



Janko
Kos

Uvod v zgodovino romana

*Manom Dušana Pirjevca
1977–1987*

Vprašanje o zgodovini romana se nam proti koncu 20. stoletja kaže ne samo kot strogo historično, ki naj bi bilo izključno v zvezi z literarno zgodovino, ampak ima ob tem tudi bolj aktualen, za pisatelje in bralce romanov odločilen pomen. Na tej ravni bi nas utegnilo zanimati dejstvo, da so prav v tem stoletju začeli razpravljati o »koncu« romana in da je ta tema še zmeraj pereča, kot da jo razvoj novejši in najnovejši romaneskne proze potrjuje; ali pa bolj preprosta, vsakemu opazna okoliščina, da je roman v zadnjih desetletjih doživel velike spremembe, preobrate, novosti, zlasti z razvojem modernega romana, kot so ga po 1900 zasnovali Proust, Joyce, Woolfova in Kafka, in z njegovim prehodom v zmeraj radikalnejše oblike, kakršnih ena je bil »novi novi roman« šestdesetih in sedemdesetih let, od tod pa z obratom v čisto nasprotno smer, ki jo v najrazličnejših oblikah ponuja t. i. postmodernistični roman. Na prvi pogled je videti, da se takšna vprašanja sama po sebi povezujejo z zgodovino romana; edino od nje lahko pričakujemo pomoč v presoji, kam gre roman, kakšne so njegova današnja usoda in prihodnje možnosti. Ali gre za »smrt« romana nasploh, na kar je mimogrede namignil Dušan Pirjevec, ko je v svoji študiji o Cervantesovem *Don Kihotu* citiral izjavo Rolanda Barthesa »Ljubim romanesknost, a vem, da je roman mrtev«? S tega stališča bi za zgodovino romana sklepali, da je to ne samo zgodovina njegovega nastanka in nekajstoletnega razvoja, ampak že tudi upada in konca. Ali pa gre pri današnjih spremembah njegove podobe samo za ponovno – kot že tolikokrat v preteklosti – nastajanje novih oblik romana, ki se bo prek njih spet obnovil in nadaljeval? To bi seveda pomenilo, da poteka zgodovina romana drugače, kot so si jo zamislile tiste teorije, ki so poleg začetka romana v strogo določenem zgodovinskem času že tudi predvidele njegov prav tako natančno določeni konec.

Na problematiko, zajeto v teh in podobnih vprašanjih, nas opozarjajo znani primeri svetovnega, evropskega in domačega romanopisja novejšega ali današnjega časa. So dejstva, ki opozarjajo na upad, morda celo na »konec« romana, in so dejstva, ki jih je mogoče razumeti kot znamenje njegovega nadaljnjega razvoja, morda celo prenove in razmaha. V zadnjih desetletjih in letih so pomrli veliki pisatelji evropskih, ruskih in ameriških romanov, ki so posebej bili roman sredi 20. stoletja – Hemingway, Camus, Faulkner, Sartre, Šolohov, Andrić, Kavabata in drugi. Beckett in Solženicyn še zmeraj živita, vendar ne pišeta romanov. Tu so seveda še pisci francoskega »novega romana«, ki so v petdesetih letih in na začetku šestdesetih let navajali koga k misli, da gre za nov vrh svetovnega romanopisja; toda mogoča je tudi drugačna sodba, da po pomenu in popularnosti tega vrha niso dosegli. V prid neuničljivi sili romana, ki se lahko pomladi če že ne več v starih središčih svetovnega romanopisja, pa vsaj v mladih odročnih litera-

turah, govori knjigotrški uspeh latinskoameriških romanov, od Asturiasa do Sábata, Vargasa Llose, Garcíe Márqueza in drugih. Končno so pa tu še številna dela, ki jih na splošno uvrščamo med postmodernistične romane, ne da bi nam bilo že čisto jasno merilo za takšno razvrstitev. Med njihovimi avtorji so John Barth, John Fowles, Italo Calvino, Umberto Eco, morda še Garcíja Márquez in drugi. Toda ob vprašanju, ali so ta besedila res postmodernistična, saj pomen tega pojma nikakor ni nedvoumen, obstaja tudi nesoglasje o njihovem pomenu za nadaljnji razvoj romanopisja, se pravi o tem, ali so res osrednjega pomena za prihodnjo obnovo in razvoj romaneskne proze. Poleg tega se 'da dvomiti o tem, ali so ta dela sploh še romani v pravem pomenu besede. *Hazarski besednjak* Milorada Pavića, ki spada vsaj približno v postmodernistični okvir, je šele z umetelno argumentacijo mogoče razglasiti za roman.

Približno tako se kažejo znamenja, ki na ravni novejšega »visokega« romana opozarjajo zdaj na upad in konec, zdaj spet na prenovu in nadaljnji obstoj romaneskne literature. V enakem ravnotežju so takšna znamenja tudi na nižji ravni zabavnega, popularnega in trivialnega romanopisja, ki je bilo seveda od nekdanj pomembna oblika romana, pogosto celo glavni kazalec njegove razširjenosti, odmeva in pomena. Z ene strani so gotovo veljavne sodbe, da romanu kot osrednji zvrsti domišljjske zabave odvzemajo to mesto zmeraj bolj film, televizija, časnikarstvo vseh vrst in oblik. Toda z druge strani je potrebno upoštevati ugotovitev, da ostaja roman kljub vsemu na knjižnem trgu množično navzoč in prevladujoč; da tudi film in televizija pogosto ali pretežno temeljita v romaneskni literaturi; in da časnikarska, reportažna ali dokumentarna proza ne samo ne more nadomestiti romana, ampak da celo sama prehaja v roman, s tem da ta vsrkava njene prvine, se z njimi okorišča in jih predeluje v nove romanopisne oblike.

Na ožjem področju slovenskega romana zadnjih let je položaj poseben, vendar opozarja na podobne probleme. Tudi tu zbujajo pozornost znamenja, ki jih lahko razlagamo tako ali drugače. V tem desetletju je izšla vrsta del, katerih količina in raznovrstnost ne govorita v prid domnevi o morebitnem upadanju romana v slovenski literaturi, ampak kvečjemu o njegovem razmahu in zmeraj večji pestrosti. Tu so ne samo Jančarjev *Severni sij*, Zupanov *Levitani* in Hofmanova *Noč do jutra*, ampak tudi Snojeva *Gavžen hrib* in *Fuga v križu*, Ruplov *Maks*, Kovačičevih *Pet fragmentov* in njegovi *Prišleki*, Hiengovo *Obnebjje metuljev*, Kavčičev *Živalski krog*, Lainščkova *Raza*, Torkarjevo *Umiranje na obroke*, pa še številna novejša dela Marjana Rožanca, Pavleta Zidarja, Branka Gradišnika in številnih drugih. Najbrž na Slovenskem še nikoli ni izšlo toliko romanov, tako različnih in praviloma tudi zelo branih. So pa še druga in drugačna znamenja. Tudi pri Slovencih se je okoli leta 1980 že poleg val skrajnega modernističnega romana sedemdesetih let, ki je – podobno kot francoski »novi novi roman« pred tem – do skrajnosti razdrobil in zmeščal notranji ustroj romana, vsaj malo že v nekaterih delih Petra Božiča, Draga Jančarja, Rudija Šeliga in seveda do kraja pri Emilu Filipčiču, Sandiju Sitarju in še kom; tako zelo, da se je navsezadnje moralo zdeti, kot da bo roman sam v sebi izpuhtel in napravil prostor brezoblični »pripovedi«, ki je nekaj drugega od pravega romana. Ta nevarnost, ki bi tudi na Slovenskem utegnila zapečatiti usodo romana, če bi postala preveč pogosta, je sicer za zdaj minila. Vendar pa tudi dela, ki se

vračajo k sklenjeni obliki romana, zbuja nekaj negotovosti. Ob mnogih romanih, ki jih lahko naštejemo v dokaz romanopisne prosperitete na Slovenskem, je mogoč dvom, ali sploh še gre za romane spričo dejstva, da lahko v njih brez truda prepoznamo predvsem v literarno pripoved transponirane spomine, pričevanja, avtobiografijo, dokumentarnost in podobno. To velja ne samo za Kovačičeve, Zupanove, Torkarjeve pripovedne tekste, ampak še za dela mnogih drugih piscev; sicer bi pa isti tip pripovedi lahko srečali že v Javorškovih *Nevarnih razmerjih* ali v njegovem *Kako je mogoče*; in mu sledili v šestdeseta leta k Zlobčevima knjigama *Moj brat svetnik* in *Moška leta našega otroštva*, če že ne še bolj nazaj h Kocbekovi *Tovarišiji* in *Listini*. So ta dela romani ali pa jim spričo dejstva, da jim po Ingardnu ne bi pripadal položaj »kvazirealnosti«, saj nas navajajo k zunajliterarni, zgodovinsko in individualno preverljivi resničnosti, ta oznaka ni več primerna? Spet drugače se problem romana zastavlja ob Hiengovih, Snojevih ali Ruplovih delih, ki s svojo skrajno formalno heterogenostjo, razbitostjo ali eksperimentalno umetelnostjo združujejo v sebi najrazličnejše literarne zvrsti, ki nimajo zveze z romanom in torej v svoji posebni povezanosti sestavljajo morda že kako novo zvrst onstran romana.

Takšno stanje svetovnega, evropskega in slovenskega romanopisja nas torej opozarja na vprašanje o tem, ali se roman morda ne približuje svojemu koncu; če pa že ne gre ravno za konec v pravem pomenu besede, se moramo spraševati vsaj o pomenu velikih sprememb, ki se v njem vrstijo, s tem pa o daljnosežnosti teh novosti za njegov prihodnji razmah. To so vprašanja, na katera lahko kolikor toliko zanesljivo odgovarja samo zgodovina romana; in s tem se izkazuje njena posebna aktualnost, morda celo nepogrešljivost za vednost o usodi, dosežkih in možnostih današnjega romana. Odgovor na ta bistvena vprašanja je torej odvisen od perspektive, ki nam jo ponuja zgodovina romana, ko razlaga njegov začetek, razvoj ali napoveduje njegovo prihodnost. Toda ta perspektiva ni ena sama, zgodovina romana se je doslej zasnovovala v različnih smereh, njene razlage niso brez nasprotij, možnosti razumevanja, ki jih ponuja, pa tako divergentne, da bolj onemogočajo jasen pogled na sedanji položaj in prihodnji razvoj romana, kot da bi ga olajševale.

Da je tako, dokazujejo poskusi, ki jih je v tej smeri tvegala slovenska literarna veda, kritika ali publicistika. Največ se je z vprašanjem romana in z bistvenimi vprašanji njegove zgodovine ukvarjal Dušan Pirjevec, resda ne sistematično, kljub vsemu pa tako, da je tej stvari posvetil nekaj pomembnejših odstavkov v študijah o evropskem romanu, napisanih v letih 1964–1977. Poglavitna značilnost njegovega razumevanja zgodovine romana je bila najbrž ta, da ga je utemeljil v dveh različnih perspektivah na razvojno problematiko romaneskne proze – najprej na Lukácsovo, pozneje tudi na Bahtinovo. To je povzročilo, da se je njegov pogled na zgodovino romana, predvsem pa na njegov današnji položaj, včasih spreminjal, nihal med različnimi možnostmi, ponekod zahajal v protislovnost; verjetno je bil to razlog, da se mu vse do konca ni ustalil pa tudi ne popolnoma izčistil. Vendar je bil njegov osrednji napor nazadnje posvečen prav temu, kako rešiti glavno protislovje, zajeto v nasprotje med Lukácsvim in Bahtinovim stališčem, nato pa različnost njunih izhodišč združiti v enotno zamisel, ki bi bila kolikor toliko koherentna, predvsem pa primerna sami stvari. Samo od tod lahko razumemo, zakaj je prav ob zgodovini romana skoz svoje razprave

stališče spreminjal ali revidiral, včasih bil nedosleden ali nejasen, vendar zmeraj zvest problematiki, ki jo je odkril v Lukácsevi oziroma Bahtinovi zastavitvi problema.

Ko je leta 1967 pisal o Kafkovem romanu *Grad*, je bil še pretežno pod vtisom prepričljive, filozofske utemeljene in sklenjene Lukácsve teze o začetku in koncu evropskega romana, zapisane v knjigi *Die Theorie des Romans*. Ta teza je izhajala iz domneve, da smemo o romanu v pravem pomenu besede govoriti šele v zvezi z evropsko romaneskno prozo, kot jo je prvi zasnoval Cervantes. To pomeni, da se začne roman z novim vekom in je v celoti novoveški pojav, primer takšnega prehoda je zlasti Dantejeva *Božanska komedija*, vanj bi verjetno lahko šteli tudi srednjeveške viteške romane, toda o romanu kot takem, tj. v podobi, ki zares ustreza njegovemu pravemu, edino mogočnemu »bistvu«, vse do *Don Kihota* vendarle ne more biti govora. *Don Kihot* je torej prvi pravi roman, ne pa samo eno osrednjih del evropskega romanopisja. Hkrati se z Lukácsvega stališča razvoj romana v 20. stoletju že tudi končuje, kajti pravih novosti v tem času več ne razvija, kar pomeni, da stopa roman dokončno v obdobje svojega razpada, dekadence in konca. Po svoje se tak položaj potrjuje na romanih Dostojevskega, ki niso več pravi romani, ampak so že »onstran« romana, kot znanilci nove dobe, ki ni več svet romana. Na mesto romana bodo v tem svetu stopila dela drugačne vrste, za zdaj še brez imena, vsekakor pa takšna, da zanje ime roman ne bo več primerno.

Takšna zgodovina romana je pri Lukácsu seveda nujna posledica njegovega posebnega pogleda na bistvo romaneskne proze – roman je pripoved o problematičnem junaku, o njegovi »duši«, vrženi v brezdomnost sveta, ki so ga »bogovi zapustili« in ki je s svojo zgodovinsko usodnostjo tak, da mora junak v njem tako ali drugače doživeti zlom. Ker se tak junak pojavi šele z *Don Kihotom*, je šele Cervantesovo delo pravi roman; in ker evropski romani proti koncu 19. stoletja in še bolj v 20. stoletju o tem junaku ne morejo povedati nič bistveno novega, je to znamenje za konec romana.

Pirjec je leta 1967 tako zasnovano zgodovino romana sprejemal brez pridržkov in najbrž v celoti. O tem govorijo odstavki, ki jih je v študiji o Kafkovem *Gradu* namenil diskusiji o možnih začetkih romana v antični dobi. Pri tem se je oprl na teze Karla Kerényija o poznoantični poetiki in iz njih sklepal, da se t. i. antični »romani« tako zelo ločijo od evropskih del, ki jih označujemo s tem imenom, da jih nikakor ni mogoče priznati za romane v pravem pomenu besede. So kvečjemu »romani pred romanom«, kar bi pomenilo, da so sicer že nekakšen začetek dogajanja, ki je navsezadnje pripeljalo do nastanka evropskega romana na začetku novega veka, ampak roman v pravem pomenu besede je samo ta. Ali s Pirjevčevimi lastnimi besedami: »... niti v klasični Grčiji niti v evropskem srednjem veku niso nastajala takšna pripovedna dela, ki bi jih lahko imeli za roman v našem pomenu besede.«

Vendar to ni bila njegova zadnja beseda glede zgodovine romana. Dosti manj gotovo je o razmerju med starejšimi in novejšimi teksti, ki bi jih lahko vgradili v takšno zgodovino, pisal v študiji o Cervantesovem *Don Kihotu*, objavljeni leta 1973. Razlog za spremembo je bil najbrž ta, da je ob Lukácsu začel močnejše upoštevati Bahtinov pogled na bistvo in razvoj romana. Oboje je bilo ne samo drugačno, ampak v nekaterih pogledih celo nasprotno tezam, zapisanim v Lukácsovi *Teoriji romana*. Po Bahtinu se

roman vsekakor ne začenja šele z *Don Kihotom*, ampak že dosti prej, kolikor je sploh mogoče natančneje govoriti o nekakšnem začetku; prav tako ni mogoče predvideti konca romana v 20. stoletju ali še pozneje. Roman je nedoločljiva, protejska, nekanonizirana, brezbrežna zvrst, sposobna najbolj nenavadnih preobrazb, v svoji vitalnosti neustavljiva in neuničljiva. Zato ga najdemo že v klasični antiki, med drugim celo v neposredni bližini Platonovih dialogov, nato v rimski dobi, srednjem veku in renesansi, pri Rabelaisu, za katerega Lukács kot da ni hotel vedeti, zatem seveda pri Cervantesu in v stoletjih po njem vse do najnovejših časov.

Zdi se, da je moral Bahtinov pogled na teorijo in zgodovino romana polagoma vplivati na Pirjevčevo zamisel, ki se je od začetka navdihovala skoraj izključno samo pri Lukácsu. Sledove prilagajanja je opaziti šele v študiji o Cervantesovem romanu. Spričo drugačnih Bahtinovih zgledov je Pirjavec v svojem razpravljanju o *Don Kihotu* opustil preveč rigorozno tezo, da je Cervantesovo besedilo prvi pravi roman sploh. Namesto tega je dopustil možnost, da so vendarle obstajala že v antiki in srednjem veku besedila, ki so ostala pomembna za razvoj evropskega romana od renesanse do razsvetljenstva, s tem pa tudi za Cervantesa. »Če bi namreč hoteli biti pravični zgodovini, bi morali pojem romana misliti tako na široko, da bi v njem lahko poleg *Don Kihota*, *Človeške komedije*, *Olivera Twista*, *Semnja ničevosti*, *Luciena Leuwna*, *Mrtvih duš* itd., itd., zbrali še poznoantične tekste . . .«; s tem v zvezi našteje Pirjavec vrsto del od Ksenofonta prek Rabelaisa do *Lazarčka s Tormesa*. Vendar pa v nadaljnjem razpravljanju te možnosti ni razvil, verjetno zato, ker bi terjala revizijo celotne zamisli romana, njegovega bistva in zgodovinskega razvoja, ki jo je premočno naslonil na Lukácsovo, deloma tudi na Goldmannovo pojmovanje. Pač pa je sled rahlega popuščanja drugačnemu zgodovinskemu pojmovanju romana vendarle najti v ugotovitvi, da je Cervantes z *Don Kihotom* opravil prelomno dejanje, ko je napisal »prvi moderni roman«; ostal je podlaga poznejšemu »tradicionalnemu« evropskemu romanu, ki sega skoraj vse v naš čas. S tem je Pirjavec odprl zapletena vprašanja o tem, kaj je v romanu pravzaprav »nemoderno«, »moderno« ali »tradicionalno«. Toda ne glede na takšna vprašanja je iz Pirjevčeve nove opredelitve *Don Kihota* razvidno, da je v zgodovini romaneskne proze mogoče razločevati med »modernim« romanom in takšno romaneskno pripovedjo, ki še ni bila »moderna«, a je vendarle že spadala v območje romana, mišljenega v širšem pomenu besede. O tem, kaj naj bi bila taka pripoved in kako je torej potekala zgodovina romana, pa Pirjavec v tej študiji ni spregovoril nič določnejšega.

Tega ni storil tudi v poznejših razpravah, kolikor mu jih je bilo še dano dokončati. Vendar je v njegovem razpravljanju o evropskih romanih, ki je sledilo študiji o *Don Kihotu*, tu in tam opaziti nekakšne sledove spremenjenega ali vsaj spreminjajočega se razmerja do zgodovine romana, s tem pa najbrž tudi do današnjega položaja romanopisne proze, kot ga je nakazal že v tezah o Cervantesu. Ko je pisal leta 1974 o Robbe-Grilletovem *Vidcu*, je prav na koncu znova omenil *Don Kihota* in ga označil za »prvi novoveški roman«. V primerjavi z oznako »prvi moderni roman« je ta seveda natančnejša, zgodovinsko bolj določena in oprijemljiva. Po svojem smislu bi kazala na to, da se z *Don Kihotom* ne odpira razvoj romana nasploh, kot je mislil Lukács, ampak samo romana, ki pripada novemu veku, kar seveda pomeni, da je njegovo bistvo v novoveškosti, ne pa več v tem, da bi šele to bil pravi

roman. Od tod bi po smislu sledilo, da je novoveški roman samo ena od faz v zgodovini romana; in da sta pred novoveškim romanom obstajali vsaj še dve obliki romaneskne pripovedi v prozi ali v verzih – staroveški oziroma antični in pa srednjeveški roman, napisan v verzih in pozneje razvezan v prozo; ob tem pa seveda še orientalski romani, ki bi jih morali šele po natančnem premisleku subsumirati pod pojme staroveškega, srednjeveškega in novoveškega romanopisja, kolikor bi ti pojmi orientalskim oblikam sploh ustrezali. Pomen besede roman bi se s tem seveda historično relativiral, obenem bi postala vidnejša njegova razčlenitev na različne epohalne oblike, ki imajo očitno vsaka svoje posebnosti, s tem pa tudi pravico do skupnega naziva roman.

Vendar vseh teh sklepov Pirjevec ni utegnil ali hotel formulirati, kar je imelo posledice tudi za njegovo zadnjo razpravo s tega področja, obsežno študijo o *Bratih Karamazovih*, napisano in objavljeno leta 1977. Tu je sicer znova, vendar samo mimogrede imenoval *Don Kihota* »prvi novoveški roman«. Prav tako na kratko je uporabil misel o »novoveški romaneskni tradiciji«, kar bi se dalo razumeti v tem smislu, kot da novoveški roman ni edina oblika romana. To bi poleg vsega drugega pomenilo, da s koncem novoveške romaneskne tradicije ne bo neogibno prišlo do konca romana, ampak se bo kvečjemu razvila nova forma romana, ki ne bo več novoveška, ampak po-novoveška ali po znani angleški rabi, ki jo je uvedel v občo zgodovino Arnold Toynbee, postmoderna.

Da Pirjevec ni sledil takšnemu toku misli, je razlog najbrž ta, da je bil v svoji zadnji študiji zelo močno odvisen od Lukácsa in njegove teze o tem, da romani Dostojevskega niso več romani, kot stoji zapisano v sklepnih odstavkih Lukácsseve *Teorije romana*. Zato je moral v svojem razpravljanju o *Bratih Karamazovih* iskati v tem romanu po Lukácssevi sugestiji predvsem tiste prvine, ki naj bi takšno tezo potrdile ali ovrgle. Ko je torej dognal, da Aljoša ni več pravi romaneskni junak v Lukácssevem smislu, tj. problematični junak, obsojen na aktivizem, subjektivizem in nihilizem v svetu, ki so ga »bogovi zapustili«, je iz tega prišel do sklepa, da so *Bratje Karamazovi* sicer še roman, kolikor se dogodki stikajo okoli Ivana Karamazova, tega tipičnega problematičnega nihilista; da pa so seveda v svoji poglavitni vsebini osredotočeni okoli »božjega« človeka Aljoše; to pomeni, da hkrati tudi že niso več roman. In to ne samo v tem smislu, da bi bilo z romanom Dostojevskega konec novoveške romaneskne tradicije in bi na njeno mesto stopala kaka drugačna, še nepredvidena oblika romana, ampak da gre za konec romana, to pa je seveda v najlepšem skladu z Lukácssevo tezo, zapisano že v letu 1914. V tem smislu je Pirjevec svoj študijo tudi sklenil: »Spričo opisanih dejstev je slednjič možno razmeroma natanko opredeliti mesto, ki pripada romanu *Bratje Karamazovi* v zgodovini velike evropske pripovedne proze. To res ni več roman, a je še vedno roman. V njem se dogaja destrukcija romana...« V zadnjih stavkih svoje študije je nato takšno destrukcijo še dodatno pojasnil, in sicer tako, da jo je zvedel na problem poezije, lepote in boga – vse troje se ujema in je zato bistvo romana kot nosilca pesniškosti, lepote in božjega. Kljub takšni preinterpretaciji Lukácsseve misli ne more biti dvoma, da ta sklepna beseda potrjuje Lukácssevo tezo o zgodovini romana, kar se da razumeti končno v tem smislu, da Pirjevec spričo svoje izhodiščne navezave na Lukácsa tudi v zadnjih mislih svojih romanesknih interpretacij ostaja zvest prvotni shemi. Z

nekoliko drugačnimi besedami bi se torej dalo reči, da današnjega položaja ni več poskušal premisliti v luči zgodovinskega pojmovanja, ki se mu je vsaj mimogrede začel približevati v času, ko je razmišljal o Cervantesovem *Don Kihotu* in Robbe-Grilletovem *Vidcu*.

Prav zato se zdi proti koncu osemdesetih let ne samo mogoče, ampak že kar nujno premisliti vprašanja, ki se jim je po svoje pred desetimi in več leti približal Pirjevec, ne da bi imel zanje čas in voljo. Takšna naloga pomeni seveda med drugim, da moramo – čeprav so med Lukácselim in Bahtinovim pojmovanjem zgodovinskega romana še tako različni in navidezno nerazdružljivi pogledi – najti med njimi stične točke. Možnost za kaj takega sledi iz preprostega dejstva, da besede roman nikakor ni mogoče pridržati samo za tista besedila novoveške literature, ki jih je Lukács apriori priznaval za prave romane. Izraz so navsezadnje začeli uporabljati ravno v srednjem veku za čisto določeno zvrst pripovedi, tj. za srednjeveške viteške romane; zato ni nobenega razloga, da jih ne bi imeli za romane, naj sta njihova vsebina in oblika še tako različni od novoveških. Z njih so pojem romana prenesli na renesančna dela, nato pa tudi na besedila 17. in 18. stoletja, ki se sama sploh niso imenovala s tem imenom, ampak so večidel hotela veljati za »historije«, tako že *Don Kihot* in za njim osrednja dela tega romanopisja vse do Fieldingovega *Toma Jonesa*. Toda z enako upravičenostjo se dá pojem prenašati iz srednjega veka tudi nazaj v antiko, ki prav tako ni poznala podobnega pojma, a mu vendar po svoje ustrezajo dela, ki jim po splošni rabi rečemo že dolgo kar antični romani. Nazadnje se pa dá beseda uporabiti tudi za perzijska, indijska, kitajska ali japonska besedila, ki tako ali drugače spominjajo na tisto, kar se imenuje roman v sredozemski antiki ali v evropskem srednjem in novem veku.

Vendar pa tako na široko uporabljen pojem še ni in ne more biti zgodovina romana. V abstraktnem pojmu romana je razvoj romaneskne pripovedi še čisto nerazviden, kot da je roman povsod in v vseh časih eden in isti; v resnici je zmeraj drugačen. Prav v tem se skriva vprašanje njegove zgodovine. Ta se v splošnem pojmu romana kot zgolj formalni abstrakciji še ne more razviti, saj je pogoj zanjo ravno ta, da se abstraktnost pojma razklene in s preходом v historično mnogovrstnost, ki je nujno relativna, zadobi konkretno vsebino. Bahtinova teorija romana, ki sicer postulira njegovo neskončno spremenljivost, s tem pa tudi historično mnogovrstnost, omogoča zgodovinskost romana šele na pol, kajti njegovo protejsko naravo zariše tako na široko, da v nji ni mogoče razločevati nobenih temeljnih razvojnih obdobj, stopenj in oblik, ki bi bile zgodovinsko nujne, smiselne in za premislek današnjega romana perspektivne. S tem da Bahtin bistvo romana povezuje z »ljudsko« kulturo, »karnevalskostjo« in grotesknim »realizmom«, podeljuje romanu podlago, ki je ne samo izrazito »populistična« in s tem ideološka, ampak že tudi ahistorična. Zato zgolj iz Bahtina ni mogoče priti do zgodovinskega pojmovanja romana, ki bi preseglo preozko pojmovanje njegovega razvoja. V tej smeri lahko vsaj za začetek bolj pomaga Lukácsева teorija, zlasti v podobi, kot jo je razumel Pirjevec. *Don Kihot* seveda ne more obveljati za začetek romana nasploh, pač pa lahko v njem upravičeno iščemo začetek nove epohalne oblike romana, ki ji pritiče ime novoveški roman. Pridevek »novoveški« pomeni, da se bistveno razločuje od staroveškega, kot ga je Sredozemlje izoblikovalo v helenistični in rimski dobi, pa tudi od srednjeveškega, kakršen se je začel razvijati v

zahodni Evropi sredi 12. stoletja, a ima ustrezne vzporednice tudi v Bizancu, srednjeveški Perziji, Gruziji, na Japonskem in morda v prvem obdobju kitajskega romana. Antični in srednjeveški tip evropskega romanopisja sta bila v renesansi in vse do razsvetljenstva še zelo živa, močna in vplivna, v njunem območju je ustvarjal tudi Cervantes. Vendar pa so prav nekatera dela 17. stoletja, začenši z *Don Kihotom*, s svojim odmikom od takšnega tradicionalnega romana napovedovala, da se končuje svet staroveških in srednjeveških romanov, da bi po njem zavladala nova oblika novoveškega romanopisja.

Zgodovina romana, ki ga v tej luči razdeljujemo na epohalna obdobja staroveške, srednjeveške in novoveške romaneskne pripovedi, se lahko sklicuje na dovolj razvidne vsebinske, motivno-tematske, strukturalne in ne nazadnje duhovnozgodovinske razloge, ki opravičujejo takšno razčlenitev. Za antične in srednjeveške romane se po najnovejših analizah vse bolj kaže, da se v njihovem ustroju ohranjajo številne prvine pravljic, posebnega pravljničnega sveta, situacij in funkcij; zato jih nekateri raziskovalci začenjajo imenovati kar »pravljčni romani«, kar je gotovo pretirano, vendar ne brez podlage v sestavi teh besedil. Obenem raziskovalci opozarjajo, da se je prek vpliva antičnih in srednjeveških romanov precej takšnih pravljčnih sestavin ohranilo v evropskem romanopisju tudi še potem, ko je že prevladal novoveški tip romana. Najti jih je predvsem v nekaterih posebnih oblikah romaneskne proze od 18. stoletja naprej, zlasti v nižjih, zabavnih, popularnih ali že kar očitno trivialnih delih, kar seveda obsega velik del romanopisne produkcije vse do našega časa. Izraziti obrazci nekdanjega »pravljničnega romana« se nam odkrivajo v grozljivih, zgodovinskih, pustolovskih, znanstvenofantastičnih, kriminalnih, ljubezenskih in ženskih romanih – ne nazadnje v Flemingovih pripovedih o Jamesu Bondu; toda odkriti jih je mogoče celo pri nekaterih vodilnih romanopiscih 19. stoletja, kot so Walter Scott, Alessandro Manzoni ali Charles Dickens. Takšna dejstva opozarjajo na to, da novoveški roman nikakor ni popolnoma ločen od tradicij antičnega ali srednjeveškega romanopisja. Toda z druge strani se s tem samo potrjuje domneva, da sta se antični in srednjeveški roman razločevala od tega, kar je roman postal v novem veku, in da sta bila po vsebinskih, formalnih in strukturalnih značilnostih poseben svet. Zato teh romanov ni mogoče meriti s tipičnimi potezami novoveškega romanopisja; to seveda pomeni, da proznih ali verznihi deli Heliodora, Petronija, Chrétiens de Troyes, Nizamija, Rustavelija, Dandina ali gospe Murasaki Šikibu ni mogoče razglašati za ne-romane, pa tudi ne zgolj za »romane pred romanom«. Novoveški romani so prav tako »pravi« romani, kot je kaj takega mogoče trditi za viteška dela 12. stoletja, ali za besedila, s katerimi se je antični roman v 3. stoletju iztekal v svoj »konec«. Vsak »konec« je v zgodovini romana očitno samo začasen, s tem pa obljuba novega »začetka«.

Kljub vsemu pa bi bilo vseeno preveč preprosto, ko bi hoteli bistvo staroveških in srednjeveških romanov v primerjavi z novoveškimi videti samo v njihovi »pravljčnosti«. Ta je resda pomembna ne samo za antična in srednjeveška dela Evrope, ampak lahko najdemo njene prvine tudi v indijskih romanih, ki bi jih glede na časovno vzporednost z antičnimi lahko imeli za staroveške, ali pa v bizantinskih, perzijskih ali gruzinskih romanih v verzih, ki so časovno, pa tudi vsebinsko in oblikovno primerljivi s srednjeveškimi viteškimi romani Evrope. Toda pravljčnost še ne more biti glavna

značilnost tega romanesknega sveta, pa tudi ne razločevalno znamenje, ki naj pojasni razliko med njim in novoveško romaneskno prozo. Ne glede na zanimivost najnovejših razlag je že vnaprej videti, da je v romanopisju starega in srednjega veka najti vrsto del, ki niso pravljica ne po svoji temeljni shemi ne po posameznih elementih; tak je Petronijev *Satirikon* ali pa *Zgodbe o Gendžiju*, ki so klasičen primer japonskega srednjeveškega romana. Skupni imenovalec za vse tisto, kar naj bi bilo bistveno za romane starega in srednjega veka, je torej treba iskati v bolj odločilnih stvareh. Zdi se, da bi jih našli predvsem v primerjavi s tem, kar naj bi označevalo novoveške romane, pa ne po kakih delnih plateh, ampak po tistem, kar jih lahko zajame vse in v celoti. Za označitev tega bistva je Lukács v *Teoriji romana* predlagal pojem problematičnega junaka, ki stopa s svojo »dušo« in kot nosilec »ideje« v svet, ki so ga »bogovi zapustili«, da bi v njem doživel zlom, poraz ali pa počasno hiranje v umaknjenosti vase. Kljub svoji problemski tehtnosti je takšna opredelitev romana kvečjemu ustrezna oznaka za novoveško romanopisje, ki ga je Lukács imel seveda že tudi za edini pravi primer romaneskne pripovedi; prav zato je silila Pirjevca, da je problematičnega junaka, njegov posebni položaj in »idejo« iskal v vseh besedilih, o katerih je pisal. Toda poleg romanov, ki se gotovo dajo razlagati po Lukácsovem vzorcu in so zelo pomemben del novoveške romanopisne produkcije, so v nji prav tako ali še bolj številni romani, v katerih vsega tega ni, a jih zato ni mogoče imeti za nekaj, kar ni novoveško; mednje ne spadajo samo dela, v katerih se ohranja »pravljica« staroveških in srednjeveških del, ampak predvsem taka, katerih junaki niso problematični v smislu »ideje«, ki bi jo hoteli realizirati v stvarnosti — od Defoejevega *Robinzona* ali *Moll Flanders* do Robbe-Grilletovega *Vidca*. Poglavitno določilo novoveškega romana je torej treba iskati v drugo smer.

Na prvi pogled bi se utegnilo zdeti primernejše merilo tisto, ki ga je predlagal Ian Watt v knjigi *Vzpon romana* leta 1957. Tu je trdil, da se začenja »pravi« roman šele v 18. stoletju z angleškimi pisci, z Defoejem, Richardsonom in Fieldingom; pri omejevanju »pravega« romana na novi vek je bil prav tako rigorozen kot Lukács, samo da je njegov začetek premaknil za kakih sto let proti našemu času. Premik je bil posledica drugačnega merila za določanje romana. Po Wattu je za dela teh angleških pisateljev prvič v zgodovini pripovedništva postal značilen t. i. »formalni realizem«, s tem se razume empirično razmerje do sveta, iz katerega se v roman postavlja kot osrednji predmet neposredno zaznavno realnost vsakdanjega zgodovinskega življenja, ne pa nekakšna splošna, abstraktna, večidel izmišljena resničnost, ki so jo predstavljali tradicionalni teksti, imenovani po angleško »romances«. Na prvi pogled je opaziti, da se Wattovo določilo v glavnih potezah sklada s teorijo, ki jo je mimogrede začrtal Pirjavec v študiji o Kafkovem *Gradu*; tu je tezo, da antični romani še niso romani v pravem pomenu besede, dokazoval s pomočjo ideje, da temeljijo v drugačnem, antiki ustreznem pojmovanju »resnice« kot »aletheie«, ne pa v tej, ki je postala podlaga za razvoj romana v novoveški Evropi, zlasti ko se je izoblikovala v roman realizma in naturalizma — tu je bila »resnica« pojmovana podobno kot v sočasni evropski znanosti, tj. kot skladnost med mislijo in stvarnostjo, s tem pa dostopna empirični in eksaktni preverbi. Smisel Pirjevčeve teze je seveda približno enak temu, ki ga vsebuje Wattov »formalni realizem«. Bistvo takšnega stališča je mogoče povzeti v načelo, da

je za novoveški roman v nasprotju z antičnim in srednjeveškim bistveno tole: v njem se iz zornega kota »formalnega realizma« in novega, z znanostjo usklajenega pojmovanja »resnice«, ki je očitno podlaga takšnemu »formalnemu realizmu«, pojavlja tisto, česar romani grško-rimske dobe ali pa srednjeveške Evrope nikakor niso poznali. To pa je seveda predstava družbenozgodovinskega sveta kot posebne, po lastnih zakonih potekajoče stvarne resničnosti, ki se jo dá raziskovati in opisovati natančno, po vseh njenih empiričnih podrobnostih pa tudi po temeljnih vzorcih, značilnih za njeno zgodovinskost. Priznati je treba, da je bil takšen družbenozgodovinski svet antiki in srednjemu veku skoraj neznan, saj je celo za Petronija dvomljivo, ali razume rimski svet kot družbenozgodovinski ali pa samo kot stilizirano predmetnost satire; njegov pomen in teža se začeta večati v dobi renesanse s pikaresknimi romani, pa še tu zelo počasi; v *Don Kihotu* je nedvomno že navzoč, čeprav predvsem kot opozicija srednjeveškimi izmišljjam. S tem se Cervantesov roman pokaže zares kot mejnik v procesu, ki je v novoveški roman vgrajeval podobe družbenozgodovinskega sveta; v angleških romanih 18. stoletja je ta proces že dokončan, svoj vrh pa doseže z realizmom-naturalizmom 19. stoletja. Vendar je s tem upoštevana samo ena plat problema. Družbenozgodovinskega sveta ni mogoče razglasiti za poglavitno posebnost vseh novoveških romanov, kajti poleg teh, ki ga dejansko postavljajo v svoje središče, je od 16. do 20. stoletja nastajala množica romanesknihih besedil, ki podobo takega sveta potiskajo na rob, na njegovo mesto pa postavljajo resničnost, ki se zdi drugačna, včasih celo nasprotna – namreč doživljajski svet »jaza«, njegovo notranje življenje, pojmovano kot subjektiviteta novoveškega subjekta. To je deloma storila že gospa Lafayette v *Kneginji Kleviski*, v poznem razsvetljenstvu Sterne in Rousseau, v predromantiki Goethe z *Wertherjem*, v romantiki Novalis s *Heinrichom von Ofterdingen*, Hölderlin s *Hyperionom*, Hoffmann s *Hudičevimi napoji*, nato pa skoz 19. stoletje številni postromantični, dekadenci, novoromantični in simbolistični romani. V isto vrsto spadajo moderni romani, na čelu s Kafkovimi, in nič manj francoski »novi« roman, kajti za vsa ta dela nikakor ni mogoče trditi, da predstavljajo nekakšen družbenozgodovinski svet neposredno, konkretno in namerno, kažejo ga kvečjemu posredno, njihovo pravo središče je subjekt s svojo subjektiviteto.

S tem se izkaže, da za novoveški roman ni odločilen niti problematični junak pa tudi ne njegovo nasprotje – neproblematični junak; prav tako ne navzočnost zgolj družbenozgodovinskega sveta pa tudi ne samo podoba subjektivitete v njeni čisti, zgolj notranji podobi. Vse to je sicer gotovo vsebovano v teh romanih, tako da jih na poseben način določa, vendar ne vsako posebej, ampak v svojem temeljnem razmerju. Od tod je mogoče izvesti misel, da je bistvo novoveškega romana, ki določa njegovo različnost v primerjavi s staroveškim in srednjeveškim, ravno medsebojno razmerje obojega; razmerje, ki se postavlja iz dvojnosti, soodnosnosti in vzajemne odvisnosti družbenozgodovinskega sveta in »jaza«, zunanje stvarnosti in notranje resničnosti, objektivne realnosti in subjektivitete. Takšnega dualizma ni najti v antičnih romanih, ki postavljajo pred bralca psihofizično enovitega človeka, položenega v naročje vsemogoče nature, bogov in usode, pa tudi ne v srednjeveških romanesknihih pripovedih, kjer je človek spoj »duše« in telesa, ki sta ustvarjena od Boga, zato pa še ne psihično in fizično v novoveškem smislu; in še manj seveda v staroindijskih, perzijskih,

kitajskih in japonskih romanih, naj jih prištevamo k staremu ali srednjemu veku. Da se novoveški dualizem zavesti in stvarnosti na posebno reprezentativen način začenja z *Don Kihotom*, kjer se resničnost prvič razdeli na objektivno stvarnost in na junakovo notranjost, ki je blodnja čiste subjektivitete, je skoraj gotovo; in samo zato lahko *Don Kihot* upravičeno velja za začetek »modernega«, tj. novoveškega romana.

Od tod sledi poleg vsega drugega kot samoumevna resnica to, da novoveški roman ni edina mogoča, pa tudi ne prva ali zadnja oblika romana; da je roman obstajal v drugačnih sestavih že poprej; da z novoveškim romanom ne bo konca romana nasploh, ampak se bo z njim izčrpala samo posebna romaneskna forma, ki jo je utemeljila duhovnozgodovinska struktura novoveške Evrope, seveda ne brez zveze s spremembami družbenozgodovinskega sveta; in da bo po novoveškem romanu, morda neposredno iz njegovih zadnjih poganjkov, lahko pa šele po krajšem ali daljšem presledku, začela nastajati nova forma romaneskne pripovedi, ki jo je mogoče samo približno imenovati »postmoderni« roman ali roman časa po novem veku. To pa seveda pomeni, da se vprašanje o koncu novoveškega romana in nastanku nečesa, kar bo že onstran takšnega romanopisja, najtesneje povezuje z vprašanjem o koncu novega veka in bistvu t. i. »postmoderne« dobe.

S tem se zgodovina romana sama od sebe sprevrča v aktualno problematiko današnjega romana – svetovnega, evropskega in tudi slovenskega. Se novoveški roman proti koncu 20. stoletja polagoma končuje ali pa se je ta konec začel že pred desetletji? Se bo njegova tradicija še kar nadaljevala v nedogled, z izmišljanjem novih različic, v katerih se ponavljajo njegovi temeljni modeli, ali pa iz njih že nastajajo nove oblike nečesa, kar že ni več novoveško v pravem pomenu besede? Ta vprašanja se dá izreči konkretnije, da bi bil njihov pomen razvidnejši in za današnji položaj romana zares oprijemljiv. Spada t. i. moderni roman – v pomenu, ki ga je v slovenski literarni vedi uveljavil predvsem Anton Ocvirk – še v območje novoveške romaneskne pripovedi ali pa je s Proustom, Joyceom, Kafka, Woolfovo ali Faulknerjem že stopil iz njegovih podlag in ga velja imeti za zasnitek nečesa bistveno novega? Je morda za tak odločilen izstop potrebno jemati šele francoski »novi roman« in je torej med njim pa prejšnjim modernim romanom odločilna zarez? Ali pa se postavlja onstran novoveškega romanopisja – in s tem onstran novega veka – šele postmodernistični roman, kot ga snujejo Barth, Calvino, Fowles, Eco, García Márquez, Pavič in še mnogi drugi. O tem, da moderni romani iz prve polovice našega stoletja pripadajo še ne. O tem, da moderni romani iz prve polovice našega stoletja pripadajo še bistvenim določilom novoveškega romanopisja, naj bodo njihovi odmiki od tradicije realističnega in naturalističnega romanopisja še tako veliki, skoraj ni mogoče dvomiti. Proust, Joyce, Kafka, Woolfova, pa tudi Faulkner, Broch in drugi razumejo resničnost kot dvojnost stvarnosti in zavesti, kakršno je formuliral v filozofiji Descartes, v romanu pa že pred njim uveljavil Cervantes, se pravi kot dvojnost subjektivitete in družbenozgodovinskega sveta, pretežno tako, da se omejujejo na notranjščino »jaza« ali pa jo v bolj ali manj konkretnih podobah povezujejo s stvarnostjo; resnica njihovih romanov je resnica o svetu zavesti v stvarnosti oziroma stvarnosti v zavesti. Težje je kaj takega z vso zanesljivostjo odkrivati v romanih Butora ali Robbe-Grilleta, vendar se zdi, da kljub Robbe-Grilletovi teoriji »novega

romana«, ki očitno poskuša preseči temeljna določila novoveške proze, ti romani še zmeraj govorijo o resničnosti, kakršno zaznava subjekt v sebi in zunaj sebe iz zornega kota posebne strukturiranosti lastne zavesti in njenega razvidnega razmerja do stvarnosti. Robbe-Grilletov Mathias je kljub nejasnosti, zmedenosti ali že kar nenaravnosti svojih doživljajev vendarle še zmeraj subjekt, ki ima nekakšno avtentično, sami sebi prezentno notranjo resničnost, položeno v tok zavesti, ki je morda omejena ali skoraj nezanesljiva, vendar v svoji postavljenosti nasproti stvarnosti še zmeraj na poseben način resnična.

Pač pa je seveda za besedila t.i. postmodernističnih romanov – če je to ime zanje primerno – zelo težko ali skoraj nemogoče ugotoviti, ali se v njih stara dvojnost novoveškega sveta nadaljuje ali pa jo že odločilno presegajo. Seveda vsi po vrsti tako ali drugače še zmeraj uprizarjajo nekakšne podobe družbenozgodovinskega sveta ali pa introspektivno kažejo notranjost romanesknih junakov, ki da je zavest, izraz njihovega »jaza« in s tem subjektiviteta subjekta; tako pri Fowlesu ali Ecu, pa tudi v Pavičevem *Huzarskem besednjaku* je eno ali drugo še zmeraj kolikor toliko razločno. Vendar pa ob teh romanih ne vemo čisto natančno, ali se vse te podobe postavljajo pred nas kot prava resnica, ki jo moramo jemati zares, ali pa gre za dvoumno igro, pri kateri ne smemo verjeti v predstavljeno stvarnost in tudi ne v zanesljivost nasproti postavljenega »jaza«. Seveda moderni romani, kot so jih pisali Proust, Kafka, Joyce in Woolfova, tudi niso več posredovali sklenjene podobe o svetu v okviru enotno zasnovanega sistema, kjer vsaka stvar dobi svoje mesto tako, da je mogoče zanesljivo reči, v čem je njena prava resnica in v čem tega ni. Toda da je njihovo opisovanje zavesti, doživljajev in predmetov bilo v zvezi z resničnostjo in da je v tem smislu hotelo in moralo veljati za »resnično«, bi bilo težko spodbijati. Resnica teh romanov je bila nejasna, ni pa bila takšna, da bi sebe spodbijala z dvoumnostjo. Prav isto še zmeraj velja tudi za francoske »nove romane« petdesetih in šestdesetih let – naj je bil Robbe-Grillet še tako hermetično odmaknjen vsakdanji izkušnji, je ostajal pri tem strogo resnoben, kar pomeni, da mu je šlo še zmeraj za resnico, kot jo postavlja novoveška dvojnost zavesti in stvarnosti. Šele ob postmodernističnih romanih se odpira vprašanje o tem, ali jim sploh še gre za resničnost. Njihov pogled na subjekt in stvarnost je nedvomno načet z novimi tokovi v filozofiji, znanosti in umetnostih, predvsem s strukturalizmom in poststrukturalizmom, s tokovi, ki spodbijajo vero v subjekt, v družbo in zgodovino, nazadnje v samo zavest in celo v jezik, ki stopa na mesto zavesti kot še edina preostala realiteta, o kateri se dá misliti. S tem se ukinja veljava temeljev, iz katerih se je gradila novoveška resničnost sveta. Zdi se, da postmodernistični romani takšno dogajanje že uveljavljajo, in to na različnih ravneh – od mešanja najvišjih in najnižjih žanrov prek historičnega slogovnega eklekticizma do sofisticirane izumetničenosti, navidezne popularnosti in spet hermetičnega manierizma – zmeraj pa tako, da s takšnimi sestavinami gradijo celoto, ki ni več resnica o stanju sveta, subjektu ali stvarnosti, ampak na videz skrivnostno in hkrati dražljivo sporočilo o nečem, kar ostaja do kraja dvoumno.

Se s takšnimi posebnostmi na področju romana napoveduje že kar konec duhovnozgodovinskega sveta, za katerega je že dolgo v rabi pojem novi vek? In je to že konec novoveškega romana ali pa je do tega še kar dovolj daleč in torej tudi postmodernistični romani še niso napoved nove epohe v

razvoju evropske romaneskne proze? O tem bi lahko kaj odločilnega povedala šele natančnejša analiza tistega, čemur se za zdaj samo metaforično lahko reče postmoderna doba, in seveda zlasti tega, v kakšni zvezi je z nastajanjem takšne postmoderne dobe današnji umetnostni, literarni in tudi romaneskni postmodernizem.



Boštjan
M. Župančič

O lepoti

Tistikrat mu je zlagoma postajalo jasno, da ima kljub vsem pomislekom in dvomom vendarle zagotovilo. Sprehajal se je ob morju in z mirom v srcu se je zavedal, da od tistih, ki so bili lepi pred sto dvajsetimi leti (to be on the safe side) niti eden več ne gleda teh skoro večnih valov, kako se razbijajo ob skalovju. Zares mu je bilo, kakor bi naplavljalji svojo zaljubljenost na obalah njegovega srca, ki se mu je širilo od

čistega veselja nad večnostjo, ki ji je pripadal.

Tistikrat je razumel pesnika:

Moje življenje rase po krogih,
ki se širijo čez stvari.

Razumel je z vso svojo bitjo in vsakič znova, kako je vse, kar ga obkroža, vsi valovi in vse obale in ptice na nebu, kako je vse to lepa, a sposojena resničnost. Vsaka lepota, še najbolj pa lepota človeka, je v svoji minljivosti resnična samo zato, ker je odblesek, odpoljubljena nežnost nečesa. Nečesa, kar je vir vsega, vse resnice, predvsem pa vse lepote.

Ko je to spoznal, so orgle bučale v njegovi duši; poročna koračnica večnosti mu je v očeh pripravila solze ganjenosti. Zlagal bi se bil, če bi rekel, da je samo srečen, ko se je ženil z onostranstvom. »Kaj«, je dejal, »Bog si, ki se tako oglašiš, in ti si, ki te tako ljubim v tvoji vsepovsodnosti in v posmeh času?«

In vsa neskončnost je bila en sam nasmeh.

V resnici pa svet lepega ni ločen od vsakdanjosti, otopele od vseh navad. Bistvo lepote ne more biti v dražljaju nenavadnosti in ne more biti nekaj, zaradi česar mora človek na koncert, v gledališče ali v muzej. Ravno zaradi svoje povezanosti z večnostjo je lepota nekaj, kar prenika skozi pore vsakdanjosti in je povsod prisotno.

Treba pa je imeti oko, da bi se videlo, in uho, da bi se slišalo, kar navsezadnje potrjuje, da je lepote lahko dovolj, da pa jo mora biti človek sposoben zaznati. Zato se takoj pojavi vprašanje, če ni morda prav sposobnost zaznavanja lepote tista »večnost«, ki je potrebna, da bi v očeh vzcvetelo tisoč cvetlic. Da ne bi po nepotrebnem mešali teologije in filozofije, poudarimo, da obstaja tesna povezanost med lepoto in psihično energijo, ki jo opazovalec v lepoto vlaga. Kadar govorimo o umetniški senzitivnosti, bi nam moralo biti jasno, da je to posebna oblika vitalnosti, posebna oblika