistencialne tesnobe. Če je tesnoba posledica zunanjih občin in zgodovinskih dogajanj, se v romanu pojavlja vendarle kot tematska osnova, ki določa subjektovo stanje v ontološkem pogledu. Takó je za roman bistveno prav razvijanje junakove notranje dejavnosti, ko psihološki in ontološki tok notekata v subjektovi notranosti, v njegovih razgibani refleksiji in avtorefleksiji. Motivnotematski agonični odnos na narodnoideinemu imenovalcu se tedaj oblikuje in izraža skoraj izključno s tenzijami osebkovih notranjih dogajanj, torej v refleksijah, eksistencialni tesnobi in iskanju bivanjskih možnosti zase in za plemensko, nekonstituirano narodno skupnost, kateri Vuk Isakovič pripada.

Bivanjski nemir in eksistencialna iskanja, ponazorjena v Vuku Isakoviču in v njegovem beganju, postanejo kasneje značilna prvina historističnih projekcij. Pri Isakoviču se izražajo tudi z zunanjim, fizičnim beganjem in z vojaškimi brezciljnimi premiki, v pozunanjeni motivni podlogi notranjega beganja in iskanja, ki v junakovi zavesti sega k začetnemu izhodišču (selitev iz Stare Srbije), h koreninam pripadnosti in k razbolelim zamišljanjem nove možnosti obstajanja, oprte na pravoslavno Rusijo, torej na novo selitev... Nenehno notranje in zunanje iskanje in beganje. Moderni pasivni romaneskni

junak v zgodovinskem mediju ima svojega predhodnika v podobnem beganju in brezpotju pa nemiru Petra Rajića, Čarnojeviča v Dnevniku o Čarnojeviču leta 1921. Mar ni v enem in v drugem romanu zajeta človekova notranja razkrojenost? Razrašča se in poteka v refleksijah in samorefleksijah. In mar se to potem ne uveljavlja do klimaksa in tragičnega zloma v Pavlu Isakoviču, osebkku Druge knjige Selitev, v knjigi, nastali v dolgoletni pisateljevi odtrganosti od doma?

Kakor zajema osebkov nemir moderni evropski roman prvih desetletij 20. stoletja, tako ga posreduje tudi historistična projekcija z refleksijami, samorefleksijami, odkrivanjem in subjektivim samoosvobajanjem, z iskanjem lastne identitete, lastnega jaza, z notranjim samoosvobajanjem. To se zlasti celostno dogaja s subjektom v Krleževi Vrnitvi Filipa Latinovicza, zagotovo pa tudi v Crnjanskem, v njegovi etnični in človeški entiteti. Vsi njegovi romani kažejo, kako globoko zasajen je v njem eksistencialni nemir, bivanjska negotovost, in kako globoko v njem je zasajena potreba po notranjem samoosvobajanju, npr. v Romanu o Londonu.

Te prvinske okoliščine človekovega bivanja razrešuje Crnjanski v Selitvah na zgodovinskem ozadju in na narodnem imenovalcu, ne da bi se izognil implicirani politični mitologiji. Hkrati pa vendar prav tu, v nekakšnem dvomu človeka 20. stoletja, demitizira zgodovinske postulate in podedovane vrednote, ki so bodisi bolešno poetizirane (»roka Lazarjeva«, Kosovo) ali pa nacionalno romantično idealizirane (srbsko bojevanje po Evropi 18. stoletja in za Evropo, ki se prek osebkka Vuka Isakoviča razkriva v podobi pravega socialno pogojenega vojaškega najemništva). Vsa ta povednost prihaja do veljave ob položaju Vuka Isakoviča, ki je v zametku prototip junaka v diaspori. Če ga opazujemo s pripovednega položaja, bi mogli že ob njem govoriti o specifični pisateljevi ironični identifikaciji, ki svojo popolno uveljavitev doživi ob Pavlu Isakoviču v Drugi knjigi Selitev. Tudi Pavel živi domala ves čas v diaspori, tragični zanj, značilni za ontološki in psihološki tok romana.

Junak v diaspori pa je sploh poglobljena arhetipska značilnost romanov s historistično projekcijo. Osebek v takih okoliščinah išče alternativno možnost zase, v romanu Crnjanskega tudi za skupino, ki ji pripada glavni junak, in se sooča s tujstvom, konstituiranim, a samodejno delujočim nasprotjem. To je še prvina tradicionalnega zgodovinskega romana, medtem ko je pasivni subjekt v diaspori bistvena prvina historističnega romana že v Selitvah, z Vukovim iskanjem eksistencialne možnosti zase in za svoje.

In končno vprašanje današnjega dojetanja romana Selitve. Literarno izkušen bralec gotovo ne bere prve knjige Selitev kot tradicionalen zgodovinski roman oziroma kot pisateljevo videnje srbske zgodovine v določenem obdobju. Še posebej velja to za današnjega nesrbskega bralca, saj ga gotovo najbolj pritegne narava središčnega osebkka, psihološki in ontološki tok njegovega samoodkrivanja in samospoznavanja, neuspeli poskus pri osvobajanju samega sebe. Spričo tega ta bralec tudi ne čuti potrebe, da bi zgodovinsko naravo romana soočal z dejansko srbsko zgodovino.

Če je ob prvi objavi roman Selitve doživiljal sprejem, kot da je tradicionalno zgodovinsko delo in so posamezni raziskovalci iskali njegove zgodovinske vire in celo memoarske pobude (npr. rokopisno delo Simeona Piščevića), pa za naše današnje miselno in estetsko dojetanje ne more biti pomembno, ker so pomembnejše izkušnje s kasnejšimi romani in takó



tudi s historistično projekcijo. Za našo razlago je veljavno tudi tisto, kar Crnjanski izjavlja v pismu Vasi Stajiću leta 1928: »Veselilo bi me, če bi mi kaj našli o junaku mojega romana polkovniku Vuku Isakoviću (. . .) Prav tako bi me zanimalo tudi vse drugo, kar bi mi povedali o zgodovini ljubezni v mojem romanu, čeravno mi ni prav nič za zgodovinsko, ampak za poetično in psihološko stran.«

S Selitvami torej lahko sprejemalec vzpostavlja subtilni ustvarjalni odnos brez identifikacije z nacionalno idejo — to je sicer domala neizogibno za sprejemanje tradicionalnega zgodovinskega romana —, ker se bralčev odnos oblikuje predvsem ob subjektivem poskusu samoosvobajanja po poti samoodkrivanja in samospoznavanja.

Možnost, da literarno delo z zgodovinsko motiviko takó živi, je gotovo globlje povezana s posebnimi izkušnjami in širšo psihosocialno naravo današnjih bralcev, kar zadeva zgodovinski medij in nanj oprto politično mitologijo. Bralcu meščanske epohe take izkušnje nasploh še niso bile znane. Pisateljeva politična mitologija, njegov neprizanesljivi odnos do stoletnih narodnoidejnih mitov (primerjaj Crnjanskega intervju v niški reviji Gradina), desakralizacija predstav o lastni narodni preteklosti, kar vse je zajeto v razkrivanju landsknechtovstva, srbskega vojaškega najemništva v avstrijskem Podonavju — potlej, v Drugi knjigi Selitev pa tudi v carski Rusiji na nemirnem razmejišču med Ukrajinci, Poljaki in Kozaki —, vse to predvsem tudi v pisateljskem odnosu do zgodovinskega medija oblikuje možnosti za nastajanje drugačne zgodovinske projekcije. Gledano literarnometodološko, prevladuje v Selitvah lirsko refleksivna stilizacija ob procesu osebkovega samospoznavanja, ob psihološkem in ontološkem toku tega procesa, to pa je izrazito moderen romaneskni pristop. V Drugi knjigi Selitev se še posebej krepí ironično-groteskna stilizacija, ki izhaja iz prvotne lirskorefleksivne. V obeh primerih je to sredstvo pisateljeve identifikacije, pisateljevega označevanja svojega, osebnega razmerja do zajetega in posredovanega.

S stališča historističnega romana, njegovih arhetipskih značilnosti v razvoju vrstne inovacije je kot njegova imanentna lastnost posebej pomembna in povedna etična ravnina, ki se pojavlja kot skupni imenovalac vsega. Ob bivanjskem nemiru, blodnjah in tavanju, ki ontološko temeljno označujejo Vuka Isakoviča, Arandela in Dafino, se etični imenovalac uveljavlja nenehno in stanovitno, takó v psihološkem kot v ontološkem toku, zlasti pa označuje celotno povednost. (Tu ne moremo govoriti o razlikah med etičnim kompleksom, kakor se kaže že v Tavčarjevi Visoški kroniki, zlasti izrazito ob Izidorju, pa v Selitvah in v Drugi knjigi Selitev, ker se v tem času že oblikuje arhetipske značilnosti historistične projekcije. Razumljivo je, da narava etičnega imenovalca izrazito sooblikuje prav omenjena pisateljeva identifikacijska stilizacija, ki s svojimi spremembami pri Crnjanskem zajema spreminjajoči se pisateljev osebni odnos.) Med Selitvami in Drugo knjigo Selitev je vendar preteklo veliko let; od lirске refleksivne identifikacije stilizacije do ironične in groteskno razkrajevalne, ki poudarja in pogloblja psihološki tok, se zrcalijo mišljenjske razlike, sad specifičnih osebnih življenjskih okoliščin Miloša Crnjanskega.

Bivanjski nemir in osebkova negotovost ter etično načelo so značilne kategorije historističnega romana. Zelo zaznavno se napovedujejo v Tavčarjevi Visoški kroniki, uveljavljajo pa v Selitvah Miloša Crnjanskega leta 1927. Etična substanca v posamezniku in v družbi, v človeku sploh, je najbolj

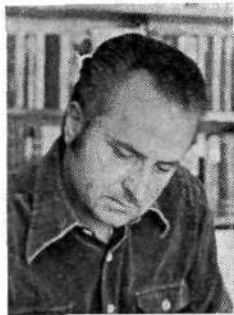
občutljiva in ranljiva, v družbi najbolj izpostavljena, a tudi nestanovitna, pogosto trpna in le navidezna. Tesno je povezana z osebkovo politično mitologijo. Ta v Vuku Isakoviču doživi polom, v Pavlu Isakoviču pa spričo psihološkega, osebnostnega razkroja popoln zlom. Od Vukove iluzije »širnega modrega kroga, zvezde v njem« pelje proces v popolni bivanjski razkroj in celó v samouničenje tega srbskega ljudstva, ki je v najemniški službi pri ruski carici izkoreninjeno v daljni, tuji, neobvladljivi in negostoljubni Ukrajini.

Prvine, h katerim se osredišča M. Crnjanski — bivanjski nemir, individuum v pasivno se soočajočem razmerju do okolja/nasprotja, etično načelo kot skupni imenovalec vsega — so bistvene osnovne lastnosti v metodološkem, strukturnem in miselnem pogledu, ko gre v romanu 20. stoletja za nove možnosti soočanja sedanosti in preteklosti. Čeprav je Crnjanski še povezan s tradicionalnim zgodovinskim romanom, je na novo in v novi vlogi pomaknil v ospredje osebkovo samoodkrivanje in samospoznavanje, ki ga izvaja v psihološkem in ontološkem toku njegovih eksistencialnih nemirov in poskusov samoosvobajanja. Hkrati se ob tem uveljavlja etično preizkušanje, tudi presojanje posameznikovega ravnanja in položaja v sodnosu z okoljem, s katerim je v notranje dinamičnem, čeravno tu še ne izrazito agoničnem položaju. A ta soodnos je zanj prav glede politične mitologije vendarle odločilen. V skladu z njim je tudi poanta dela brez tradicionalnega katarzičnega poraza središčnega osebká in moralne njegove samorazbremenitve, to pa je sicer arhetipska značilnost tradicionalnega zgodovinskega romana. Poanta je sedaj povezana z bivanjsko negotovostjo in stisko kot posledico neuveljavljene narodnopolitične mitologije in pa okoliščine, da se osebek ne more osvoboditi svoje determiniranosti, da ne doživi samoosvoboditve.

(Nadaljevanje in  
konec prihodnjič)

## Vrstna inovacija v sodobnem zgodovinskem romanu

Janez  
Rotar



### VI

Andričevi zgodovinski romani svojevrstno pri-  
spevajo v iskanje novih možnosti pri soočanju  
sedanjega, pisateljevega časa in pa minulosti prek  
epskega medija. Z romanoma Na Drini most in  
Travniška kronika pisatelj eksperimentira še v okviru  
tradicionalnega zgodovinskega romana. V kasnejšem,  
zgodovinsko označenem epskem delu, v Prekletem  
dvorišču (1954), pa Andrič z novinami presega meje

zgodovinskega romana kot tradicionalnega žanra, dasi na prvi pogled ali  
ob površinskem, fabularnem branju tega skoroda ni opaziti. V resnici se  
historična projekcija v modernem romanu prične celotno oblikovati prav  
s Prekletim dvoriščem. Navzoče so strukturne in kategorialne določnice, ki  
jih, kot smo videli, uvaja ali napoveduje Crnjanski: bivanjski nemir osebka  
v soodnosu z okoljem, etično načelo kot podlaga iskanja alternativne mož-  
nosti bivanja, notranja razgibanost dogajanja, ki ga pisatelj v psihološkem  
toku sporoča posredno. S temi prvini in njihovo naravo je zgodovinski  
čas relativiziran, ohlapen, nezamejen, domala navidezen.

V Prekletem dvorišču je v ospredju metoda poročanja o dogajanju.  
Opira se na postopek, ki ga pisatelj skoraj dosledno uveljavlja v celotnem  
delu — o dogajanju tretje osebe in o njeni usodi pripoveduje priča: neime-  
novani mladenič pripoveduje fra Petrovo zgodbo, fra Petar Čamilovo, Čamil  
pripoveduje oziroma rekonstruira in pooseblja usodo Džem sultana in njegovo  
zgodbo. Vsako posamezno zgodbo, posamezno usodo pripovedovalec pripo-  
veduje iz svojega zrelišča in časovne perspektive, tako da je mogoče čutiti  
razdaljo med časom poročanja in časom dogajanja. V prvem primeru,  
v okvirni zgodbi o fra Petru, se pogojni zgodovinski okvir oblikuje z zelo  
skopimi civilizacijskimi posameznostmi, sicer docela nepomembnimi (»kle-  
šče, velike kreševske«, »žaga, mala jeklena, nemška«), ki »zgodovinsko«  
označuje vstop v zgodbo in končno tudi njen konec, vložena pa je v po-  
pisovanje stvari, ki so v samostanu ostale po fra Petrovi smrti, ko je navzoč  
neimenovani pokojnikov spremljevalec in pripovedovalec. Vsako naslednjo  
in hkrati notranjo zgodbo spoznamo in spremljamo v še šibkeje naznačenem  
zgodovinskem času, v njenem lastnem času, ki je kolikor splošno zgodo-  
vinski, toliko tudi nadčasoven, sodoben, aoristovsko le rahlo odmaknjen  
z zrelišča osebe, ki zgodbo pripoveduje. Šele zgodba o Džem sultanu je  
postavljena v natanko določen zgodovinski čas spred nekaj stoletij. Katego-  
rialna prvina Prekletega dvorišča, Čamilovo poistenje z Džemovo zgodbo  
in usodo nekaj stoletij kasneje, je v oblikovanju historistične projekcije sre-  
diščnega pomena. Ista oziroma enaka človekova usoda se projicira dvakrat,  
enkrat v fra Petrovem pripovedovanju Čamilove zgodbe, drugič v Čamilo-  
vem raziskovanju, doživljanju in popolni identifikaciji z Džemovo usodo, ki

se potrjuje s podobnim Čamilovim življenjskim položajem in tragičnim koncem.

Zakovitost usode se torej uveljavlja v dveh različnih časovnih sorednicah in v tem je smisel popolne zgodovinske določitve Džemove zgodbe. Okoliščine, ki določajo tragično Džemovo in tragično Čamilovo usodo, so identične in niso odvisne od posameznih zgodovinskih določenosti, ampak od splošnih, ki se pojavljajo kadarkoli.

Druga kategorija, ki je Andričev posebni prispevek k inovativni zgodovinski, historistični projekciji, se uveljavlja v povezavi postopka projekcije in postopka pripovedovalčeve identifikacije. To povezavo omogoča že specifična osnovna metoda poročanja, ko se vsak pripovedovalec hkrati odziva na svojo projekcijo in se do nje tudi opredeljuje. Osnova tega je etični imenovalec, ki se uveljavlja ob pripovedovalčevem soočanju z moralnimi značilnostmi vsake posamezne zgodbe in dobe. Obča, nadčasovna veljavnost, stalnih značilnosti, ki se vedno ponavljajo in so spoznavne prek optike posameznih različnih pripovedovalcev, je s tem specifično poudarjena. O človeku, o posamezniku ne odloča konkreten zgodovinski čas sam po sebi, ampak moč in doktrina dobe in okolja, s katerim se posameznik sooča, oprt na lastna etična načela. Kakor so etična načela ne glede na dobo stanovitna in nespremenljiva, tako so stanovitna in trdovratna tudi nasprotna pojmovanja morale v določenem družbenem okolju in v določenem času, s tem pa se individuum sooča. Takó se avtonomni, nerazosebljeni posameznik nujno znajde v agoničnem položaju.

Poleg celotne notranje in zunanje identifikacije, ki poteka v Čamilovem poistenju z Džemovo usodo in tudi z njegovo zunanjo zgodbo, s čimer je posledično poudarjena historistična projekcija kot prvina, se uveljavlja tudi pisateljeva notranja identifikacija. Pomembna je za pripovedno stilizacijo besedila in za samo naravo projekcije. Pisatelj jo oblikuje s posebno stilizacijo tistega, kar poroča posamezen pripovedovalec; hkrati je značilna tudi za oblikovanje odnosa do posameznikove usode. Crnjanski uresničuje in uveljavlja svojo avtorsko identifikacijo z literarnimi sredstvi: s subjektivno stilizacijo dogajanja ali pripovedi, zlasti z lirizacijo, ki ustvarja videz naivne preproščine, da se nato samoironija toliko ostreje izraža in vodi celo do groteske. Andrič pa avtorsko identifikacijo uresničuje z metodo in s sredstvi literarnega poročanja v ožjem pomenu izraza. Poteka v glavnem v dveh oblikah.

Prva se uveljavlja v psihološkem toku ob krčevitem poročanju o mišljenju in čustvovanju določenega središčnega osebka. Pripovedovalec pri tem namenja bralcu svoja opažanja in pripominjanja neposredno tedaj, ko napetost krčevitega notranjega stanja doseže vrhunec v posameznem osebku. Avtorska pripominjanja so zapisana v oklepajih in so pravzaprav nekakšna didaskalična naslavljanja bralcu in naznačena tudi grafično. Pisatelj potemtakem posebej poudarja projekcije, ko v ospredje med samo zgodbo pomika časovni razmik, a pripovedovalec mimo njega vzpostavlja neposredno zvezo s sprejemalcem, prestopajoč v njegov čas:

»Fra Petar se niti ni dobro spominjal, kdaj se je pravzaprav začela ta zgodba brez reda in konca. Prav tako tudi ni takoj opazil trenutka, težkega in odločilnega trenutka, ko je Čamil jasno in prvič s posrednega pripovedovanja tuje usode prešel na tok osebne izpovedi in jel govoriti v prvi osebi« (deseti odstavek VI. poglavja).



Druga oblika avtorske identifikacije je v tistih »didaskalijah«, ki se z njimi Andrić odmika od zgodbe in se obrača naravnost k bralcu. Najpogosteje so to objektivistični izreki in posplošitve, poudarjene z množinskimi zaimki. Avtor se ob nekaterih izrazitih okoliščinah s takimi stilizacijskimi sredstvi isti s pripovedovalcem, npr. s fra Petrom:

»(Ja! — Težka beseda, ki v očeh tistih, pred katerimi je izrečena, določa naše mesto, usodno in nespremenljivo, pogosto pred tistim ali onstran tistega, kar sami vemo o sebi, zunaj naše volje in nad našimi močmi. Strašna beseda, ki nas, že izgovorjena, za vselej povezuje in isti z vsem tistim, kar smo si zamislili ali rekli in nismo niti pomislili, da bi se s tem poistili, pa smo v resnici notranje že zdavnaj eno.)« Enajsti odstavek VI. poglavja.

Takšni avtorski posegi močno poudarjajo projekcijo, notranja razmerja med njenimi prvinami, torej čas pripovedi, čas pripovedovanja in sprejemanja in pa pisateljevo spoznavno razmerje.

Andrić je dal historistični projekciji kot žanrski inovaciji temeljne oblikotvorne (izraz po H. R. Jaussu) prvine: 1. agoničen odnos med avtonomnim posameznikom in konstituiranim okoljem, celoto; 2. osebno oblikovan etičen imenovalec, ki se uveljavlja v trajanju in iskanju celotne osebnosti; 3. doktrino kot obliko moči in delovanja konstituiranega okolja; 4. poraz avtonomnega posameznika in potrditev nemožnosti bivanja v diaspori, to pa izpričuje ponovljena projekcija z identično usodo Džem — Camil. Poleg tega je Andrić utrdil imanenten proces samoodkrivanja in samospoznavanja, ki ima nosilen, tudi strukturno povezovalen pomen.

Samospoznavanje je pri Andriću najprej vrhovna duhovna vrednota literarnega dela, njegovega psihološkega in ontološkega toka, tu pa smisel celotne historistične projekcije. Z njim dosega koherentnost prvin, v njem je utemeljena univerzalna povednost literarnega dela. Medčloveški odnosi se v danih razmerjih in v prikazanih sovednicah, ki soočajo odnos posameznik — konstituirana skupina, ne spreminjajo, vseskozi se pa uveljavljajo na škodo posameznika. To izpričujejo usode posameznikov v Prekletem dvorišču, njihove zgodovinske ponovitve. Vzrok propadanja je v posamezniku, v njegovih avtonomističnih težnjah, v njegovem nasprotovanju, da bi se podvrnil razosebljanju, v njegovem vztrajanju pri etičnih načelih. Zanja neherojsko propada, ko ostaja žrtev katargične razbremenilne razrešitve za okolje. Etika individua in pa pragmatična morala konstituirane skupine sta v nasprotju in obstajata druga ob drugem do propada individua. Pisatelj se v svoji identifikaciji negativno odziva na tako pojavnost, projekcija pa mu to izrazito na novo omogoča.

Kategorialne novosti na ravni povednosti se pri Andriću v glavnem navezujejo na tiste, ki jih je M. Crnjanski nakazoval ali uveljavljal v Selitvah 1927. S Prekletim dvoriščem je Andrić torej ustvaril celotno fiziognomijo historistične projekcije in predvsem tudi opravičil iskateljsko prizadevanje znotraj žanrske določenosti zgodovinskega romana. S svojimi doneski, bogatimi in smiselnimi oblikotvornimi dognanji, je utemeljil in spodbudil nadaljnje eksperimentiranje prav na tej osnovi. To velja za zunanjo metodološko stran, zlasti pa za notranjo strukturo psihološkega in ontološkega toka.

Seveda so te strukturne in metodološke prvine pomembne tudi za recepcijo dela s historistično projekcijo. Območja in vsebine dejavnosti, ki zaupslujejo bralca v oblikovanju metateksta, so ob Prekletem dvorišču izredno

sugestivne, naznačene in zajete tudi v avtorjevem didaskaličnem naslavljanju bralcu. Na bralčevo tvorno sprejemanje zlasti vpliva zapovrstnost zgodb, njihova notranja napetost, ki raste od stopnje do stopnje in doseže vrh v Čamilovem poistenju. Govoriti smemo o posebej spodbujevalnem sodnosu pisatelj — delo — bralec. Prav zavoljo vsega tega niso bralci sprejemali Prekletega dvorišča kot pripoved o strahotah kakšne določne carigradske ječe. Čutili so in odkrivali paraboliko celote in alegorezo posameznosti. Parabolika je jasna prav spričo notranjega stopnjevanja pripovedi in osrediščenosti k notranjemu Čamilovemu poistenju in specifični avtorjevi literarni identifikaciji. Takó je dekodiranje celote in razbiranje alegoreze v recepcijskem poteku izkušnega bralca zagotovo uresničljivo.

Poleg tega je mogoče sklepati, da je tovrstno bralčevo recepcijsko dejavnost ob Prekletem dvorišču spodbujalo tudi to, da so bila druga tedanja literarna besedila, takó sodobne kot zgodovinske narave, drugačna in se je Andričev kratki roman od njih za bralca spodbudno oddaljeval v vseh bistvenih tematskih in motivnih prvinah. Avtorske didaskalije in vsa druga obračanja k bralcu dajejo v Prekletem dvorišču tolikere pobude za oblikovanje metateksta, da se ob njih povednost Andričevega besedila pojavlja v taki naravi, da smemo govoriti o novi knjigi za bralca. To je nova, izrazito zahtevna literatura, ki se nanaša enako na bralčev čas kakor na čas izza zgodovinske projekcije. S Prekletim dvoriščem se izrazito uveljavlja na novo podajano epsko soočanje sodobnosti in minulega časa, tako da povednost v vsem bistvenem zrcali in izraža današnji čas, pisateljeve in bralčeve psihosocialne izkušnje z njim. Človekova iskanja alternativne možnosti mišljenja in življenja nasproti prevladujočemu, konstituiranemu, edino veljavnemu, so sicer obsojena na neuspeh. A njihove poti potekajo prek samoodkrivanja in samospoznavanja osebnosti, Čamila, ki je notranje svoboden, ki mu pa ni dano, da bi to svojo osebno notranjo svobodo celotno živel oziroma da bi jo sploh živel.

Strukturna narava Prekletega dvorišča, zlasti njene literarno estetske razsežnosti pa središčna zgodba, torej Čamilova človeška usoda, so bile zagotovo močna spodbuda tistim pisateljem, ki so raziskovali nove možnosti, kako bi se v epskem mediju odkrivale poglobitve razsežnosti in določnice sedanjega življenja prek projekcije v preteklost. V iskanju novih oblikovalnih možnosti je posebej pomembno pisateljevo osrediščanje na usodo posameznika — individua. Proces njegovega samoodkrivanja in samospoznavanja kot imanentna kakovost današnje književnosti in vključevanje specifičnih pojavov sodobne družbe iz razmerja individuum — družbena konstituiranost okolja s svojo zapirajočo se organiziranostjo, to dvoje se medsebojno pogojuje in prepleta. Zaradi boleče občutljive neposrednosti družbenih, miselnih in ontoloških prvin je soočanje nalagalo prenos na historistično projekcijo, torej odmak od časovnih in prostorskih sorednic neposredne življenjske resničnosti, njenih ontoloških negativitet iz razpona konstituirana skupina — posameznik. Ob vsem tem ne kaže spregledovati ali izključevati avtorjevega osebnega izkustva. Vendar ga tudi ne velja preveč poudarjati, ker gre v večini primerov za resnične umetniške sublimacije običajnih določnic in posebnih ontoloških značilnosti določene dobe na osnovi individualne, a ponavljajoče se izkušnje. Zgodovinski medij je tedaj osnova za posredno izpoved današnjih pisateljev socialnih, osebnih izkušenj in izkušenj dobe.

## VII

V šestdesetih in sedemdesetih letih je v jugoslovanskih književnostih nastalo nekaj romanov, novel in dram, s historistično projekcijo kot obliko zgodovinskega medija. Ustavljamo se le pri tistih umetniških delih, ki so prispevala pomembne oblikotvorne prvine in uveljavljala tipološke značilnosti v inoviranju tega žanra. V večini teh del so s specifičnim pristopom zajeta avtorska motivacijska doživetja in pobude psihosocialne in etične narave, to vse pa označuje človekov ontološki položaj v določenem obdobju. Vendar se v delu doživetja in psihične pobude ne pojavljajo v neposredni fabulativni obliki in niti v tematskem toku. Neposredno spoznavna pa je njihova povezanost z etično kategoričnostjo del kot rezultanto, ki psihološko in ontološko označuje tok. Nikakor torej ne moremo govoriti o kakem aktualističnem zaostrovanju in ne o preprosti vgradnji »politične mitologije«. Pač pa je iz ozadja spoznaven tisti neodjenljivi človekov ressentiment, ki s svojo neodjenljivostjo in neodstranljivostjo ostaja v človeku umetniku in enako tudi v umetnici, ko jo ob taki motivaciji oblikuje resničen umetnik. Spomnimo se besed Cirila Kosmača v Baladi o trobenti in oblaku: »Zakaj je v vsakem ustvarjanju, ki je vendar najvišja radost, tudi kaplja grenkobe?«

V šestdesetih letih je Meša Selimović v dveh romanih izoblikoval pomembne oblikotvorne prvine, ki uveljavljajo historistično projekcijo. Njegov postopek je formativno usmerjen v osrediščenje ene osebnosti in njene usode. S celotno in na več ravneh izoblikovanim razmerjem med pisateljevim časom in izkušnjo pa preteklostjo je Selimovičeva projekcija izvedena in dognana prav racionalno. Slednje se uresničuje posebno s tem, ko se na ravnini družbene konstituiranosti ne pojavlja kaka bistvena razlika in tedaj tudi ne časovna razdalja. Pojavljajoči se znaki civilizacije so mogoči in celo značilni v tem in v onem času. Posebej značilna strukturna določnica Selimovičevih dveh romanov pa je ta, da se središčni osebek romana sooča s celotno konstituiranim in hierarhiziranim okoljem, zlasti še z njegovo stožčasto izoblikovano močjo in doktrino. Največji del osebkove dejavnosti se vseskozi usmerja v samoodkrivanje in samospoznavanje. Ob etično in socialno izostrenih bivanjskih okoliščinah se sooblikuje agonično razmerje med posameznikom in organizirano in konstituirano družbeno močjo, okrepjeno s specifično politično mitologijo, prignano do dogme.

Človekovo bivanje in vztrajanje pri svojem, individualnem videnju resničnosti in etičnih načel ni odvisno od obćih socialnih okolišćin, ampak od ravnanja osebkva, od njegove stanovitnosti in zdržljivosti v sooćanju s konstituirano moćjo. Človekova bivanjska izpostavljenost je tesno povezana z njegovo osebno etično naravo, z njegovo osebnostno vsebino. Ta pogojuje človekovo mišljenje in ravnanje. Receptijski postopek literarnega bralca je zaradi tega izrazito notranje stopnjevav zlasti glede neštetih strukturnih določnic romana. Nasprotno pa se lahko podredi tudi zgolj fabularni ravnini in se omejuje le na sprejemanje fabularnega toka. Izoblikovan je namreć izrazito literarno, z znaki historizmov, ki civilizacijsko in socialno predstavno oznaćujejo časovno in prostorsko določljivost okolja in njegovo specifićno ozraćje.

Oćitno je prav v znaćilnostih recepcije in njene zahtevnosti mogoće iskati enega od vzrokov oziroma pobud, da je Meša Selimović temo Derviša

in smrti (1966) motivno, torej fabularno ponovno oživil v še enem romanu, ubesedil v Trdnjavi (1970). »Bralci so dobro sprejeli ‚Derviša‘. Tudi kritiki v glavnem vsi,« piše v Spominih. Toda površnost in očitni nesporazumi nekaterih kritikov z naravo Derviša in smrti — gotovo pa tudi spricho moči pisateljevega osebnega ressentimenta, ko »razočaranje in bolečina obračata misli v preteklost«, kakor pravi Ivo Andrić v Mostu na Žepi — narekujejo Selimoviću ponovno romaneskno obravnavo »spopada osebnega občutja in političnega prepričanja«, kakor je delo tematsko mogoče označiti z njegovimi besedami.

Selimović je tedaj s Trdnjavo »po idejni zapletenosti, po razslojenosti, po fakturi, po kompoziciji, po vseh prvinah romaneskne strukture«, kakor piše v Spominih, oblikoval preprostejše, strukturno in idejno razvidnejše sporočilo, kot pa je v Dervišu in smrti. »Tudi ne zahteva posebnega razlaganja. A sem ob prvi izdaji vendarle dodal pripombo, s katero sem želel opozoriti na smisel romana. Vedel sem, da to ni navada (. . .) Morda je najpomembnejši vzrok, da to storim, pogostno zgrešeno razlaganje mojega Derviša.«

»Pogostno zgrešeno razlaganje« romana Derviš in smrt odločilno izvira prav iz okoliščine, da so ocenjevalci spregledali projekcijo in njeno bistveno vlogo. Historistična projekcija je v Trdnjavi bolj razvidna tudi spricho pisateljevega opozorila o »trdnjavi«, o njenem obstoju v sleherni družbi in obdobju.

Temeljna tema, »spopad ideologije in oškodovanega posameznika«, se v obeh romanih pojavlja podobno, skoro identično, a z različnimi možnostmi razrešitve spopada: Ahmet Nurudin v Dervišu in smrti skuša vztrajati pri etičnih načelih. Dokler jim je zvest, je zvest sebi, je neodvisen, eksistenčno nevezan. Ko pa Ahmet Nurudin prestopa v krog družbene, konstituirane moči in v njen stožec, sproža proces, ki sprva načenja in rahlja, kasneje pa lomi njegova načela, njega pa stre in uniči. Opoj moči in oblast pa sla po ženski ga potegnejo v duhovno koruptnost, ki ima naravno osnovo v človeku, opravičuje jo pa z bojem za brata. — Ahmet Šabo, osebek romana Trdnjava, se v boju za brata giblje po podobni poti, vendar ne stopi v krog konstituirane moči in njene doktrine, ostaja eksistenčno nevezan in avtonomen, ostaja pri svojih nazorih in načelih tudi ob najhujših bivanjskih stiskah, skušnjavah in preizkušnjah. Opira se na sočloveka, na Tijanino ljubezen in na medsebojno vdanost. (»Brez ljubezni vsakdo vselej izgublja,« pravi pisatelj v Spominih, ko ponavlja misel iz Derviša in smrti.) Ahmet Šabo torej vzdrži vse preizkušnje, ne da bi spricho eksistenčnih negotovosti zapadal samoodtujenju; takó ostane »veder in moralno čist«, če uporabimo pisateljeve besede iz omenjene opombe ob prvi izdaji Trdnjave.

Tok samoodkrivanja in samospoznavanja v obeh romanih poteka intenzivno, in sicer na imenovalcu človečne etične vedrine in moralne neoporečnosti. Iskanje alternativne možnosti bivanja in mišljenja je v obeh romanih središčnega pomena. V Dervišu in smrti je obsojeno na propad zaradi samoodtujenja središčnega subjekta, v Trdnjavi pa se uresničuje, vendar zgolj znotraj meja zasebnega življenja Ahmeta Šaba, ki takó ostane v diaspori, vendar kot notranje svobodna osebnost.

Ambientalnost in ozračje sta v obeh romanih identična. Označujejo ju določnice historičnosti in hkrati sodobnosti, ker se navezujejo na splošne



teme in jih v razponu medčloveških komunikacij pogojujejo odnosi znotraj celotno organizirane družbene skupnosti in njenega establishmeta, stožčasto konstituirane družbene zgradbe, ki ni časovno tesneje zamejena. Svet je zajet v svoji dihotomiji, toda »življenje in roman se docela razhajata, čeravno je podobnih primerov, po pomenu, veliko«, pravi pisatelj v Spominih. Torej ne le tema, tudi motivne prvine ob posamezniku nasproti trdno konstituirani in hierarhizirani skupnosti sestavljajo značilno razmerje, soodnos v razponu preteklost — sedanost. »Zakaj sem šel v zgodovino? Mogoče tudi zato, ker sem se bal neposredne faktografske silovitosti teme in privatne zamejenosti, ki bi me mogla potegniti v neželjeno afektivno reagiranje. Jaz pa em želel iz nje potegniti njen univerzalni pomen«, pojasnjuje pisatelj v Spominih.

S to izjavo kakor tudi z jasno označitvijo teme romana (»Spopad med ideologijo in oškodovanim posameznikom!«) je Selimović dovolj natanko označil naravo in pomen historistične projekcije, dvignjene na raven oblikotvorne dognanosti. Miselno takó jasno utemeljena, dosledno izoblikovana in izvedena Selimovičeva historistična projekcija potemtakem ni mogla ostati nedekodirana. Paraboliko celote in alegorezo posameznosti so mogli bralci razpoznati, prav gotovo tudi ob recepcijskih izkušnjah, pridobljenih ob Andričevi projekciji v Prekletem dvorišču. Treba je pripomniti, da so kritiki pogosto opozarjali na vzporednosti in sorodnosti med Andričem in Selimovićem, vendar najpogosteje upoštevaje zgodovinske snovi in obrtnost k prvinam islamske civilizacije, spregledovali pa so tisto, kar je bistveno različno, da gre Selimoviću v obeh primerih, torej ob zgodovinski snovi in ob prvinah islamske civilizacije, predvsem za ustrezen medij, prek katerega raziskuje in razčiščuje sodobna vprašanja, vprašanja svojega časa in sebe, nikakor pa ne za vrednotenje islama in islamske civilizacije, niti same zase niti v primerjavi, andričevski primerjavi s katerokoli drugo civilizacijo. Ta nesporazum s kritiki oziroma nerazumevanje Selimovičevega eksistencialističnega izhodišča ob Dervišu in smrti je pisatelja napotilo, da je Trdnjavi dodal omenjeno opombo!

Prav takó ni mogla ostati neodkrita razlika med usodo Ahmeta Nuruđina in Ahmeta Šaba, zlasti na tematski ravnini in glede etičnega imenovalca. Toda kritike vendarle kažejo, da je historistična projekcija ostala v nekaterih primerih nedekodirana, celo neodkrita, kakor izpričuje pisatelj v Spominih.

Toda ta okoliščina je tedaj, kadar je povezana z dojemanjem bralcev in ne literarnih kritikov, le nov in svojevrsten dokaz o literarni moči in izrazitosti Selimovičevih romanov. Prav zaradi parabolike živita romana s svojo avtonomno izrazno obsežnostjo, z dosledno se razvijajočim človekovim mišljenjem in z naravnimi občutji, z njihovimi nasprotji in z njihovo občo veljavnostjo, in sicer ne glede na čas, kakor ga manj izkušen bralec lahko sprejema tudi mimo odkrivanja projekcije. A historistična projekcija je kot svojevrstna idejna vzmet in hkrati napotek za miselno odkrivanje in umevanje prav gotovo celostna in koherentna prvina enega in drugega Selimovičevega romana ter odkriva arhetipske vsebinske in nadčasovno označljive medčloveške razmere. Projekcija bi bila sama po sebi prenos »neposredne faktografske silovitosti«, če ne upoštevamo estetskih in ožjih miselnih razsežnosti. Brez njih bi bil roman gola deskripcija naše vsakdanjosti, predvsem tudi njenih vulgarnih banalnosti. Brez dosežene univer-

zalne povednosti bi romana ostala siromašna. Šele upošteva vse, kar obsega historistična projekcija z vsemi svojimi ravninami, se kaže v pravi in celotni podobi pisateljev, umetnikov strah pred »neposredno faktografsko silovitostjo teme in pred privatno zamejenostjo«.

S Selimovićevima romanoma je historistična projekcija dosegla tiste oblikotvorne prvine, ki jo v žanrskem inovativnem pogledu dvigajo do vrstne izoblikovanosti.

Seveda se tu ne končuje razvoj žanrske novine. Rojevajo se novi poskusi in nova oblikovanja v razmerju preteklost — sedanost in na temo agonalnega soočanja med posameznikom in konstituirano močjo, njeno doktrino in njeno naravo nasproti svobodni človeški osebnosti oziroma osebnosti, ki teži k samoosvoboditvi.

Posebej zanimiv je postopek Danila Kiša v Grobnici za Borisa Davidoviča. Temeljni agonični odnos ni zajet z namenom, da bi potrdil ali ovrgel veljavnost teze o smiselnosti vztrajati pri etičnih načelih kot okoliščini, zaradi katere posameznik, ki se z njimi sooča, propade. Tu gre za spremenjeno temo, ki pa ima prav tako nadzgodovinski, obči pomen. Neomajna, neomahljiva in zato tragična privrženost posameznika ideji oziroma doktrini sooblikuje človekovo izničenje, njegov totalni poraz, neplodno in nesmiselno samožrtvovanje. Jasna je povednost Kiševih besed, ko obravnava ta pojav:

»Prepričan sem, da sta navsezadnje oba delovala iz razlogov, ki so presegli sebične in ozke namene: Novski se je boril za to, da bi v svoji smrti, v svojem propadu ohranil dostojanstvo ne le svoje podobe, ampak tudi lik revolucionarja. Fedjukin pa si je v svojem iskanju fikcije in pogojenosti prizadeval ohraniti strogost in doslednost revolucionarne pravičnosti in tistih, ki to pravičnost delijo; kajti bolje je, da propade tako imenovana resnica enega človeka, enega drobnega organizma, kot da bi zaradi njega postali vprašljivi višji principi in interesi.«

Spopad spričo »tako imenovane resnice enega človeka, enega drobcega organizma«, in človeška tragika kot njegova posledica, poteka na ozki brvi dogmatike kot izraza konstituirane moči. Že Selimović je v Spominih to nekdanjo in sedanjo človeško tragiko označil s slikovitimi stavki: »Kaj sem jaz sedaj? Zakrneli brat, ali nezanesljivi derviš? Ali sem izgubil človeško ljubezen in sem oškodoval moč vere ter tako izgubil vse? ... Ali sem izgubil človeško podobo ali vero? Ali oboje?«

Medtem ko se Selimović osredišča predvsem in pretežno v oblikovanje te tragične dileme neosvobojene osebnosti ter subjektivno intenzivno vsestransko samoodkrivanje in strastno samospoznavanje, naravnano v psihološki in ontološki tok, se Kiš oddaljuje od te dileme nesvobodnega človeka in od izhodiščne teme ter se osredotoča predvsem v raziskavo preiskovalnega rituala, njegovega ideološkega in policijskega raffinementa. Proces subjektivega samoodkrivanja in samospoznavanja ostaja spričo tega docela v ozadju z imanentnim etičnim imenovalcem. Temeljni položaj oziroma razmerje med konstituirano skupnostjo in njeno močjo ter posameznikom v diaspori, kakor se je uveljavil pri Andriću in zlasti pri Selimoviću, se tu izoblikuje v izrazito določni zgodovinski determiniranosti komunistične, partijske strukture. Toda Kiševa projekcija vzporedne usode v XIV. stol. s podobo Baruha Davida Nojmana — ta postopek že sam po sebi močno spominja na tisti z Džem sultanom v Prekletem dvorišču! — le ne more

docela relativizirati determiniranosti oziroma jo pomakniti v nadčasovnost. Zato pa je toliko bolj poudarjena tragična doktrinarska motiviranost preiskovalnega rituala. Možnost njegove časovne nezamejenosti, nadčasovnosti in torej tudi nadašnjosti, se izraziteje povezuje z rasno določenostjo žrtve, Juda. Pisateljeva osrediščenost na preiskovalni ritual bi se utegnila skrčiti na goli literarni traktat, če ne bi bilo te usodnosti, ki se ponavlja, in če vsakokratna osebkova tragična usoda ne bi izražala in pretresljivo izpovedovala, kako brez moči je posameznik.

Kiševa projekcija z Baruhom Davidom Nojmanom in z vzporednimi motivnimi obravnavami usod v drugih časovnih in prostorskih soodrednicah potrjuje temeljno temo Grobnice za Borisa Davidoviča in jo pomika na raven univerzalne povednosti. To delo s svojo strukturno naravo in s svojim ontološkim tokom, torej z osrediščenostjo na preiskovalni ritual kot pojav, ki je osnova in hkrati potrditev tragičnosti revolucionarskega samožrtvovanja, to delo torej po kakovosti in specifičnosti, po posebni osmislitvi historistične projekcije bogatí obravnavano metodo in žanrsko inovacijo zlasti glede zgodovinske konkretizacije v odkrivanju človekovega trajanja in njegovih vztrajnih poskusov samoosvobajanja. Strogo izveden aspekt revolucionarske in idejne privrženosti uvršča Kišev postopek med izrazito celovite in vsebinsko dognane izrabe historistične projekcije. Namesto etičnega kompleksa oziroma insistiranja na etičnem načelu se pri Kišu uveljavlja sodobni problem tragičnega revolucionarskega samožrtvovanja (Novski) in doktrinarnega žrtvovanja človeka posameznika (Fedjukin) v prid institucionalizirane dogme.

(Konec prihodnjic)

## Nekaj teoretskih pomislekov o kulturni politiki



Neda  
Pagon-Brglez

Iz mnenja samoupravne kulturne politike o sami sebi in svojem delovanju sledi, da zapaža pomembne premike in napredke v svojem delu, v uveljavljanju svojih načel v praksi, v razširjanju tém, ki se z njimi ukvarja na raznih posvetovanjih, seminarjih itn. V jugoslovanskem prostoru je to mnenje jasno zapisano v kulturno-prosvetnih revijah, zlasti n. pr. v *Kulturnem životu*, ki ga pač smemo šteti za glasilo samoupravne kulturne politike, saj ga izdaja *Savez kulturno prosvetnih zajednica Jugoslavije*, pa v raznih deklaracijah, resolucijah in sklepih, najbolj neposredno pa seveda v neizmerljivih količinah delegatskih gradiv za samoupravne interesne skupnosti. Tudi najbolj naklonjeno, dobrohotno pregledovanje teh premikov in napredkov in kulturni politiki pa ne more prezreti, da gre za prvenstveno kvantitativne, statistično značilne premike: več je zakonov, več je družbenih dogovorov, več in več je ure-

## Vrstna inovacija v sodobnem zgodovinskem romanu

Janez  
Rotar



### VIII

V slovenski književnosti je nekaj romanesknih del, v katerih je današnji človek soočen z možnostmi bivanja in samosvobajanja, in sicer prav tako na izpostavljeni in izostreni etični osnovi. Fabulativni tok romana *V Sibilinem vetru* (1968) je pisatelj Alojz Rebula oblikoval v okviru avtentičnega zgodovinskega časa. Vendar so v delu nenavadno močno implicirana eksistencialna iskanja, razpotja v smiselnem in mišljenjskem razkrižju današnjega človeka. Glede na to je roman zelo blizu historistični projekciji. Pomik v antično dobo in v njeno ambientalnost, ne pa v kakšno manj določljivo zgodovinsko obdobje, more le najbolj dojemljivega bralca spodbujati, da bi iz razmerja minulo — sedanje gradil obsežnejši metatekst in bi zlasti odkrival univerzalno povednost dela. V tem primeru je dekoriranje izraziteje povezano z bralčevim umevanjem konkretnega in s prenašanjem na obče zgodovinsko.

Rebulov roman je po nekaterih miselnih in strukturnih lastnostih in prvinah blizu povojnim dramam evropskih književnosti, v katerih je univerzalna povednost oblikovana na zgodovinsko bolj ali manj avtentični časovni in ambientalni podlagi. V slovenski književnosti so to: drami D. Smoleta *Antigona* in *Krst pri Savici*, G. Strniše *Samorog*, D. Jančarja *Disident Arnož*. V nekaterih drugih dramah se pojavlja prava historistična in geoambientalna projekcija, torej v druge časovne in drugačne podnebne sorednice, kar zadeva tradicionalno privajenost in izkustvenost naših bralcev in gledalcev. V tem pogledu prednjači A. Hieng s svojimi radijskimi igrami *Cortesova vrnitev*, *Gluhi mož na meji*, *Burleska o Grku*. Ta zanimivi in domiselni pisatelj tudi v romanesknem žanru — roman *Obnebjje metuljev* — izoblikuje docela svojevrstno projekcijo v eksotične hispanoameriške zgodovinske, podnebne in časovne sorednice. V svojem psihološkem in tudi ontološkem, da, celo fabularnem toku obsegajo dovolj spodbud za literarnega bralca, da v recepcijskem postopku odkriva značilne kode, da jim odkriva pravi pomen in da ob vsem tem gradi metatekst. Zgodovinski povesti tradicionalnih žanrskih značilnosti se izmika tudi pripovedno delo Vladimira Kavčiča *Pustota* (1976). Z ontološkimi razsežnostmi, tokrat zunaj intelektualističnega kroga, a v intelektualno bogatem psihološkem toku osebkov, se Kavčič posveča subjektovemu notranjemu in zunanemu nemiru in iskateljstvu pa prizadevanju po samoosvoboditvi. Prvine arhetipskih značilnosti historistične projekcije se potemtakem navezujejo predvsem na tematski tok dela.

Med romani s historistično projekcijo priteguje posebno pozornost Galjot Draga Jančarja (1978). Delo je pisatelj izoblikoval izrazito celotno

v historističnem, zlasti še ambientalnem pogledu, in prav takó v prevladujoči atmosferi, njeni močni psihološko in zgodbeno sooblikovani tenziji. Tematsko se roman osredotoča na razmerje med osebkom in pa konstituiranim, a stihijsko notranje se razkrajajočim okoljem z izrazito črednimi značilnostmi. Intenzivno osebkovo samoodkrivanje in samospoznavanje poteka ob doživljanju lastne nemoči spričo anarhoidne in čredno delujoče skupine — množice. Ta se opira na svojo stihijsko moč, v zatišju doktrine. Ob vsem tem pa je prav v ospredju subjektovo nenehno, neustavljivo beganje, potikanje in iskanje izhoda, to pa je temeljna tematska in ontološka določnica, ki označuje eksistencialnost Johana Ota, junaka Jančarjevega romana Galjot. »Johan Ot prekrižari širjave, spozna različne ljudi, doživlja torturo inkvizicije, najde kratkotrajno pomiritev med ženskimi bedri, nazadnje pa konča kot pobegli galjot, ki ga dohiti kuga. Pri tem pa uspe obvarovati integriteto svoje osebnosti, ne podredi se ne ljudem ne Bogu,« piše srbska kritičarka Mirjana Jovanović.

Čeprav je temeljna osnova agoničnega razmerja med posameznikom, Johanom, in konstituirano, razkrajajočo se in rušilno močjo skupine pri Jančarju specifično, drugačno kot v drugih historističnih projekcijah, pa v elementarnem smislu srečujemo podobna doživetja, podobne intenzitete človekovega razmišljanja, podobna občutja v toku samospoznavanja Johana Ota, kot jih odkrivamo ob Vuku Isakoviču, determiniranem, nesvobodnem osebkju. Ob Johanovem beganju, opotekanju in iskanju eksistenčne, alternativne možnosti spremljamo podobne ontološke tenzije. Odkrivamo stikališča temeljne narave tako med historističnimi projekcijami kot v položajih posameznikov nasproti konstituirani moči. Toda razlika med Vukom in Johanom je kategorialna, prvi je neosvobojena, determinirana, drugi pa notranje svobodna osebnost.

Vendar se Jančarjev roman v nečem bistvenem razlikuje od poprejšnjih historističnih projekcij in spreminja pomembno arhetipsko prvino. Gre za značilni antropocentriem, ki se uveljavlja z junakom v diaspori kot svobodno osebnostjo (»Ne podredi se ne ljudem ne Bogu.«). Pisatelj ga povezuje z izrazito relativizacijo določnic, ki v poprejšnjih romanih označujejo humanega človeka. Zato pa Johana Ota označuje predorna samoprepričljivost v »gonu« po ohranitvi in v življenjski sli, izjemni sli do zadnjega trenutka.

V dotedanjih delih, od Crnjanskega in Andrića do Selimovića, Kiša, Rebule in Hienga, je etično načelo prignano na stopnjo »kat eksochén«, ponekod kot etični kompleks, npr. pri Selimoviču. Jančar, pripadnik mnogo mlajšega rodu, etično načelo specifično relativizira. Posameznik brani svojo integriteto mimo kategorialnega etičnega načela, kot nasprotje razosebljeni in brezsmislni človeški čredi; vendar vse to poteka brez poudarjanja kake apriorne oziroma višje vrednote, pač v boju za obstanek, goli obstanek. Johan Ot brani svojo entiteto pred pritiskom obče stihije, brani jo v strahu pred razosebljenjem v animalnem početju množice, v anarhoidni praznini, ki prekriva stisko človeške črede brez lastne podobe in brez lastnega notranjega življenja. Johanovo prizadevanje, da bi vzdržal in bi svoboden našel alternativno možnost trajanja, v celoti propade spričo stihijske moči brezglave množice.

Pomemben nasledek relativizacije etičnega načela in odsotnosti oziroma nepriznavanja etičnega kompleksa je spremenjen odnos do človekovih



hotenj, razpetih med samoohranskim nagonom pa sprijenostjo in poživljenostjo v posamičnem in zlasti v skupinskem, črednem človekovem ravnanju. Kar Jovanovičeva odkriva kot »agresivnost, naturalistični prizori, obsceni prizori, atmosfera, ki je do skrajnih mejá nabita z erotizmom«, vse to je vendar izraz zavrženosti etičnega kompleksa, sicer tako močno navzočega pri prejšnjih avtorjih, zlasti pri Selimoviću. Prav zavoljo tega ni dekodiranje niti lahko niti preprosto. Spremenjen pisateljev odnos do etične kategorije, daleč od Andričevega, ki se izraža tudi v njegovih didaskalijskih naslavljanjih bralcu, tak Jančarjev odnos je mogoče razbirati iz celotnega njegovega identifikacijskega razmerja do zajetega in obravnavanega videnja življenjske resničnosti. Najbrž je tedaj delo bolj odprto mladim bralcem kot pa bralcem pretekle in polpretekle dobe, kar zadeva njihova intelektualistična izkustva in kriticizem. Ob bivanjskih in ontoloških določnicah Jančarjevega romana se ti dve razsežnosti ne moreta uveljavljati tako preprosto neposredno kot ob sprejemanju Andričevega, Selimovičevih in zlasti Kiševega besedila.

Zdi se, da na podobno dejavnost bralcev nasploh opozarja Radivoje Mikić v anketnem razpravljanju o sodobnem romanu v Jugoslaviji: »Zunajtekstovne zveze so zlasti pomembne za vrsto romanov, v katerih so se pisatelji obrnili k preteklosti v prizadevanju, da bi vrsto podatkov in dejstev, predvsem pa v zgodovini ohranjeno podobo nekaterih dogajanj ‚priklicali‘ v bralečo zavest in jo spremenili v podlago, na katero bo mogel projicirati podobo, ki jo sam pisatelj podaja v romanu.«

Za Jančarjev roman je treba poudariti, da sama historistična projekcija ne more biti podlaga literarnemu delu kot estetski stvaritvi, torej ni pogoj njegove umetniške moči in življenja med literarnimi bralci. Umetniško naravo, celoto, sestavljajo miselna, tematska ravnina pa psihološki in ontološki tok. Uresničitev celotne historistične projekcije, njene zaokrožene ambientalnosti, je nabita z »agresivnostjo, naturalističnimi prizori in obscenimi prizorišči«, vendar tudi s človekovim notranjim hotenjem, stopnjevanim do kraja, da ne odjenja in ne omaga, da torej zdrži spričo duhovne koruptnosti okolja, da se pomika naprej, da se tako obdrži kot gol človek in tako ostane svoboden, neobtežen z etičnim kompleksom. Ko se Johan Ot odziva na duhovno in na družbeno razkrajalne pojave okoli sebe, je s silovitimi duhovnimi in fizičnimi napori celotna osebnost v vsakovrstnih preizkušnjah, ki označujejo današnjega človeka posameznika. Iz takšne osebnosti izhaja njegov vitalizem tudi ob docela nerazvidnih obzorjih. Človekova moč izvira predvsem iz njegovega lastnega hotenja, iz njegove volje po varovanju in ohranjanju svobodnosti.

Takó more bralec sprejemati takšen roman tudi v njegovi prevladujoči nesvetli slikovitosti, v njegovi nerazbremenjujoči dinamiki. Najbrž je res, da bo pisatelj privedel samo določen sloj bralcev do tega, »da razmišljajo o naših arhetipskih strahovih«, ko se »ukvarja s tabu temami, potlačenimi globoko v ravnino podzavesti«, kakor domneva M. Jovanović. Vendar roman miselno bogato spodbuja tudi sprejemalce, ki se komaj šele približujejo možnosti, da bi taka dela sprejemali v njihovi celotnosti.

## IX

Kakor se iz obdobja v obdobje spreminjajo življenjske izkušnje bralcev in psihosocialni odtisi dobivajo specifične znake, tako se iz epohe v epoho spreminja odnos do književnosti, v recepcijskem pogledu do posameznih besednih umetnin. Velja se torej ustaviti ob vprašanju, ki ga ob današnjih romanih zastavlja srbska kritičarka Ljiljana Šop: »V našem sodobnem romanstvu je množica ambicioznih inovativnih poskusov, da bi destruirali klasične norme romana (. . .). A ravno pri takem, včasih zelo temeljito opravljenem delu se pokaže in pogloblja vrzel — ali bo, zaradi opisanih lastnosti in morda njim navkljub, delo trajalo, s čim in kako bo komuniciralo s prihodnjimi rodovi, ali ga bodo odrinile nove literarne mode, saj je bilo tudi samo moda danega trenutka, ali pa mu bo čas podaril tudi docela drugačen lesk od tistega, s katerim se blešči ob našem branju?«

Vprašanje ima dejansko podlago in nikakor ni retorično. Lahko se sicer zadovoljimo s splošnim odgovorom, da dela minulih obdobj načelno žive ob enakih merilih in vrednotah, s katerimi so živela in na katera so se bralci odzivali vsakokrat doslej, ko so sprejemali estetsko oblikovano delo, kadar je v njih samih zbuvalo ustvarjalni soodnos, odklanjali pa ali neprižadeto odlagali, če dela niso zmogla takšnih spodbud. Poleg tega je treba reči, da univerzalna povednost kakega dela vselej obsega možnost oziroma osnove za konkretno zgodovinsko ponazoritev oziroma sporočilnost. V bralčevi recepciji zaživi ob socialni izkušnji in njegovi ontološki motiviranosti. Umetniško delo pač obsega tisto temeljno razsežnost, ki, povezana s stalnicami, nespremenljivimi lastnostmi medčloveških odnosov, iz bivanjskih nerazrešljivosti dojemljivemu bralcu omogoča v vsakem času ustvarjati tvorni soodnos. Če upoštevamo vse to, če odmislimo motivno-fabularno konkretizacijo kake obče teme, če gremo mimo umetnikovega ustvarjalnega temperamenta, ki se izraža predvsem tudi s stilizacijsko identifikacijo kot odzivanjem na videnje življenja, tedaj je v ontološkem pogledu majhna razdalja med Don Kihotom, Pavlom Isakovičem in Johanom Otom. Izražajo jo predvsem znaki zunanjega prostora, časa in civilizacijskih danosti, povezujejo in zbližujejo pa notranje ozračje, tematska zajemanja in označevanja človekove narave in njenega trajanja v ontološkem toku del. Vse to si je med sabo bliže, kakor pa se da presoditi na prvi pogled ob fabularnih razlikah.

V Andričevem Prekletem dvorišču, Selimovičevih romanih Derviš in smrt pa Trdnjava ter Jančarjevam Galjotu je historistična projekcija kot žanrska inovacija dosegla tri najizrazitejše uveljavitve v estetskem in v formativnem pogledu. Tudi smemo reči, da je med njimi naravna razvojna vez s specifičnimi novinami, ki historistično projekcijo dooblikujejo. Trditev se ne nanaša le na ta dela kot umetniške stvaritve, ampak na te stvaritve kot zrcala soočanja s samim sabo prek zgodovinskega medija. Te umetnine imajo sugestivno moč in dajejo pobude poglobljenemu dojetju različnim rodovom bralcev, da ob svoji socialni izkušnji gradijo metatekst. Za življenjsko veljavnost in vitalnost kake žanrske inovacije je to gotovo odločilnega pomena. Odločilna pri vsem tem pa je ravno notranja tematska in strukturna narava historistične projekcije, njena globoka vez z mišljenjsko podlago, kar zadeva subjekt, in ontološko, kar zadeva dobo.

Prav ta daje inovaciji ob trdni arhetipski naravi v recepcijskem postopku vsakokratno možnost aktualizacije.

Dihotomno zajeti svet v obravnavanih romanih tipološko zajema in označuje določno okolje, njegovo konstituiranost in organiziranost, idejno podlago in pa doktrino na pragmatični življenjski ravni. Medsebojna pogojenost označuje zlasti zadnji dve prvini. Okolje je kot celota in konstitucija le navidezno trdno, notranje pa je globoko razkrajalno razgibano. Ker ostaja brez svojega pravnega obraza, ga ne označuje zavestna, tvorna privrženost ideji; tu manj izrazito, tam pa bolj prihajata do veljave masovna stihija in človekov strah (Selimović, Jančar). Prevladujoča oblika trajanja je životarjenje, eksistencialna brezvoljnost, inercija, vse to pa so neustvarjalne oblike bivanja v sinkretistično neprepričljivi svoji naravi. Pri posameznih avtorjih označuje obnašanje mase prikriti in sebični individualizem, odet v brezobličnost celote, in v njej zasebniško vegetira (Andrić, Selimović). Pri Jančarju je očitnejša anarhoidna razpuščenost množice brez svoje zavesti in brez ustvarjalne volje, podrejene trenutkom. Privrženost kakšni misli ali zavesti, občutek pripadnosti kakšni ideji, to dvojje je v množici pozunanjeno, notranje podlage ne odkriva ne Andrić ne Selimović, prav tako pa tudi ne Jančar.

Posameznik, najpogosteje prizadet in oškodovan, kakor pravi Selimović, ostaja v takem okolju osamljen in navzven nedejaven, brez vpliva. Ko brani svojo mišljenjsko in človeško integriteto, se znajde v agonalnem položaju. V prizadevanju za alternativno možnostjo bivanja je potisnjen v diasporo in propada, ne da bi se njegova (politična) mitologija, omejena na predstavo pravičnosti, v določenem družbenem primeru pa vera v humaniteto in etično podlago v ravnanju z ljudmi — manj med ljudmi! — sploh mogli začeti uveljavljati in širiti. Kot duhovna kategorija in vrednota je v danih sorednicah pravzaprav že vnaprej obsojena na propad, izničuje jo moč stožčasto konstituirane skupnosti, v vrhu okrepljene z institutom — dogmo. Etično pogojena mitologija posameznika — individua, je obstojna zgolj v zasebnosti, ko se izmika institucionalizirani ideji in dogmi in nadzoru njene doktrine (Selimović).

Človekovo entiteto v vsakem primeru ogroža agonalno razmerje, v katero zahaja pri iskanju alternativne možnosti bivanja. Vznemirjena sta oba osebka, konstituirani stožec in pa posameznik, potisnjen v diasporo. Bolj kot katerikoli osebek obravnavanih literarnih del je v to okoliščino ujet mladi, iščoči in razmišljajoči Čamil v Prekletem dvorišču. Soroden mu je Ahmet Šabo, po temeljnem položaju pa tudi Johan Ot. Človekova potreba, da misli in razmišlja individualno, je nepremagljiva. A v kateremkoli času se taki poskusi pojavljajo, pojavljajo pa se pravzaprav vedno, ostajajo le na pol poti. Ne uspevajo v zunanjem, človekovem družbenem življenju, ne morejo predreti iz zasebnega življenja. Čeprav je posameznik neinstitucionaliziran, ostaja svobodna osebnost. Njegov vpliv pa ni v sorazmerju s prepričljivostjo njegovega hotenja. Potisnjen je v diasporo, zato ne more na druge prenašati svoje alternativne možnosti, ne more je uresničevati. »Bolje je, da propade tako imenovana resnica enega človeka, enega drobcenega organizma, kot da bi zaradi njega postali vprašljivi višji principi in interesi,« pravi Kišev Fedjukin.

To je temeljno bistvo in gibalno človekove zavesti, njene notranje razgibanosti, ko percipira literarne junake v takih položajih. Dinamiko

mišljenja pospešujejo nasprotja, kontroverze, s katerimi se misleči človek sooča in spoprijema ter ob njih prihaja do spoznanj. Ali kakor pravi Zdenko Škreb: »Značilnost človekove zavesti ni v boljši recepciji informacij, ampak v njihovi interni obravnavi. Zavestna obravnava informacij se imenuje mišljenje (. . .). Človeška zavest je dosegla napredek v teoretičnem spoznavanju zunanje narave s tem, da je bila zmožna povezano vzporejati predmete in pojme. To vzajemno primerjanje je najmočnejše sredstvo človeške zavesti, da doseže teoretično spoznavanje sveta okoli sebe.«

## X

Historistična projekcija v romanu je specifična žanrska inovacija v današnjih jugoslovanskih književnostih. Tesno je povezana z današnjo resnično, neinstitucionalizirano vlogo književnosti in je izraz njenega resničnega odzivanja na človekove bivanjske položaje in na njihove določnice. Vendar se kot žanrska novina uveljavlja zlasti tudi spričo izrazite povezave z eksistencialističnim filozofskim iskanjem in mišljenjem. Za medij si jemlje zgodovinski roman, da tako poudarja univerzalnost povednosti, povezane s položaji posameznika v soodnosu s specifično institucionalizirano človeško skupnostjo. Prek tega medija in zlasti tudi prek literarne stilizacije se uveljavlja pisateljeva identifikacija, njegovo odzivanje na eksistencialno temo in na njeno motivno-fabularno udejanjanje. Seveda te specifičnosti močno vplivajo na premene v zgodovinskem romanu. Strukturne spremembe v razvoju od tradicionalnega zgodovinskega romana k historistični projekciji so postopne in jasno spoznavne.

Strukturne spremembe v razvoju zgodovinskega romana, kakršen je bil konec XIX. in začetek XX. stoletja, ki vodijo k današnjemu romanu z zgodovinsko, historistično projekcijo, bi v poglavitem bile naslednje:

Prva stopnja (do 20. let XX. stoletja, ko se delno uresničijo narodnopolitični cilji meščanskega obdobja):

### Z (A) F — ANZI — BNI

To pomeni, da je osnova tradicionalnega zgodovinskega romana zgodovinska (pogojno avtentična) fabula, prek katere se izraža avtorjevo narodnozgodovinsko izkustvo, bralec pa oboje sprejema prek svoje narodnopolitične izkušnje. V ospredju in temelj vsega je zgodovinska razsežnost, bolj ali manj avtentična, resnična. Takšni so romani A. Šenoe, J. Jurčiča in drugih.

To občo formulo in strukturno naravo v slovenski književnosti prvi izrazilo presega Ivan Tavčar v romanu Visoška kronika. Namesto narodnobivanjske teme in osnove pomika pisatelj v ospredje ontološko vprašanje, ko razčlenjuje eksistencialni položaj individua in skupine (okolja) mimo nacionalnopolitične ideje in njene meščanske pragmatizacije, ki se poprej uveljavljajo v tradicionalnih zgodovinskih romanih slovenskih in hrvaških avtorjev. Zlasti izrazilo pa Tavčar uveljavlja individualne estetske in oblikotvorne prvine in spremembe, predvsem svojevrstno lirsko stilizacijo

besedila, ki je sredstvo pisateljve notranje identifikacije, samoidentifikacije z umetniškimi delom. Tu, pri Tavčarju se napoveduje druga stopnja, 1. polovica XX. stoletja, ko se delno uresniči narodnopolitična emancipacija:

#### ZM — A (Z) I — B (Z) I

Zgodovinska (avtentična) fabula odstopi prostor zgodovinskemu mediju, prek katerega se izraža avtorjevo pogostejše obče kot ožje zgodovinsko izkustvo, ki ga bralec sprejema ob svojih izkušnjah.

V tej stopnji se namesto dotedanje denotativne vse bolj uveljavlja konotativna narava besedila ne le, kar zadeva besedilne posameznosti, ampak tudi glede besedila kot celote. Tudi s tem raste obseg sprejemalčevega percepcijskega sodelovanja, hkrati se večja metatekst. Namesto naracije dogajanja se širi pripovedovanje o dogajanju. To je zlasti močno uveljavljeno že v Tavčarjevi Visoški kroniki. S tako metodo so široko odprte možnosti subjektovi refleksiji in samorefleksiji pa avtorjevi lirski stilizaciji in mestoma vstopu diskurzivnosti. »Ne gre mi za zgodovino, ampak za poetiko in psihologijo«, značilno poudarja M. Crnjanski. V izrazito središče je pomaknjen osebek v literarnem delu (podobno kot v drugih literarnih vrstah v ekspresionistični slogovni formaciji, npr. v drami, v romanih I. Preglja, Krleže itd.). Ob osebkju se uveljavlja zgodovinska kategorija takó na ontološki kot na narodnobivanjski ravni (M. Crnjanski, Selitve). Že pri Tavčarju, tako pa tudi pri Crnjanskem, postaja zgodovinska snov izrazit literarni medij, prek katerega se uveljavlja pisateljvo filozofsko in nacionalno izkustvo. Takó je treba kot priprave historistične projekcije, kot njeno neposredno predzgodovino šteti ravno Tavčarjevo Visoško kroniko in Crnjanskega Selitve iz leta 1927.

»Človek naj živi po meri osebnih, emocionalnih in racionalnih vrednot«, to je tema tudi Prekletega dvorišča, Andričevega kratkega romana, ki uresničuje historistično projekcijo kot inovacijo oblikovno in estetsko, zlasti pa miselno v celoti, ob popolni koherentnosti prvin. Téma se sedaj tako močno uveljavlja s svojo idejo, da se kot pisateljvo sporočilo pomakne na prvo mesto in je tedaj vzpostavljen naslednji strukturni položaj v tretji stopnji, ko je sodobna avtorjeva izkustvenost soočena z zgodovinsko izkušnjo kot medijem in podana v njej::

#### AI — ZM — BI

Avtorjevo socialno in z zgodovinsko mislijo soočeno izkustvo (AI) je zgoščeno v občo temo. Uveljavlja se kot notranji imperativ, projiciran v preteklost, zgodovinsko bolj ali manj določljiv čas, ki je čisti pripovedni zgodovinski medij (ZM). Sam po sebi, s svojimi konkretnostmi ni relevanten, ko priklicuje in oživlja bralečvo izkustvo (BI).

Historistična projekcija od današnjosti v preteklost ima v sebi izrazito alegorezo, celota pa svojevrsten parabolichen pomen. Arhetipska prvina, ki je tesno povezana s pisateljvevim časom in izkustvom, je temeljni soodnos med junakom (osebkom) in socialno skupino, konstituirano skupnostjo. Osebek je v diaspori in torej v položaju, ko se sooča v notranje (kar zadeva



njega) in zunanje (kar zadeva odnos skupnosti do tega posameznika), celo več, v agoničnem položaju je. Ta prvina postane glavna notranja in strukturna določnica historistične projekcije in se dosledno pojavlja v vseh romanih. To je položaj, ki označuje Andričevega Čamila oziroma Džem sultana, Selimovičevega Ahmeta Nurudina in Ahmeta Šaba, Kiševega Baruha Davida Nojmana, Jančarjevega Johana Ota, Hiengovega Felipa . . .

V delih s ponovljeno projekcijo (Andrić, Kiš) pisatelj na poseben način uresničuje poleg svoje notranje še posebno obliko identifikacije subjekta s subjektom druge projekcije. V enotnih projekcijah (Selimović, Jančar), pa poteka avtorjeva identifikacija predvsem prek stilizacijskih sredstev in s temeljnim soodnosom do etične kategorije; pri Selimoviću in Hiengu se uveljavlja kot izraziti etični kompleks, pri Jančarju pa se na eksistencialni filozofski osnovi pojavlja svojevrstna etična relativizacija.

Ko smo predvsem po tej strani, po metodi udejanjanja in ubeseditve razčlenjevali dela, s tem niti najmanj nismo mogli odkrivati ali dokazovati, da bi bila strukturno konstruirana. Nasprotno, mimo širše estetske analize se že po tej plati odkriva njihova izjemna umetniška moč. Ob tem pristopu se vseskozi odkriva resnica, da so kot vse resnične literarne umetnine tudi te najprej intimne, osebne pisateljske izpovedi, najprej stvar srca.

Dela, ki smo jih tu obravnavali, so celotne umetnine same po sebi (tudi nekatera druga, nezajeta!). S svojim prototekstom žive kot zgodovinski romani pač zaradi izrazitih estetskih in idejnih kakovosti. Kot popolne umetnine pa žive zlasti v bogati percepciji tistih izkustvenih bralcev, ki zmorejo v recepcijskem postopku razbirati prvine alegoreze in dekodirati posebne kode ter na svojih izkušnjah in ob svojem mišljenju celotno soustvarjalno oblikovati metatekst. Pretirano iskanje in odkrivanje kake konkretne in tako aktualne politične mitologije bi bilo seveda zgrešeno. Povednost del, ki obsegajo politično mitologijo, je univerzalne narave in velja za katerikoli čas in prostor ter je ni mogoče povezovati zgolj s to ali ono družbeno in politično danostjo. Prav z izmikanjem takšni neposrednosti so nastajala dela s historistično projekcijo.

Velja pa tudi poudariti, da so inovativni pojavi ob zgodovinskem romanu zanimivi tudi v drugih smereh, čeprav niso tako značilni v inovativnem pogledu. Iskanja se uveljavljajo v tesnejši povezavi z idejno in oblikovno pa izraževalno naravo tradicionalnega zgodovinskega romana, katerega ponovno oživljanje je najbolj razširjeno v srbski in v makedonski (VI. Maleski in drugi) a tudi v slovenski književnosti (S. Vuga). Zanimiv pledoaje zanj je v eseju Pristop zgodovinskemu romanu objavil D. Čosić v knjigi Dejansko in mogoče (1982).

Vse to govori, da ostaja zgodovinski roman živa umetniška oblika občevanja z bralci različnih intelektualnih oziroma recepcijskih ravnin in da dosega s historistično projekcijo v književnosti XX. sotlejta pri nas svojevrsten in nedvomen vrh.