



Janko
Kos

Pota romana (I)

ČAS ROMANA

Zdi se, da bi o zadnjih petnajstih letih slovenskega literarnega razvoja lahko bolj ali manj upravičeno govorili kot o obdobju, s katerim je tudi za Slovence napočil čas romana. S tem bi samo v nekoliko pretirani obliki izrekli preprosto resnico, da je slovenski roman šele v tem času postal na široko razmahnjena, dobro utečena, morda celo prevladujoča literarna zvrst, kar je v drugih, zlasti velikih literaturah že dobljen čas.

Pravzaprav se je to zgodilo približno za stoletnico njegovega obstoja, če se seveda zadovoljimo s tradicionalnim mnenjem, da je bil prvi slovenski roman Jurčičev *Deseti brat* (1866). Vendar priznajmo že na začetku, da bi zoper to mnenje, ki je samo na sebi splošno priznana šolska resnica, težko postavili kaj trdnejšega. Napori, da bi podaljšali zgodovinsko pot slovenskega romana za nekaj desetletij nazaj in mu našli starejše, še bolj častitljive primerke, bodo morali ostati najbrž brez otipljivega rezultata. Za prvi hipotetični slovenski roman bi morda kdo razglasil roman, na katerega je mislil Prešeren, vendar gre najbrž za delo, ki je — podobno kot tragedija, novela ali povest, o katerih govori Prešeren v svojih pismih — ostalo nenapisano. Druga možnost je seveda Ciglerjeva *Sreča v nesreči*. Ob tej se novejše literarnozgodovinske raziskave nagibljejo k misli, da jo je vsekakor potrebno upoštevati kot pomemben člen v nastajanju slovenskega romana, kot eno njegovih predhodnic ali vsaj kot pojav, ki je prispeval nekaj sestavin za njegov nastop, morda celo tako, da se v njem — če smo nekoliko spekulativni — kažejo že nekatere od potez, ki so ostale značilne za duhovni obzor marsikaterega poznejšega, tj. pravega slovenskega romana. V prid takšni domnevi govori predvsem dvoje dejstev. Najprej je tu splošno znana okoliščina, da je Levstik v *Popotovanju iz Litije do Čateža* (1858) priporočil kot enega od zgledov, po katerem naj se ravna slovenski roman, ravno Ciglerjevo povest, in to poleg Goldsmithovega *Wakefieldskega župnika*. Oboje nam je seveda lahko predvsem opozorilo, da so bili Levstikovi nasveti komaj nastajajočemu slovenskemu romanu v tem času prav gotovo že nekoliko staromodni ali vsaj nedomiseln, hkrati pa vendarle takšni, da kažejo na nekakšno posredno zvezo *Sreče v nesreči* s tistim, kar se je kmalu po letu 1860 začelo imenovati slovenski »izvirni« roman. Na drugo, manj znano dejstvo je opozoril avtor tega spisa v svojem *Pregledu slovenskega slovstva* (1974) in nato obširneje v študiji *Cankar in problem slovenskega romana* (1976); gre za zanimivo motivno sorodnost, ki povezuje Ciglerjevo povest z zgodnjekrščanskim »romanom« *Pseudoclementinae*, seveda ne direktno, ampak prek zelo posredne, za zdaj še nepojasnjene zveze z nabožno-po-

svetnim pripovedništvom baročne dobe, zlasti z njegovimi nižjimi, »ljudstvu« namenjenimi oblikami, nato pa še bolj nazaj z »ljudskimi knjigami« poznega srednjega veka in renesanse.

Toda vse to vendarle še ni dovolj, da bi *Srečo v nesreči* lahko razglasili za prvi slovenski roman. Prav narobe, primerjava z »romani« krščanske pozne antike že tudi kaže, zakaj Ciglerjevo delo ni moglo biti roman. Matjaž Kmecl je v svojem komentarju k Ciglerju (1974) opozoril, da je njegova povest nastajala iz mnogovrstnih vplivov ljudskih pripovedk, pridig in zlasti svetniških življenjepisov; še pomembnejše se zdi dejstvo, da starokrščanski motiv o razkropljeni družini, bratih dvojčkih, njihovih preskušnjah in srečnem snidenju vseh po volji božje previdnosti nikakor ni dobil v Ciglerjevih rokah enotne podobe, ampak je ostal razdrobljen na troje bolj ali manj samostojnih zgodb, ki se med sabo stikajo samo na začetku in na koncu, pa še to ne zares docela; namesto enotne pripovedi, ki bi se s primerno tehniko lahko razrasla v obseg romana, imamo opravka s primitivno obliko cikličnega povezovanja posameznih epskih sklopov. Takšna oblika lahko sicer pomeni tudi predstopnjo k romanu, toda čisto mogoče je seveda, da ne vodi v formiranje romana, ampak se spreminja v posebno strukturo pripovedništva, ki je morda nadomestek, ne pa izhodišče za roman; o tem govori dejstvo, da se je razvila prav v območju tistih orientalskih literatur — indijske, perzijske, arabske — ki praviloma niso formirale romana in kjer je velika forma prozne pripovedi postal pripovedni cikel.

Kot je malo možnosti, da bi začetke slovenskega romana našli pred *Desetim bratom*, tako je le malo opore za misel, da bi katerokoli od obdobj slovenskega literarnega razvoja pred letom 1945 imeli za obdobje romana v pravem pomenu besede. Obdobje med Jurčičem in Govekarjem, ki velja literarni zgodovini za čas romantičnega in poetičnega realizma, si je pošteno prizadevalo, da bi po Jurčičevem zgledu razširilo skromno bero domačega romanopisja; toda že dejstvo, da je to počelo zelo pogosto pod skromnejšo firmo »povesti«, kaže, da je za pravo produkcijo romanov tej otroški dobi slovenskega romanopisja še manjkalo zagona, sil in najbrž tudi občinstva; o tem pričuje še dejstvo, da je svoj vrh v romanu doseglo pravzaprav čisto izjemoma, skoraj po naključju, šele precej let po svojem izteku, to pa seveda s Tavčarjevo *Visoško kroniko*. Doba slovenske moderne je bila že sama na sebi predvsem čas linike, krajše pripovedi, novele in črtice, morda tudi drame, nikakor pa ne romana; iz te dobe imamo seveda tako pomembna besedila, kot so Cankarjeve pripovedi z oznako romani, ali pa posamezna, vendar že na prvi pogled redka romanopisna dela Alojza Kraigherja, Finžgarja, Izidorja Cankarja in Vladimira Levstika, da ne omenjamo manj zanimivih romanopiscev-sodobnikov. Toda vse to je seveda premalo, da bi obdobju med letnicama 1899 in 1918 lahko vtisnilo pečat romanopisnega časa. Ali se dá kaj takega reči za obdobje med obema svetovnima vojnama? Spet ni mogoče tajiti, da je prenekatero značilno delo slovenskega romanopisja nastalo prav v tem času, pri čemer bomo mislili seveda predvsem na dela Ivana Preglja, Juša Kozaka, Franceta Bevka, Prežihovega Voranca, Antona Ingoliča in Miška Kranjca, tem pa bi lahko prištel še nekaj manjših avtorskih imen, ki jih podrobnejša zgodovina slovenskega romana upošteva — če že ne v vodilnih, pa vsaj v stranskih in dopolnilnih poglavjih. In vendar vse to ni dovolj, da bi o tem času zmogli upravičeno govoriti kot o času romana.

Zunanje značilnosti takšnega časa so med drugim najbrž tudi te, da premore dovolj množično, kontinuirano, pri bralcih priljubljeno, motivno in idejno pa tudi formalno dognano romanopisno produkcijo, ki z vsem tem postaja prevladujoča, vsaj v območju proznega pripovedništva absolutno vodilna zvrst pred krajšimi oblikami, kot so povest, novela, črtica in še kaj. Poleg teh značilnosti, ki so seveda relativne in se dá o njih zmeraj debatirati kot o nečem ne čisto gotovem, vsem dovolj očitnem in zanesljivem, pa obstaja še ena, ki je čisto konkretna — čas romana je čas, v katerem ustvarja pripovedno literaturo zadostno število avtorjev, ki so predvsem ali pa skoraj izključno romanopisci, to pa tako, da se bistvo njihovega literarnega dela manifestira prav v formi romana, s čimer seveda postaja ravno roman osrednji nosilec literarne ustvarjalnosti časa, ob liriki in dramatiki kot enak ob enakih ali celo v tekmi z obema.

S tega stališča šele začutimo pravi pomen dejstva, da večina starejših, danes že klasičnih ali vsaj polpreteklih avtorjev slovenskega romana pravzaprav niso bili romanopisci v tem strožjem pomenu besede, ki se zdi za evropsko in svetovno romanopisje že dolgo samoumeven. Niti Jurčič niti Kersnik niti Tavčar niso bili predvsem in samo avtorji romanov; nasprotno, njihova prava pripovedna moč in s tem bistvo njihovega literarnega sveta se je pogosto ustrežneje izkazalo v drugih, krajših pripovednih zvrsteh. Prav toliko ali pa še bolj velja to za Cankarja, Finžgarja, Preglja, Bevka, Juša Kozaka in verjetno tudi za Prežihovega Voranca, o katerem je pač mogoče reči, da se je posebna struktura njegovega duhovno-estetskega sveta čisteje utelesila v noveli, krajši povesti in podobi kot v obliki obširnega kolektivnega romana. Pač pa se zdi, da sta se že pred drugo vojno začela po vseh značilnih plateh svojega dela razvijati v prava romanopisca Miško Kranjec in Anton Ingolič, kar najbrž ni brez zveze z dejstvom, da sta se edino tadvaj od vseh starejših avtorjev tako naravno in skoraj nujno vključila v povojno dobo, v tisti pravi čas romana, ki je za slovensko literaturo nastopil kmalu po letu 1960, ko je po prvih povojnih letih literarne negotovosti dorasla vrsta avtorjev iz povojne generacije in se po začetnih poskusih v noveli, krajši pripovedi ali povesti polagoma ustalila v območju romana.

Čas po tem letu nosi na sebi vse poteze, ki naj bi bile tipične za položaj literature, v kateri dobiva roman enakopravno ali celo odločilno mesto ob starejših, tradicionalnejših, klasičnih literarnih zvrsteh. Tu je najprej dejstvo, da je romanopisna produkcija šele v teh zadnjih letih postala na Slovenskem zares dobro utečena, množična in kontinuirana; nato okoliščina, da sprejema to produkcijo relativno širok in pozoren krog bralcev — relativno širok pač glede na skupno število slovenskih bralcev nasploh, o katerem je znano, da nikakor ni velik, ampak prej majhen; toda naj bo tak ali drugačen — dejstvo je, da si je ob vsem drugem, kar sprejema ta publika, priboril svoje trdno mesto tudi slovenski roman. Toda za tezo, da je šele v našem času napočil pravi čas slovenskega romana, govori tudi vtis o tehnično formalni zmogljivosti tega romanopisja; primerjava s prejšnjim slovenskim romanom kaže, da je ta zvrst šele zdaj obvladala zunanjo, obrtno in tehnično plat, ki ji je potrebna, če naj rodi iz sebe ne le osamljena dela srečnega navdiha, naključja in talenta, ampak postane prava, za dolgoročno rabo primerna spretnost, večšina, umetelnost v prvotnem pomenu te besede.

In končno je tu še odločilno dejstvo, da ustvarja sodobni slovenski roman vrsta piscev, ki so ne samo naključni ali med drugim tudi avtorji romanov, ampak so predvsem ali pa samo romanopisci. To dejstvo je v bolj ali manj neposredni zvezi z okoliščino, da so nekateri teh avtorjev na začetku gojili tudi novelo, krajšo povest in kratko prozo, da pa so se pozneje obrnili samo k romanu; kar prinaša seveda v sodobno slovensko literaturo med drugim tudi to posledico, da imajo novela, črtica, krajša pripoved v nji precej manjši pomen, kot so ga imele v klasičnih obdobjih našega pripovedništva, in da je njihovo mesto v precejšnji meri zasedel roman. To velja predvsem za avtorje iz starejše in sedanje srednje generacije do mlajših, med katerimi bomo našli osrednje nosilce današnjega slovenskega romana — Miška Kranjca, Antona Ingoliča, Miro Mihelič, Mimi Malenšek, Bena Zupančiča, Smiljana Rozmana, Pavleta Zidarja, Vitomila Zupana, Andreja Hienga, Sašo Vugo, Branka Hofmana, Petra Božiča, Alojza Rebulo, Vladimira Kavčiča, Marjana Kolarja, Janeza Švajncerja, Nado Matičič, Nado Kraigher, Toneta Svetino, Karla Grabeljška, Dimitrija Rupla in še marsikoga; tem imenom bi bilo potrebno pridružiti nekaj pomembnih avtorjev, ki značilno nihajo med krajšo prozo in romanom ali celo dramo, tako da ni mogoče izreči dokončne sodbe o tem, ali bo bisto njihovega literarnega sveta dokončno obstalo v romanu ali kje drugje — med temi so vsekakor Ivan Potrč, Dominik Smole in nemara tudi Lojze Kovachič; to pa so avtorji, ob katerih se mimogrede odpira tudi vprašanje, ali ni počasna, s presledki zaznamovana rast njihove proze povezana morda tudi z dejstvom, da jim roman ni postal edini, docela ustrezen ali zares brezpogojno sprejemljiv medij, in to ravno v času, ko je ta zvrst v globljem smislu postala odločilna zvrst slovenske pripovedne proze. Končno bi med romanopisce, ki prav tako ustvarjajo čas slovenskega romana, morali kot posebno kategorijo prišteti še avtorje, ki so po svoji pravi naravnosti pesniki — na primer Matej Bor, Ciril Zlobec, Kajetan Kovič, Jože Snaj — a so ob svojem pesniškem delu segli nekajkrat tudi v območje romana, kar je morda poseben dokaz o novi, za slovensko literaturo šele zdaj odločilni in privlačni vlogi te zvrsti.

Navidezna izjema v tako naravnani ustvarjalnosti sodobnih pripovednikov starejše in srednje generacije so tisti avtorji, ki so po letih vrstniki srednjega rodu ali pa predvsem mlajši, če že ne najmlajši, sicer pa nosilci tako imenovane moderne, modernistične ali celo avantgardne proze. Prav zanje je značilno, da so v času, ko je bilo v zraku že čutiti prihajajoči obrat k romanu, vztrajali pri krajših pripovednih oblikah — med njimi zlasti Rudi Šeligo, Braco Rotar, Mate Dolenc, Marko Švabič in še kdo; kar je bilo najbrž razlog, da je avtor tega spisa leta 1974 v svojem *Pregledu slovenskega slovstva* bil o pripovedništvu literarne avantgarde še mnenja, da »do daljšega romana večinoma ni prišla«. Kljub takšnemu vtisu, ki je bilo pred nekaj leti najbrž razumljivo, se za razvoj modernistične slovenske proze v zadnjem času vendarle zdi, da čuti nujno potrebo po tem, da bi prerasla krajše pripovedne forme in se svojemu hotenju primerno utelesila tudi v območju romana. Vse to je morda res posledica predvsem notranjih teženj same literarne avantgarde, nujno izvirajoča iz njene lastne ustvarjalne problematike. Toda prav toliko je najbrž obračanje k daljši prozi in zlasti k romanu tudi s te strani zvezano s splošnim položajem slovenskega romanopisja, ki tako ali drugače priteguje k sebi vse razpoložljive literarne moči.

Iz povedanega bi sledilo, kot da se čas romana v današnji slovenski literaturi kaže predvsem na zunaj, v kvantiteti romanopisja, v njegovem količinskem porastu in razmahu, v obsežnosti, kontinuiteti in intenzivnosti te produkcije ali pa v številu avtorjev, ki se ji posvečajo. Vendar se zdi, da moramo ob takšno zunanjo razsežnost sodobnega slovenskega romana postaviti tudi njegovo notranjo kakovost, ki prav tako govori o tem, da je slovenski roman stopil v novo, morda najvišje obdobje svojega razvoja. Z notranjo kakovostjo na tem mestu seveda ni misliti na literarno-umetniško in estetsko vrednost teh tekstov v pravem pomenu besede. Kot zmeraj v podobnih primerih, tudi tu ni mogoče vrednosti posameznih literarnih del izvajati iz splošnega pomena, vloge in vrednosti literarne zvrsti, ki ji ta dela pripadajo. Kako dokazati, da so romani Bena Zupančiča, Lojzeta Kovarčiča, Pavleta Zidarja ali Mire Miheličeve boljši, pomembnejši ali po svoji zvrsti popolnejši od tekstov, ki so jih ustvarili Jurčič, Cankar, Tavčar ali pa Prežihov Voranc? Na prvi pogled je očitno, da bi bilo kaj takega več kot nesmiselno ali pa že čisto nemogoče. Misel o tem, da se razmah današnjega slovenskega romanopisja ne kaže samo v njegovi količinski razširjenosti, ampak tudi v njegovi notranji kakovosti, torej ne more meriti na vrednost posameznih del, ki ga sestavljajo, ampak na splošno kakovost teh romanov kot zvrsti, forme ali še bolje rečeno, kot vsebinsko-formalnega sistema. O tej se pa dá s precejšnjo upravičenostjo trditi, da pretega prejšnjo kakovost slovenskega romanopisja, in to v vseh pogledih, ki so zanj res bistveni. Ena od teh je bila mimogrede že omenjena — to je seveda tehnično-obrtna spretnost, s katero se današnji slovenski pisci lotevajo pisanja romanov; v primerjavi s sporadično, pogosto izjemno in prav zato skoraj krčevito inspiracijo, ki je klasične slovenske avtorje vodila od časa do časa tudi v ustvarjanje večjega ali celo »velikega« romanopisnega teksta, se zdi dandanes ta temeljna tehnično-formalna večšina mnogo bolj izenačena, utečena, trdna in skoraj sama na sebi umevna. Roman ni več izjemna literarna zvrst, ki bi terjala prav posebno poklicanost ali odločenost, ampak je čisto preprosto zvrst med zvrstmi, ki terja poseben prijem, pristop in izurjenost; in te odlike so v delavnici sodobnih slovenskih romanov že dovolj utrjene, da ne pomenijo kaj prida izjemnega, ampak samo naraven pogoj za ukvarjanje s to pripovedno obliko.

Vendar notranje kakovosti tega romanopisja ni mogoče iskati samo na ravni njegove pripovedno-tehnične ročnosti, ampak prav toliko ali pa še bolj v vsebinsko-formalnem razponu, bogastvu, razčlenjenosti in večsmernosti del, ki na ta način nastajajo. Najboljši dokaz, da se je slovenski roman prav v našem času razvil v pravo proizvodnjo romanov, bomo našli najbrž v dejstvu, da ta proizvodnja ne ostaja omejena na nekaj malega tipičnih romanopisnih oblik, ampak vsebuje najrazličnejše, včasih si celo nasprotujoče ali izključujoče se tipe romana, ti se pa spet členijo na vsemogoče vsebinske in formalne različice romanopisja; vse to pa tako, da se posamezni avtorji specializirajo prav na določeno romanopisno obliko in jo po svojih močeh gojijo. Ko bi hoteli vsaj v grobem zarisati tipologijo sodobnega slovenskega romana, bi zato morali upoštevati vse mogoče lestvice, primerne za ta namen, in povsod bi se nam pokazala pestra podoba različnih tipov, funkcij in oblik. S stališča, ki ga lahko najpreprosteje imenujemo vsebinsko, bi se pokazalo, da se v tem romanopisju uveljavljajo vsaj tile tipi romana: zgodovinski, biografski, psihološki, družbeno-kritični, sentimentalni, večerniški,

mladinski, otroški, ženski, družabni, kmečki, ljubezenski, pokrajinski, mestni, gorski, vojni, partizanski, narodnoosvobodilni, nacionalnoobrambni, erotični, zdravniški, potopisni, socialni, socialističnovzgojni, moralistični, proletarski, mladostniški, prestopniški, parodični, utopični, znanstvenofantastični in še marsikateri drug tip romana, vse do pustolovskega in detektivskega, za katerega bi bili pa v slovenskem literarnem prostoru vendarle v zadregi, ali gre samo za posamezne izjemne pojave ali za stalen tip. S formalnega stališča bi našli morda manjšo raznoličnost, vendar prav gotovo tele bistvene oblike: prvoosebni roman, roman »jaza«, avktorialni roman, personalni roman, roman toka zavesti, predmetno-opisni roman, memoarski, dnevniški in morda celo pisemski roman, kronikalni roman, kolektivni roman, dokumentarni, reportažni, analitični in sintetični roman. S pomočjo širše vsebinske tipologije bi se dalo sodobne slovenske romane razdeliti na štiri osrednje tipe: naivni, stvarni, idejni in problemski roman; po Lukácsu bi med njimi lahko poiskali ustrezne vzorce za abstraktno-idealistični, deziluzijski, sintetično posredujoči in k epopeji naravnani roman. Ko bi hoteli razčleniti produkcijo slovenskih romanov po kakšnem celotnejšem ključu, ki bi bil hkrati vsebinski in formalen, bi zlahka našli primere za tako imenovani tradicionalni, moderni in celo modernistično-avantgardni roman. V tej smeri bi iz zadnjega časa odkrili jasne sledove tistega, kar bi se po vzporednici s francoskim »nouveau roman« moralo imenovati slovenski novi roman — mednje bi morali prišteti vsaj prvi Šeligov romanopisni tekst *Rahel stik* (1975), medtem ko bi nam Božičev roman *Zemlja* (1976) obveljal za prvi pravi slovenski roman absurda. Vendar bi med pomembne predhodnike novega romana pri nas morali uvrstiti tudi takšna dela, kot je na primer Kavčičev *Zapisnik* (1972), in še kaj.

Prav dejstvo, da se današnja romanopisna proizvodnja cepi na tako različne sfere, kot jih označujeta nasprotna si pojma tradicije in avantgarde, »starega« in »novega« romana, kaže dovolj jasno, da je ta proizvodnja po svoji notranji sestavi primerno razčlenjena, razvita in celovita. Toda v isto smer nas vodi še zadnji tipološki vidik, ki je v romanopisju od nekdaj imel veliko vlogo in ga imajo nekateri sploh za bistveno določilo romana kot takega ali vsaj zares razvite romanopisne produkcije. V mislih nam je razdeljenost te zvrsti na sfero »visokega« ali »umetniškega« romana in pa na območje »nizkega«, »neumetniškega«, zgolj zabavnega ali — s pojmom, ki je zdaj najbolj v rabi — trivialnega romanopisja. Slovenski roman je bil že v 19. stoletju razdeljen na bolj ali manj ostro zarisani poluti ljudsko-večerniškega in pa visoko-literarnega romana, v čemer moramo videti zarodek širše opozicije med umetniškim in trivialnim romanom, kot jo pozna moderna teorija romana. V današnjem slovenskem romanopisju je ta razdeljenost morda manj ostra in drastična, kot je bila v preprostih socialno-literarnih razmerah avstrijsko-meščanske Slovenije; vendar ne more biti dvoma o tem, da se v sodobni romanopisni produkciji skriva razčlenjena, funkcionalno dognana in razvejana delitev romanov na vse mogoče namenske tipe — od »resnih«, ki pretendirajo na pomen pravega umetniškega dela, do »lažjih«, predvsem zabavnih, konvencionalno podučnih, moralističnih in snovno senzacionalnih, če že ne trivialnih v pravem pomenu besede. Med obema skrajnostma se širi vmesno področje, kjer je roman lahko prehod med obojima, tako da v sebi meša nekaj tega in malo onega, tako da hkrati ustreza formalnim normam visoke literature in potrebam širšega bralnega

kroga. Toda z vsem tem sledi slovenski roman pač samo zakonom razvite romanopisne produkcije; njegova usoda ni v ničemer izjemna ali celo čisto posebna.

Po vsem tem ni mogoče tajiti, da vrsta značilnih dejstev govori v prid mnenju, po katerem se v sodobni slovenski literaturi zares dogaja tisto, čemur moramo reči čas romana ali vsaj nastop takšnega časa. Če sploh katero obdobje v razvoju slovenske besedne umetnosti, potem je prav to edino primerno, da ga imenujemo s takšno krilatico.

Toda ali gre res za kaj več kot samo za krilatico, ki lahko označi nekatere čisto zunanje, po svojem bistvu pa prav nič pomembne značilnosti nekega literarnega pojava, ki bo morda že jutri izginil ali se pa vsaj tako razblinil, da ne bo zbujal nobene posebne pozornosti, kaj šele, da bi iz njega sledilo kaj zares usodnega za razmah slovenske literature? S tem v zvezi nas lahko zanima vrsta vprašanj, ki šele odpirajo pravo problematiko okoli slovenskega romana, iz nje pa segajo še precej bolj na široko. Ali sodobni razmah slovenskega romana tudi v globljem smislu pomeni prodor literarne ustvarjalnosti v območje, kjer bo prav roman postal nosilec novih vsebinsko-formalnih odkritij, vzponov in razodetij, kakršnih ne bo zmožna nobena od drugih obstoječih zvrsti in vrst slovenske literature? Ali je čas romana na Slovenskem mogoče primerjati s časom, ki ga je doživljal francoski roman proti letu 1850, ruski okoli tega leta in še po njem, angleški pa prvič že sredi 18. stoletja? Je zdaj tudi slovenski roman na tem, da postane glavni literarni medij za oblikovanje resnice neke dobe, sveta, družbe, kot je po trditvah teoretikov romana v velikih evropskih literaturah vsaj že dve stoletji? Ali pa morda Slovenci z romanom prihajamo prepozno, da bi roman še lahko bil, kar po logiki literarnega razvoja more in mora biti? Kaj si lahko od slovenskega romana še ometamo?

To so vprašanja, na katera očitno ni mogoče odgovarjati samo iz slovenskega zornega kota, saj zadevajo evropski in svetovni roman v celoti; pa tudi ne samo iz njegovega sedanjega položaja, ampak tudi iz pogleda na njegovo preteklost in celo iz ugibanja o njegovi prihodnosti. Brž ko se odločimo za takšno perspektivo, pa že zadenemo na vrsto problemov, hipotez, dvomov in teorij, ki posredno ali neposredno zadevajo položaj romana v sedanjem času, tudi in zlasti slovenskega, kolikor ta šele zdaj doživlja svoj pravi »čas«. Toda prva med njimi, ki zaradi svoje daljnosežnosti pa tudi nenavadnosti zasluži pozornost že od vsega začetka, je nedvomno misel, ki se ji dá najpreprosteje reči teza o zatonu romana.

ZATON ROMANA

V evropski literaturi se že od časov francoskega klasicizma v 17. stoletju dogaja izginjanje celega števila literarnih zvrsti, ki so bile stoletja ali celo tisočletja znamenitost na grško-latinskih tradicijah utemeljene pesniške umetnosti. To ne velja samo za manjše zvrsti in oblike, kot so elegija, satira, oda, idila in podobno, ampak celo za največjo med njimi, ep, ki je v dobi renesanse in klasicizma veljal za najvišjo literarno zvrst sploh, a je po tem času tako na hitro izginil, da je tudi Marx sredi 19. stoletja moral samo še post festum ugotavljati, kako je bilo epu usojeno izginiti hkrati z družbenimi razvojnimi oblikami, iz katerih je nastal. »Ali je Ahil mogoče

spričo smodnika in svinca? Ali sploh Iliada spričo tiskarske obrti in celo tiskarskega stroja? Ali ni neizogibno, da petje in baje in muze utihnejo spričo tiskarske stiskalnice, ali torej niso izginili osnovni pogoji epske poezije?»

Od časa, ko so bile zapisane te besede, je preteklo več kot sto let. To je obdobje, v katerem je polagoma postalo vidno, da je namenjen konec tudi nekaterim drugim velikim literarnim zvrstem, ki so bile več stoletij ponos evropskih literatur; med njimi sta morda celo tragedija in komedija. Toda njun položaj je v marsičem poseben, tako da se ga ni mogoče lotevati na tem mestu; pač pa je veliko pomembneje vedeti, kako se vse to tiče romana. Na prvi pogled je očitno, da ima izginjanje starih literarnih zvrsti v zadnjih dvesto in več letih posebno, tesno in značilno zvezo z razvojem romana. Ta je bil v prejšnjih obdobjih — kolikor se je sploh pojavljal in ga že priznava za roman — samo ena od mnogih literarnih oblik, pravzaprav bolj obrobna kot zares osrednja, saj sta v častni literarni sredi obstajala predvsem ep in tragedija. Toda prav v času, ko so te in druge literarne zvrsti začele odmirati, je roman začel stopati v ospredje; še več, po svoje jih je celo spodrival in nadomeščal, saj si je marsikdaj prilastil njihove motive, teme, funkcije in celo bralstvo.

Zato je tem bolj zanimivo ugibati o tem, kakšna usoda mu je namenjena spričo usode zvrsti, ki jih je nadomestil ali spodrnil. Je roman nekakšna neskončna, v ničemer omejena zvrst, ki se bo stalno, tako rekoč v nedogled razmnoževala, nadaljevala in plodno spreminjala? Ali pa je tudi romanu namenjena razvojna pot, ki se bo prej ali slej končala v izčrpanosti, upadu ustvarjalnih sil in možnosti, kar bo pomenilo njegov konec? V tem primeru bi ga morala seveda nadomestiti kaka nova, še neznan, drugačna literarna zvrst. Toda katera zvrst bi to bila? Kaj obstaja onstran romana, kar bi ga lahko nadomestilo, pa vendar ne bi bilo več ne roman ne kaj drugega, kar se je v zgodovini literature doslej pojavilo, izživel in tudi odmrlo?

Eden od možnih odgovorov na ta vprašanja je teza o zatonu, koncu ali smrti romana. Ozadje, na katerem se pojavlja, je običajno misel o tem, da je zaradi izčrpanosti svojih notranjih možnosti prišel roman v 20. stoletju že do stopnje, ko začenja kot literarna zvrst usihati, kar seveda pomeni, da se mu pripravlja konec, kakršnega je doživela že marsikatera druga velika ali mala zvrst. Tej misli se lahko pridruži še druga — o tem, da je takšna usoda romana zvezana z usodo dobe, družbe ali sveta, ki mu roman pripada; ker bo ta svet polagoma prišel v svojo končno fazo ali pa je že stopil vanjo, bo s tem tudi roman prehodil isto pot.

Zdi se, da bi tezo o koncu romana, podloženo s takšnimi predpostavkami, lahko našli že v prvi veliki moderni teoriji romana, to pa je seveda Lukácsova *Teorija romana* iz leta 1916. Gre za delo iz avtorjeve predmarksistične faze, ki se mu je pozneje — zlasti v predgovoru k novi izdaji leta 1962 kot marksist v glavnem odrekal; vendar to seveda še ne pomeni, da bi teza o koncu romana, kot jo lahko razberemo iz tega spisa, bila sama na sebi nujno nemarksistična ali celo protimarksistična; nasprotno, podrobnejša analiza lahko pokaže celo na drugačno možnost. Takšna, kakršna ta teza je, pa je seveda nujna posledica Lukácsovega razmišljanja o bistvenih tipih romana, ki mu pomenijo roman kot tak, saj zunaj njihovega obsega pravzaprav zanika obstoj romana ali vsaj možnost zanj. Od Cervantesovega

Don Kihota, ki pomeni Lukácsu »prvi veliki roman«, pa do Tolstojevih romanov, vidi predvsem posledico in menjavo treh ali štirih romanopisnih tipov — pri Cervantesu abstraktno-idealistični roman, s Flaubertovo *Vzgojo srca* deziluzijski roman, z Goethejevimi *Učnimi leti Wilhelma Meistra* poskus notranje sinteze in s Tolstojev *Vojno in mirom* napor, da bi premagali formo romana oziroma jo transcendirali v smeri epopeje. Vsak teh tipov se realizira v redkih reprezentativnih primerih, nato pa že tudi izčrpa svoje možnosti in uplahne v epigonstvo. To velja zlasti za zadnji — po zgodovinsko razvojnem mestu — tip deziluzijskega romana, zato se ravno ob njem Lukácsu odpre problem romanovega konca. »Prek tipa deziluzijskega romana razvoj ni prešel in literatura najnovejšega časa ne kaže nobenih bistveno ustvarjalnih, nove tipe oblikujočih možnosti: nadomešča jih eklektično epigonstvo prejšnjih oblikovalnih načinov, ki se zdi, da premore produktivne sile samo v nebistvenem — v liričnosti in psihološkem.« To misel dopolnjuje Lukács z opozorilom, da je tudi Tolstojev poskus preseči roman v epopejo pravzaprav abstrakten, ker kaj takega v območju romana ni možno; in pa z mnenjem, da je morda z Dostojevskim nastala literarna zvrst, ki ni več roman: »Dostojevski ni pisal romanov . . . on pripada novemu svetu.«

Tako postavljena teza o koncu romana izhaja seveda iz predpostavke, da pripada roman čisto določenemu, historično nastalemu in zato tudi historično minljivemu »staremu« svetu. S tem misli Lukács na svet, ki so ga »bogovi zapustili«, se pravi na ateistično meščanski novoveški svet, v katerem naj bi roman nastal, doživel razcvet in z njegovim prihodnjim padcem seveda tudi svojo končno usodo. Ali kot Lukács sam bolj ali manj jasno pove — »roman je forma epohe dopolnjene grešnosti, po Fichtejevih besedah, in mora ostati vladajoča forma, dokler je svet pod gospostvom teh nebesnih znamenj.«

Na prvi pogled je videti, da se dá tej hegeljansko zastavljeni tezi vdihniti marksistično vsebino, tako da iz nje nastane marksistično postavljena teza o koncu romana. Brž ko epoho »dopolnjene grešnosti« in s tem »odtujenosti« človeka od prave totalitete nadomestimo s pojmom kapitalizma in meščanske družbe, se pokaže, da je roman — podobno, kot je bil ep forma sužnjelastniške in fevdalne družbe — predvsem ustrezna forma kapitalistične dobe oziroma literarna zvrst, ki najbolj bistveno ustreza socialno-moralni strukturi meščanske družbe; od tod mora logično slediti misel, da je pravi čas romana pravzaprav meščanska epoha in da mora z njenim iztekem pasti tudi roman.

Pričakovali bi, da je Lukács — potem ko je prešel v marksizem — svojo prvotno tezo obnovil in razvil prav v tem smislu. Toda kaj takega se ni zgodilo, ker je v skladu s svojo od nekdaj konservativno estetiko mnogo bolj od misli o nujnem nastanku, razvoju in koncu posameznih literarnih zvrsti začel razvijati misel o tem, da se naj tudi v literaturi novega sveta, tj. socializma, ohranja in obnavlja vse tisto, kar je ustvarila velika klasična literatura — med drugim torej tudi forme tragedije, komedije, epa, romana in podobno. Pač pa je njegovo prvotno misel o zvezi romana z »grešnim« svetom povzel Lucien Goldmann in ji dal v knjigi *Za sociologijo romana* (1962) marksistično vsebino. Roman je tu dejansko postal literarna vzporednica kapitalistični proizvodnji oziroma meščanski družbi. Toda presenetljivo je, da Goldmann iz te temeljne postavke ni izpeljal nobenega sklepa

o prihodnji usodi romana, s čimer je ostala zabrisana ena od možnosti, ki jih je marksistični teoriji romana nakazal Lukács že s svojo mladostno knjigo.

Ali naj verjamemo prognozi, ki jo je v abstraktnem jeziku svojega začetnega duhovno-zgodovinskega idealizma izrekel Lukács? Kaj dokončnega o tem resda ni mogoče reči, dokler ni pojasnjeno ne samo, kaj si lahko obetamo od prihodnosti romana, ampak predvsem, kaj pojem romana pravzaprav obseže, kakšna je njegova preteklost in zlasti začetek; in končno, kakšna je vrednost romana. Lukácsova napoved o zatonu romana je namreč logična posledica dejstva, da roman omejuje zgolj na tekste od Cervantesovega *Don Kihota* naprej, tako da se mu čas romana dejansko ujema z novoveško dobo meščanske družbe in kapitalizma. Hkrati pa jemlje roman tako, kot da je kljub upravičenim zgodovinskim potezam svoje posebne strukture vendarle v marsičem nižja zvrst od epa ali tragedije. Kar je zgodovinsko tako omejeno in celo manjvredno, pa že po naravi same stvari terjaja, da v zgodovinskem razvoju izgine in napravi prostor nečemu, kar bo po dialektični logiki človeškega duha bolj zakonito, višje in popolnejše. Kar pa zadeva konkretno plat Lukácsove teze, je težava v tem, da v delih Dostojevskega ne moremo videti nečesa absolutno drugačnega, ampak nam še zmeraj veljajo za romane; morda za nov tip romana, na primer za »dialoške« romane po teoriji Mihaila Bahtina, toda za romanopisje vendarle. S tem se pa problem znova vrne k bistvenim vprašanjem romana nasploh.

Toda prav o teh vprašanjih za zdaj ni mogoče reči ničesar določnejšega. Pač pa se dá Lukácsovo teorijo o zatonu romana soočiti z avtorjem, ki je sodil o prihodnjem razvoju romana z nasprotnega brega, pa vendar prišel skoraj do enakega sklepa. To je bil José Ortega y Gasset v krajšem spisu *Misli o romanu*, ki so nastale in izšle nekaj let za Lukácsovo knjigo (1925). Da bi razumeli njihov pomen, je potrebno opozoriti, da je imel Ortega y Gasset v teh letih že nekoliko drugačen pregled nad razvojem modernega romanopisja kot Lukács leta 1914, ko je pisal svojo *Teorijo romana*. Lukácsu so bila še neznana bistveno nova prizadevanja tako imenovanega modernega romanopisja, kot so jih v letih okoli prve svetovne vojne nakazovali Joyce, Proust, Kafka, Woolfova in še kdo. Ali bi v primeru, da jih je poznal, svojo tezo o zatonu romana kaj bistveno spremenil? O tem ne vemo ničesar. Za Ortego y Gasseta velja, da je že opazil ta premik, saj v svojem spisu močno upošteva Prousta in na njem celo zgradi svojo končno tezo o prihodnosti romana. Toda vse to ga prav nič ne ovira, da ne bi romanu — podobno kot Lukács ali pa še bolj izrazito — napovedal bližnji konec. To stori z vsem poudarkom že na začetku svojih *Misli o romanu*, kjer postavi bralca pred dejstvo, da je roman kot zvrst izčrpan. Toda kaj takega ni nobena posebnost romana. Zaton romana je za Ortego y Gasseto samo posledica splošnejše premise, da se vsaka literarna zvrst s časom obrabi, iztroši, premine. Tako se mora zgoditi tudi z romanom. Njegov zaton se kaže v vrsti znamenj — v izčrpanosti snovi, motivov in tém, ki jih lahko oblikuje, pa tudi v izčrpanosti, z dolgočasenosti, naveličanosti bralca, ki ga roman potrebuje za svoj obstoj. Vse to se po mnenju Ortega y Gasseto ne kaže samo kot razkroj današnjega romana niti ne prihaja na dan samo v manjvrednosti te produkcije, ampak ima za posledico dejstvo, da se nam odslej zdijo celó »klasični« romani, ko jih ponovno beremo, slabši. »Skratka, mislim, da je zvrst romana — če že ne docela izčrpana — pa vsaj v svoji

zadnji fazi, ko trpi takšno pomanjkanje možnih tém, da ga mora pisatelj izravnati s popolnostjo drugih elementov, ki imajo delež na romanovi zgradbi.«

V navideznem nasprotju s takšno pesimistično prognozo, ki vidi pred sabo samo še krizo, propad, konec romana, je sklep, v katerega izzveni Ortegov teorija. Roman je resda tik pred koncem, sedanji čas romana je »velika ura njegovega zatona«, toda kljub temu ali pa ravno zato lahko v njegovem območju pričakujemo nova velika dela, ki bodo to zvrst šele zares do kraja spopolnila, kajti takšna, kakršno nam je zapustilo 19. stoletje, je še daleč od svoje zadnje popolnosti, tako po svoji formi, strukturi in snovi.

Zaton romana naj bo torej hkrati čas njegovega najvišjega vzpona, čas popolnega romana? Preskok iz skrajnega pesimizma v neomejeno vero v prihodnje možnosti romana poskuša Ortega y Gasset premostiti s spekulativno mislijo, da se morda ravno v obdobju propada, dekadence, konca neke umetnosti skriva največ možnosti, da iz nje nastanejo zadnja, najbolj rafinirana, najvišja dela. V konkretnem območju literarnega razvoja bi seveda za takšno misel težko našli primerno potrdilo, saj ni znano, da bi najvišja dela epa, tragedije, komedije nastala predvsem ali samo v času splošne dekadence teh zvrsti ali celo tik pred njihovim koncem. Toda na tem mestu so pomembnejše logične posledice takšnega pojmovanja za konkretno pot, ki naj bi se romanu odpirala v bližnji prihodnosti in ki je za nas — pol stoletja po Ortegovem eseu — že prava sedanjost. Ortegov spekulativna misel dejansko ne nasprotuje tezi o koncu romana, ampak jo celo odločilno potrjuje. Konec romana prihaja v tem smislu, da se končuje čas, ko je bil prava zvrst, množična produkcija, zmeraj nove in nove snovi zajemajoč medij, namenjen in dostopen najširšim bralskim krogom. Ostajajo pa še redke možnosti za roman kot redko, ezoterično in najbrž bolj ali manj hermetično obliko literarnega ustvarjanja, ki bo — po Ortegovih lastnih besedah — posel »izbranih« duhov; zato bo — kot smemo sklepati — namenjena prav tako samo redkim izbrancem. Toda prav s tem bo vrh in najpopolnejši cvet romanopisja.

Spet se ob takšnih pogledih na prihodnost romana vsiljuje vrsta pomislekov. Ali je sploh mogoče govoriti o nepopolnosti vsega dosedanjega romanopisja? Ali je roman kot roman sploh kadarkoli lahko nepopoln? In če je to nemogoče, kako bi se dalo zanj kadarkoli uporabiti merilo popolnosti kot cilj, h kateremu naj bi vodila njegova razvojna pot? Ali ni vsaka naslednja, drugačna forma romana pač samo formula za tip »novega«, ne pa kakorkoli popolnejšega romana? In tako se zdi optimistična komponenta Ortegovega pogleda na prihodnost romana manj gotova od njenega pesimističnega ozadja.

Kljub temu je vsaj mimogrede potrebno opozoriti na razloge, iz katerih izhaja njegova napoved o prihodnjih dosežkih romana, o poti k njegovi »popolnosti«. To pa zato, ker je z njimi napovedal nekatere poteze modernega romanopisja, pa čeprav jih morda ne bomo imeli za dokaz, da je z njimi postal roman že tudi popoln. Po Ortegovem mnenju se romanu — potem ko je izčrpal svoje snovne izvore — kot edina možna nova snov, zmožna širjenja in spopolnitve, odpira bolj ali manj neskončno področje »ustvarjalne psihologije«. S tem misli očitno na to, da bo roman prihodnosti opustil »realistično«, po znani empirični človeški psihi napravljeno upodabljanje človeške duševnosti: namesto tega naj se loti umetnega konstruiranja

— tako kot matematika svojih umetnih struktur — še neznanih modelov, tipov, struktur zavesti. »Možnost konstruirati imaginarno duhovno favno je morda najmočnejše orodje, ki ga bo lahko uporabljal prihodnji roman.« Ne z zgodbami, človeškimi liki in usodami, ampak z iznajdbami še neznanih, nerealnih, pač pa možnih oblik zavesti naj bi roman privlačil svojega prihodnjega, izbranega, toda prav zato redkega bralca.

Zdi se, da je Ortego y Gasseta na to tezo navedlo branje Proustovih romanov; v teh gre nedvomno tudi za takšno »ustvarjalno psihologijo«. Še bolj upravičeno bi jo lahko odkrivali v teoriji in praksi francoskega »novega romana« po letu 1950, saj je zlasti Alain Robbe-Grillet v svojih teorijah novi romanopisni obliki za glavno nalogo predpisal nič več in nič manj kot iznajdbo novega sveta, ki naj bo predmet na novo konstruirane zavesti. S tem se na svoj način potrjuje Ortegov napoved. Toda ali je »novi roman« dokaz za dokončni zaton romana, iz katerega ni nobenega izhoda ne na to ne na drugo stran? Ali pa je prav narobe potrdilo za neskončne možnosti romana v smeri zmeraj bolj avtonomne, višje, popolnejše, pa čeprav zmeraj ožjemu krogu bralcev namenjene ustvarjalnosti?

Da bi lahko s pravim premislekom izbirali med obema možnostma, je skoraj neogibno, da poleg napovedi o zatonu romana upoštevamo še drugo, čisto nasprotno teorijo o njegovi možni neskončnosti.

(Se nadaljuje)

Literarna kritika in vrednotenje literarnega dela



Radomir
Ivanović

Možnosti, ki jih daje razpravljanje o nalogah literarne kritike, so številne. Zato se je treba posvetiti predvsem bistvenim vprašanjem: ali sodi literarna kritika na *ustvarjalno* ali na *znanstveno* področje; zatem se sprašujemo o *odprtosti* in *zaprtosti* literarnokritičnih sistemov (metod); o *razmerju* z drugimi vejami literarne znanosti; o *normativnosti* literarne kritike; o *prihodnosti* le-te, njeni družbeni angažiranosti pa še o več drugih vprašanih, ki bi jih lahko enakovredno dodali že zastavljenim. Eno od njih je nedvomno *vrednotenje literarnega dela*.

Podobno kot o drugih področjih literarne kritike obstaja tudi o tem obsežna literatura z vso raznovrstnostjo popolnoma nasprotnih si stališč, ki jih na žalost tudi tedaj, če so skrajna, ne moremo povsem zavreči, tako da marsikateri znanstvenik želi prebroditi te razlike, ki so z vsakim dnem večje, ter pogosto celo svetuje sodobnim kritikom, naj se gibljejo od ene do druge skrajnosti, ne da bi pri tem obstali pri kateri od njih.¹ Če spremljamo v

¹ Na primer Henryk Markiewicz, poljski znanstvenik, v knjigi *Nauka o književnosti*, Nolit, Beograd 1974. Glej poglavje Vrednost i ocene u književnim izučavanjima, str. 251—269.



Janko
Kos

Pota romana (V)

VREDNOST IN NEVREDNOST ROMANA

Zadnje vprašanje, ob katero zadeva razmišljanje o preteklih, današnjih in prihodnjih poteh romana, je skoraj neogibno vprašanje o vrednosti in nevrednosti romana. Ali je roman mogoče imeti za popolno, po svoje dovršeno, klasičnim oblikam enako literarno zvrst? Kako je z njegovo umetniško vrednostjo in nevrednostjo? Ali besedilo, ki po svojih zvrstnih značilnostih spada med romane, sploh lahko doseže raven, ki po splošnem soglasju gre najodličnejšim primerom epa, tragedije in komedije, lirske pesnitve in pesmi? Ali ni sleherni roman — naj po izročilu velja za še tako reprezentativen primer evropske literature — že z dejstvom, da je roman, določen za nekaj nižjega, podrejenega, bistvu umetnosti ne docela primernega?

Vsa ta vprašanja zvenijo za današnji čas, ko je roman molče priznan za najbolj razširjeno, najbolj brano, če že ne sploh edino zanimivo literarno zvrst, staromodno ali celo presenetljivo. Natančnejši premislek pokaže, da je v marsikaterem pogledu še zmeraj upravičeno spraševati o vrednosti in nevrednosti romana. Gre za vprašanje, ki ni šele od včeraj, ampak obstaja od začetka samega romana, spremlja njegov obstoj še danes in ga bo spremljalo tudi v prihodnost. Spomniti se je potrebno samo, da se je zdel roman že od nekdaj po svojem umetnostnem ustroju, sestavinah in vrednosti preveč amorfna, iz ravnotežja spravljena, enostranska ali preprosto rečeno nižja literarna zvrst. To je opazila že antika, kar je najbrž razlog, da njena poetika romana sploh ni upoštevala ob velikih in malih zvrsteh, ki jim je bil priznan kanoničen pomen pravih pesniških form. Podobno se je dogajalo v prvih stoletjih novega veka, v času renesanse, baroka in razsvetljenstva, ko se je formiral novoveški evropski roman z deli, ki še zmeraj veljajo za njegov neprekosljivi vrh. Sočasna normativna poetika, ki se je hranila iz klasičnih zahtev antične pesniške teorije, ga ni priznavala za enakovredno literarno zvrst, in to iz razlogov, ki so se zdeli razumljivi na prvi pogled. V primerjavi z epi ali tragedijami roman še zmeraj ni kazal prave etične dignitete, obseg in teža njegovih spoznavno-mimetičnih funkcij sta se zdela majhna, saj sta večinoma ostajala pri empirično naključnem, ne da bi se dvignila do zares občega; predvsem pa je v svoji večidel prozni formi ostajal brez estetskih vrednosti, ki so se zdele za uravnoteženo umetniško-pesniško tvorbo nujne.

Pridržki klasične normativne poetike za nadaljnji razvoj evropskega romana očitno niso bili brez pomena, kajti v 18. in 19. stoletju si je poskušal pridobiti ravno tisto, kar mu je po njenih merilih manjkalo, da bi lahko veljal za dovršeno, kanonično pesniško obliko. Doba razsvetljenstva mu je povzdignila pomen s tem, da je prenesla nanj vrsto višjih spoznavnih in etičnih funkcij, s tem ga pa razbremenila tradicionalno slabega slovesa, ki je v romanu videval samo zabavno ali kvečjemu preprosto didaktično branje.

Toda odločilen obrat v samovrednotenju romana je napočil šele z romantiko, ki mu je predvsem v teoriji in vsaj deloma tudi v svoji praksi poskušala dodeliti položaj popolne, dovršene, v globljem smislu celo univerzalne literarne zvrsti. V ta namen ga je morala odpreti globljim plastem umetniške resnice, doživetja in izraza; morala ga je približati filozofiji, poeziji in celo besedni magiji. Od tod izjemni, pravzaprav že kar odločilni pomen romantike za usodo evropskega romana. Ali pa je romantični roman že tudi dosegel cilj, h kateremu je bil naravnán? Ali se mu je posrečilo bistveno preusmeriti pot evropskega romana k idealni formi popolnega, poetičnega, v pravem pomenu besede umetniškega dela? Zdi se, da je bil njegov uspeh samo polovičen, učinek pa ne odločilen. Evropski roman se je v 19. stoletju prav v nasprotju do vsega romantičnega zelo hitro konsolidiral v tisto posebno obliko, ki s stališča romanovih možnosti, kot jih je prvič začela odkrivati ravno romantika, najbrž ni idealna, a nam v 20. stoletju še zmeraj bolj ali manj velja za tip pravega romana — to je seveda oblika realistično-naturalističnega romana v strogi, goli, pogosto že kar surovi prozi s pretežno reprezentativno-mimetično funkcijo in z izrazito epskim ustrojem; zato večidel v obliki tretjeosebne, objektivne pripovedi, z avktorialnim ali s personalnim pripovedovalcem v svojem središču, če naj za ta tip pripovedi uporabimo sicer sporne oznake F. Stanzla. Na prvi pogled je videti, da ta tip romana pravzaprav ne ustreza ideji, ki jo je za izpolnitev vseh romanovih umetniških možnosti zarisala romantika; in da bržkone ne more veljati niti za dokončno niti za idealno obliko romana. Za kaj takega mu primanjkuje vrsta estetskih razsežnosti, sestavin in plasti; to pa je razlog, da v njem ne more priti do tistega ravnotežja spoznavnih, etičnih in estetskih funkcij, ki so pogoj za realizacijo umetniškega.

Res je seveda, da je v razmahu modernega romana od začetkov 20. stoletja naprej opaziti med drugim tudi oživitvev nekdanjih prizadevanj romantike, da bi se roman iz prozaične forme epsko-mimetičnega prikazovanja odprl še drugačnim, širšim, bolj estetskim možnostim. Toda njegovi uspehi v to smer niso vselej dovolj razvidni; in kolikor so že otipljivi, nikakor niso tako zelo obče priznani, da bi jim šla dokončna veljava. Tako je današnji roman še zmeraj razpet med oba pola — med tradicionalno realistično-naturalistično obliko, ki ni dovolj estetska, da bi bila zares umetniška, in moderno, ki je po svoji umetniškosti še zmeraj nerazvidna, pogosto pa tudi ne dovolj dosledna in dokončna, da bi lahko odločila v starem sporu o vrednosti ali nevednosti romanov.

To pa ne velja le za same romane, ampak prav toliko ali pa še bolj za sodobna načelna razmišljanja o njih, kot se kažejo v teorijah in poskusih teoretičnega vrednotenja. Tudi takšno vrednotenje je še zmeraj razpeto med popolnoma nasprotna si stališča — od resigniranega spoznanja o dokončni manjvrednosti romana do rahlega, včasih pa tudi odločnejšega zaupanja v možnost njegove samospopolnitve na poti k estetskemu in pravi umetniškosti. Primerov za takšna nasprotna vrednotenja je v moderni teoriji romana več kot dovolj. Najbrž ni naključje, da sta reprezentativna predstavnika tako različnih mnenj o romanu ravno Lukács in Bahtin.

Lukács se v svoji *Teoriji romana* resda ne dotakne vprašanja o vrednosti romana izrecno. Najbolj neposredno se mu približa na tistem mestu, kjer ugotavlja, da je roman po svojem notranjem bistvu morda najbolj krhka in »ogrožena« literarna zvrst; krhka seveda po svoji umetniški trdno-

sti. Ko bi to misel hoteli domisliti do konca, bi jo morali zaostri v sodbo, da je roman po svojem notranjem ustroju preveč amorfen, premalo izgrajen in uravnotežen, da bi praviloma dosegal najvišjo umetniško raven. Toda takšnih sklepov Lukács nikjer odkrito ne izvede. Pač pa je iz njegovih pogledov na roman razvidno, da mu je v literarnem svetu določeno posebno, v estetskem, najbrž tudi v umetniškem pogledu problematično mesto. Lukács postavlja roman v območje »romantičnega« duha, kot so storili že sami romantiki in za njimi tudi Hegel; s tem je roman nasprotje »klasičnemu« duhu, kamor spada zlasti ep. V tako postavljeni koncepciji romana je za njegov pomen bistvenega pomena to, da je v Lukácsovih očeh klasika v marsikaterem pogledu povzdignjena nad romantiko. S tem je seveda tudi roman a priori nižja oblika od epa. Ep izraža totaliteto, prvotno celotnost človeka, polnost in dovršenost človeškega sveta; roman je odpad od te totalitete v stanje manjkanja, nepopolnosti in problematičnosti. Od tod sledi za ustroj romana marsikaj. Ker je nepopoln, nujno teži kvišku k popolnosti epa, to pa pomeni, da mu je vrojena težnja k transcendiranju lastne forme proti epski totaliteti. In res po Lukácsovi sodbi vsak pravi, veliki roman že po svoji naravi teži k epskosti, k temu, da bi se razširil in poglobil v epopejo. To naj bi bilo značilno že za prvi veliki roman, za Cervantesovega *Don Kihota*, še posebej pa za Tolstojevo *Vojno in mir*, ki je v roman-epopejo zavedno naravnana. Za vrednostno postavitev romana utegne seveda biti odločilna Lukácsova misel, da romanu že po njegovem bistvu ni dano, da bi zares uspešno presegal svojo problematičnost; celo v Tolstojevem romanu ostaja tendenca k epizaciji romanovega sveta abstraktna, nezadostna, polovična. Ali pa ne sledi iz vsega povedanega, da je roman torej zares in a priori nižja, problematična literarna zvrst?

Tako formulirana teza, ki kar sama sledi iz Lukácsovih razčlemb evropskega romana, je še zmeraj zanimiva. Da bi bila zares v skladu s filozofskim in znanstvenim duhom sodobnega časa, bi jo bilo seveda potrebno prenesti iz spekulativnih okvirov estetike, ki še zmeraj izhaja iz romantičnih duhovno-zgodovinskih kategorij, na drugačno, stvarnejšo, literarno-umetnostnemu ustroju romana primernejšo raven. Kako je v romanu z estetskim, z razmerjem estetskega do drugih razsežnosti njegove strukture, zlasti ko ga primerjamo z drugimi literarnimi zvrstmi in oblikami?

Na prvi pogled je očitno, da mora biti vrednotenje romana pri Bahtinu diametralno nasprotno Lukácsovemu, kar ni brez zveze z dejstvom, da je Bahtinovo pojmovanje romana v marsikaterem pogledu širše in modernejše. Ali pa vse to tudi pomeni, da je njegova vrednostna sodba o romanu pravilnejša? Naj bo tako ali drugače, vsekakor je Bahtinu roman v čisto posebnem smislu višji od epa, ker pač pripada višjemu, sodobnemu, novemu ali modernemu svetu, s čimer misli Bahtin na svet novoveške Evrope, njene moderne družbe, civilizacije in kulture. V primerjavi s tem svetom je epski svet tradicionalen, statičen, arhaičen in patriarhalen. Že tu je videti, da Bahtin na epu nikakor ne poudarja tistih strani, ki bi se v primerjavi z romanom utegnile zdeti estetsko in moralno pozitivne, kar tako očitno počne Lukács. Prej bi se moglo reči, da opisuje Bahtin svet epa nevtralnno, tako da čutimo za njegovo arhaičnostjo predvsem togost vase zaprtega, negibnega sveta. Novi svet romana, ki je svet današnjih ljudi, se kaže ves, kar ga je, dinamičen, odprt, spremenljiv. Roman je po svojem bistvu istoveten z nastajanjem višjih oblik življenja, s stalnim razvojem in napredovanjem, z obrnjenostjo

k prihodnosti, k neskončnim novim možnostim, v odprtost sveta, v svežino novega, še nepreskušnega, z vsem tem pa tudi v skrajno ekspanzijo. Roman je pravzaprav simbol ekspanzivne odprtosti, sposobne neprestanega spreminjanja, razvoja in dopolnjevanja.

Pred nami je nedvomno čisto drugačno vrednotenje ne samo modernega življenja in s tem tudi romana, kot ga je zarisal Lukács v mejah svojega klasičnega stališča. Bahtin zelo očitno nadaljuje linijo, ki jo je prva začrtala romantika, ko je prav ob romanu postavila načelo neskončnega, nedovršenega, večno nastajajočega zoper zaprto popolnost antike, klasicizma in vsakršne klasike. Morda nadaljuje tudi tisto stran Heglove estetike, ki je v tretji fazi svetovnega umetnostnega razvoja, v tako imenovani »romantični« formi umetnosti, kamor spada tudi roman, zaznala sicer manj popolno obliko umetniškega, kljub temu pa razvojno stopnjo, ki prehaja nižji svet sicer popolnejše klasične forme na poti k višjemu spoznanju znanosti in filozofije. Bahtin seveda samo deloma nadaljuje te duhovnozgodovinske poglede, saj ponekod zelo izrazito prevrednoti njihove razvojne tendence. Kljub temu pa vendarle ohranja tiste vrednostne poglede na roman, ki so jih prvi uvedli romantiki in jih je bolj ali manj dosledno poskušal upoštevati tudi Hegel v svojem estetskem sestavu.

In tako je le preveč očitno, da je literarnoteoretična misel modernega sveta zares razpeta med dvoje čisto različnih pojmov o vrednosti romana, kar seveda dokazuje, da vprašanje o njegovi vrednosti ali nevrednosti nikakor ni izmišljeno, ampak da gre celo za eno osrednjih vprašanj romana, saj je najgloblje zvezano s problemom njegovega umetništva, njegove estetske trdnosti ali amorfnosti, njegovega razmerja do drugih zvrsti in končno njegovega položaja v literaturi sploh. Ali je roman umetniško in estetsko ustrezna literarna zvrst? Ali je na ravni drugih, zlasti klasičnih zvrsti in oblik? In končno — ali je sploh na ravni umetnosti kot take?

Ta vprašanja zadevajo predvsem in samo roman, toda hkrati se nehote dotikajo širšega problema umetništva in estetskosti literature nasploh, se pravi celotnega območja, ki mu pripada tudi roman. To pa je problem, ki seveda presega vprašanje o vrednosti in nevrednosti romana. Na tem mestu ga je mogoče samo mimogrede omeniti, vendar vsaj toliko, da se ostreje zariše okvir, znotraj katerega je mogoče natančneje misliti na vrednostno bistvo romana. To se dá storiti zlasti ob tezi Ivana Fochta, kot jo najdemo razloženo v razpravi *Bit književnosti*, objavljeni v knjigi *Skrivnost umetnosti (Tajna umjetnosti, 1976)*, tezi o tem, da je literatura med vsemi umetnostmi v glavnem ali celo najbolj neestetska, kar pomeni, da je v nji najmanj estetskega v smislu prvotnega grškega pojma »aisthesis« za čutno zaznavno, nazorno in dojemljivo. Ta teza zbuja med drugim spomin na znano Heglovo misel iz *Estetike*, češ da je literatura zaradi jezika, prek katerega je povezana s filozofsko in znanstveno prozo, od vseh umetnosti najmanj »čutna«; iz tega je po Heglovem mnenju sledilo, da je v nji pravzaprav premalo čutnosti, kot jo terja zase narava umetnosti, ki da je »čutno svätenje ideje«. Toda Hegel iz tega še ni izvedel kakšnih usodnejših sklepov za usodo in vrednost besedne umetnosti. Focht je v tem pogledu doslednejši. Iz njegove teze sledi, da estetika z literaturo pravzaprav nima kaj početi, prav tako pa tudi ne ontologija umetnosti, ki izvaja estetskost umetniških pojavov iz njihovih ontičnih podlag. Na literarnem delu je po Fochtovem mnenju z ontičnega stališča premalo tistega, kar bi lahko veljalo za objektno in objektivno,

preveč pa tega, kar je zgolj subjektivno in torej subjektivno. Pravzaprav je tako, da je na besedni umetnini objektivna samo njena muzikalno-akustična plat in še ta je pogosto zelo tanka, vse drugo je bolj ali manj samo subjektivno, se pravi ne pripadajoče samemu delu; sem spada zlasti njegova pomenska in predmetno-predstavna stran.

Odtod je seveda že videti, kaj ta teza pomeni ne samo za literaturo na sploh, ampak posebej za roman. V primerjavi s poezijo, kjer je muzikalno-akustična stran vendarle kolikor toliko zaležna in torej zadosten nosilec prave estetskosti, bi roman na lestvici literarnih pojavov nujno zdrsnil na zadnje mesto, saj muzikalno-akustični elementi v veliki večini romanov ne igrajo posebne vloge. S tem bi bilo o njegovi vrednosti že tudi odločeno, da ne dosega ravni, ki je nujna za literaturo kot umetnost.

Toda preden pristanemo na ta nujni sklep, je vendarle potrebno vsaj mimogrede premisliti splošno veljavnost Fochtove teze, da bi se pojasnila njena veljavnost, prav kolikor zadeva vrednost in nevrednost romana. Ta teza bi veljala, ko bi bili nedvomni obe predpostavki, na katerih je zgrajena — najprej, da je estetsko v zvezi z umetnostjo zares potrebno razumeti v najširšem smislu pojma »aisthesis« kot čutno nasploh, in drugič, da je tako ali drugače pojmovano estetsko res bistvo umetnosti in s tem seveda tudi literature kot posebne umetnostne tvornosti. Obe predpostavki se zdita dvomljivi ali vsaj taki, da ni mogoče verjeti je vnaprej v njuno absolutno veljavo. Zlasti ob drugi domnevi je nujno reči, da estetsko in estetika v nobenem primeru ne moreta nasploh in zmeraj veljati za bistvo umetnosti. To je morda verjela romantika in je morda dejansko veljalo za njeno lastno poezijo, ne pa seveda za umetnost drugih dob, kultur in smeri. S posebnim pogledom nanje bi bilo primerneje trditi, da je estetsko seveda zmeraj ena od bistvenih razsežnosti umetniškega dela tudi v literaturi, vendar niti edina niti bistvena; in da je bistvo umetniškega tudi v literarni umetnosti zmeraj nadestetsko, ker vključuje vase poleg estetske še druge dimenzije, tako da se tvori pravzaprav v njihovem medsebojnem razmerju oziroma sorazmerju.

Odtod je pa že bližja pot tudi do vprašanja o vrednosti in nevrednosti romana. Čeprav estetsko ni in ne more biti bistvo literature kot umetnosti, pa je vendarle njegova nujna razsežnost, saj se brez tega ne more v literarnem delu realizirati ustroj tako imenovane umetniškosti. Za območje romana sledijo odtod daljnosežne posledice. V evropski literaturi 18. in 19. stoletja se je mogočno razmahnil poseben, prevladujoč in še danes za mnoge edino »pravi« tip romana, katerega glavna značilnost je najbrž ta, da vsebuje izredno malo estetskih razsežnosti, sestavin in potez, malo, če ga primerjamo z drugimi pesniško-literarnimi zvrstmi. Estetsko je skrceno na minimum tako v njegovi formi, kjer se absolutno uveljavlja čista, gola proza, kot tudi v vsebini, se pravi v motivih, idejah in podobah znotraj teh romanov. Ta tip romana seveda za Evropo nikakor ni bil novost; vanj so se nagibali že antični romani, pozneje pa zelo izrazito dela renesanse, baroka in klasicizma. Prav z ozirom na ta prevladujoči tip romanopisnih besedil se da izreči trditev, da je roman kot tak pravzaprav estetsko v precejšnji meri nevtralen ali celo anestetski in da prav zato tako pogosto nagiblje k amorfnosti in anemiji. To se najočitneje kaže v njegovem ritmu, stilu in kompoziciji, se pravi v njegovi formalni podobi, prav tako ali še bolj pa tudi na vsebinski ravni, ki je pretežno spoznavno reprezentativna ali »mimetična« oziroma ideološko-moralistična.

Misel o estetski in formalni amorfnosti romana je mogoče razpletati še na druge strani, na primer v misel, da lahko prevzema vsakršne zunanje forme in si jih prisvaja iz vseh drugih literarnih zvrsti prav zato, ker je tako amorfen, kar hkrati pomeni posebno fluidnost in parazitsko sprejemljivost, odprtost in prilagodljivost. Toda bolj od teh možnih izpeljav temeljne misli je na tem mestu zanimiva njena daljnosežnost. Očitno je, da je teza o estetski manjvrednosti romana in torej tudi o njegovi zmanjšani umetniški potenci ne samo možna, ampak spričo konkretnih primerov celo verjetna. Vendar bi pretiravali, ko bi odtod sklepali na dokončno in splošno veljavnost takšne teze. Že pogled na evropske romane 18. in 19. stoletja dokazuje, da so možni tudi romani z zvišano, zadostno ali ustrežno mero estetskega v sebi, pri čemer je potrebno misliti zlasti na vse romane v verzih, v ritmizirani prozi ali pesniški prozi, z vloženimi pesniškimi teksti in podobno; na tiste s simetrično ciklično kompozicijo ali na takšne, v katerih je predstavno-mimetična stran izrazito poetična ali estetska. Poleg tega pa ne smemo pojma romana omejevati na najbolj običajno obliko romanopisja v 18. in 19. stoletju, ko je dejansko prevladoval stvarni, moralistični ali že izrazito veristični roman. Drugačne, bolj pesniške in v večji meri estetske oblike romana je tu in tam poznala že antika, zatem srednji vek, renesansa in barok, da ne omenimo zanimivih form romana v japonski ali kitajski literaturi. In navsezadnje seveda tudi razvoj modernega evropskega in svetovnega romana od začetka 20. stoletja naprej zmeraj znova kaže, da so možne še vse drugačne, morda bolj pesniške in po svojem bistvu izrazito estetske različice romana, kot so te, na katere smo v Evropi po tradiciji najbolj navajeni.

Tu seveda ni mogoče popolnoma mimo upravičenega ugovora, da vrednost romana kot celote ne more biti odvisna zgolj od estetskega. Ali ni tako, da se pomanjkanje estetskega v romanu pogosto ali celo praviloma izravna z močnejšo navzočnostjo drugih razsežnosti njegove umetniške strukture, zlasti spoznavne in etično-socialne? Ali ni tako, da si je roman v 18. in 19. stoletju pridobil tako zelo odločujoče mesto v evropski literaturi prav kot nosilec pomembnih socialnih, moralnih, psiholoških in eksistenčnih vprašanj? Vse to je seveda res. Kljub temu tudi takšna dejstva ne morejo bistveno ovreči domneve, da je roman — če že ne izrazito neestetska ali formalno amorfna tvorba, kar je zanj na splošno značilno in razlog za njegovo umetniško manjvrednost — pa vsaj umetniško neuravnovešena struktura. Razmerje med gnostičnim, etičnim in estetskim je v njem premaknjeno, enostransko ali že kar neustrezno, njegov notranji ustroj s tem potisnjen na rob umetniškega, porušen ali vsaj načet. Roman je torej zares okrnjena ali ogrožena umetniška tvorba, kot je ugotovil že Lukács v *Teoriji romana*.

To pa je zadosten razlog, da se morajo ta razmišljanja o poteh romana na svojem koncu ustaviti še ob vprašanju o idealnem romanu, se pravi ob možnostih, da se iz današnjega stanja romana in vednosti o njem poskuša dogledati, kakšen je pravzaprav lahko ideal, h kateremu ta roman zavestno in hote, morda pa tudi nevede teži. Zdi se, da kot edino možni odgovor na to vprašanje še zmeraj velja vse tisto, kar so v svoji teoriji doumeli evropski romantiki. Idealni roman je lahko samo realizacija vseh tistih še nepreskušanih možnosti, ki se skrivajo v njegovi posebni odprtosti, neomejenosti, neskončnosti, absorpcijski fluidnosti, skratka, v njegovi posebni nepopolnosti. Roman ni nujno samo proza, ampak tudi poezija, kot se je izkazalo ne

samo v romantičnem verzem romanu, ampak že z Goethejem, ko je v svojega *Wilhelma Meistra* kot nujen sestavni del vključil vložne pesmi, ali pa za njim pri Novalisu in številnih drugih, vse do Hermanna Brocha in njegove *Vergilove smrti*, kjer proza po svoji notranji nujnosti od časa do časa preide v pesem. Roman ni samo epika, ampak prav toliko ali pa še bolj lirika in dramatika, kar je svoj čas statuiral že Jean Paul v svoji *Predšoli estetike*, ko je epskemu romanu postavil kot višjo stopnjo nasproti dramskega in tudi liriki prisodil v romanih pravično mesto. Končno je že Sterne uvedel v romansko strukturo lirski princip, ki je doživel nato pravi razcvet v modernih romanih 20. stoletja; in kar zadeva dramsko načelo, je že Dostojevski na njem utemeljil nov tip romana, ki po mnenju mnogih teoretikov od Lukácsa do Bahtina predstavlja v razvoju romana popolno, radikalno novost. Navsezadnje je pa roman lahko ne samo prava literatura, ampak še veliko več, saj lahko vase vključi napol literarne, med temi zlasti didaktične zvrsti od eseja do prave filozofske in znanstvene proze. To se je dogajalo že v romantičnih romanih, pozneje pri Dostojevskem in Thomasu Mannu, nato pa zmeraj bolj vse do najnovejšega časa.

Ali ne kažejo ta in druga dejstva, da se ravno moderni roman zmeraj bolj zaveda nujnosti, da razširi, preskusi in uveljavi najrazličnejše možnosti, ki se skrivajo v njegovi lastni naravi? Toda kdo naj ve, ali se bo romanu današnjega časa tudi zares posrečilo po tej poti prenoviti obči ustroj romana, ga povzdigniti na raven prave umetnosti in s tem tudi zanaprej zagotoviti svoj lastni obstoj? In če to ni mogoče, kaj bo sledilo romanu, če ne bo našel poti iz krize, ki jo mnogi teoretiki romana naznanjajo že več desetletij, in to — kot se zdi — z zmeraj večjo upravičenostjo? Kaj sploh še ostaja onstran romana, kar lahko nadomesti to osrednjo zvrst modernega časa in ohrani literaturi še zanaprej tisti pomen, ki ga je v novoveškem svetu dobila prav po zaslugi romana?

(Konec)

Krležev novelistični krog

NEKAJ TEKSTOVNO-PRIMERJALNIH OPOMB



Radoslav
Dabo

Novelistika Miroslava Krleže obsega tri nenake zvezke. Prvi zvezek, *Hrvatski bog Mars*, je vsebinsko in tematsko povezan z usodo hrvatskega človeka v prvi svetovni vojni, zajema pa novele, ki so bile napisane v času od 1917 do 1923, od novele *enodejanke* *Hrvatska rapsodija* do novele *Bitka kod Bistrice Lesne* (prevedeno v slovenščino: *Hrvatski bog Mars*, prev. Silvester Škerl, Ljubljana 1949).

Drugi zvezek je integralni del obsežnega glembajevskega cikla, hkrati pa predstavlja uvod in omogoča lažje razumevanje najpomembnejših Krleževih dram: *Gospoda Glembajevi*, *U agoniji*, *Leda* (prevedeno v slovenščino:



Janko
Kos

Pota romana (II)

KONČNOST IN NESKONČNOST ROMANA

Govoriti o »neskončnosti« romana se zdi na prvi pogled nenavadno, pretirano ali nemogoče. Kako naj bi bila kaka literarna zvrst v svojem časovnem trajanju neomejena, brez konca in v takšnem smislu neskončna? Ko omejimo vsebino tega vprašanja na pravo mero, se seveda izkaže, da gre za preprostejše vprašanje o tem, ali je tudi romanu kot vsem drugim zvrstem usojen bližnji konec po logiki vsakršnega stvarnega trajanja ali pa je na njem kaj takega, kar mu vsaj načelno, če že ne čisto konkretno, zagotavlja neomejeno trajnost za to prihodnost, ki jo lahko s svojim pogledom dogledamo do tja, kjer se že izgublja v nejasnih obrisih nepredvidljivega.

Vprašanje o neskončnosti romana je zato predvsem teoretično in šele nato konkretno zgodovinsko, nanašajoče se na stvarno usodo romana v historičnem času. Ortega y Gasset je poskušal svojo tezo o zatonu romana izvesti iz splošne premise, da se vsaka literarna zvrst v svojem poteku izčrpa, premine in s tem v pravem smislu konča. Toda kako naj vemo, da je ta premisa zares resnična, razen seveda iz samega izkustva? Za marsikatero klasičnih literarnih zvrsti je že obveljala, ker so pač dejansko izginile in se njihov konec v našem historičnem izkustvu zmeraj znova potrjuje. Pa še tu je nekaj malega možnosti, da se vendar znova obudijo v življenje, tako da je tudi gotovost o njihovem koncu samo relativna, verjetna, nikakor pa ne zares absolutna.

Z romanom je kajpak drugače. Njegova produkcija je še zmeraj velika, morda večja kot kadarkoli prej, nepregledna in množična. Od tod sledi, da njegovega zatona ali konca nikakor ni mogoče predvideti po izkustveni poti, kaj šele, da bi ga imeli za logično dokazanega. In res ostajajo tudi Lukácsove in Ortegeve teze o zatonu romana pravzaprav samo mnenja, dobljena z induktivnim zbiranjem nekaterih znakov, ki naj bi govorili za tak konec. Lukács opozarja na izčrpanost nekaterih tipov romana, kot se mu je kazala okoli prve svetovne vojne, vendar ni nikjer nobenega dokaza, da jih je potrebno razumeti kot znamenja o končnem upadu romana; historično jih prav s tolikšno upravičenostjo lahko razglasimo za prehod, za vmesno krizo na poti romana iz starih, tradicionalnih form k novim tipom modernega romana. Prav toliko ali pa še bolj velja to za misel Ortege y Gasseta o tem, da so snovi romanopisja izčrpane in s tem sama zvrst; tudi ta ugotovitev je samo empiričen povzetek dejanskega stanja, kakršno se je kazalo v nekem konkretnem obdobju romanopisnega razvoja. Toda kako dokazati, da ima zares univerzalno, absolutno veljavo? Kako vedeti, da ne gre samo za začasno stanje, ki ga bo roman morda že v sedanjem ali pa v prihodnjem času presegel?

Lahko bi seveda šli še dalje od Lukácsa in Ortege y Gasseta in njunim dokazom dodajali nova dejstva o tem, kako se roman sredi 20. stoletja raz-

pušča, propada, izčrpuje svoje snovi, ideje in oblike, izgublja svoj zunanji pomen, razdira svoje lastne zasnove, kar vse je samo novo potrdilo njegovega bližnjega konca. V tej smeri bi lahko našeli vsaj tri vrste zanimivih, morda celo globlje značilnih dejstev. Prva je povezana s posebnim razmerjem med »visokim« in »nizkim« romanom v današnjem romanopisju. Od 18. stoletja naprej, ko se je prvič pojavila razlika med pravim, umetniškim in pa neumetniškim, zabavnim ali že kar trivialnim romanom v današnjem smislu, je bilo razmerje med njima seveda vseskozi v prid zadnjemu. Toda sredi našega stoletja se zdi, kot da se nesorazmerje med obojim skokovito povečuje. Ogromna množica romanov, kar jih danes izhaja bodisi v zahodnem svetu ali pa v območju sovjetske literature, je takšna, da tako ali drugače spada v okvir tako imenovanih zabavnih, trivialnih ali pa kako drugače množično uporabnih, namenskih in zunajumetniških tekstov. Nasprotno je povsod najti zelo malo del, ki bi po sodbi strožje literarne kritike lahko obveljala za roman, ki je pravo delo besedne umetnosti. In kar je še važnejše — ta maloštevilna dela so redka tudi zato, ker je njihova popularnost zelo majhna, omejena na literarno profesionalne kroge, tako da gre večidel za tip hermetične, ezoterične literature. To velja vsekakor za vodilna dela francoskega novega romana iz petdesetih in z začetka šestdesetih let, ki jim kljub vsem programskim teorijam, ki so spremljale njihov nastanek in katerih namen je bil podobno kot v primeru Zolajevih teorij o »eksperimentalnem« romanu vsaj deloma tudi ta, kako zainteresirati za nove tipe romanopisja širši bralski krog, kaj takega očitno ni uspelo. Takšnim avtorjem bi seveda lahko postavili nasproti pisatelje, kakršen je Solženicin ali pa ta ali oni Nobelov nagrajenec zadnjega časa, zlasti iz anglosaksonskega romanopisja; vendar je problem teh piscev ravno ta, da bi za svojo umetniškost le težka dobili pritrdilo strožje literarne kritike, ki si upravičeno ali pa morda samo umišljeno domišlja, da presoja literaturo z gledišča tistih literarno-estetskih načel, ki so v moderni dobi edino prava. To pa je vsekakor čisto obraten položaj od tistega v 19. stoletju, ko o Balzacu, Turgenjevu, Tolstoju, Dickensu ali Flaubertu ni moglo biti dvoma, da bodo s svojimi deli prej ali slej dosegli relativno najširši bralski krog in ko je bilo tudi iz sodb literarne kritike, naj je bila v začetku še tako omahljiva, razvidno, da gre za umetniška dela v pravem pomenu besede.

Druga vrsta dejstev je s prejšnjo v nekakšni zvezi, kaže pa na to, da po letu 1950 polagoma iz svetovne literature kot celote, hkrati pa iz posameznih nacionalnih književnosti izginja tisto, čemur bi lahko dejali veliki romanopisec, veliki roman ali veliko romanopisje. Okoli tega leta so izšla zadnja romanopisna dela Hemingwaya, Faulknerja, Malrauxa, Camusa, Sartra in v glavnem tudi Becketta, po tem letu nekaj teh avtorjev že ni več med živimi, drugi pa opustijo roman. Toda prav ti pisci so od tridesetih let naprej veljali za največje romanopisce 20. stoletja. Vprašanje je seveda, ali bi jih zmogli imeti za velike romanopisce in njihova dela za velike romane v tistem smislu, ki velja za 18. ali pa 19. stoletje. Richardsonova *Clarissa*, Rousseaujeva *Nova Eloiza*, Goethejev *Werther* in *Učna leta Wilhelma Meistra* so v 18. stoletju veljali ne samo za velika romanopisna dela, ampak za vrh takratnega evropskega duha, ideologije, zavesti; evropski roman je postal osrednji medij evropske kulture ali že kar družbe v celoti. Stendhal, Balzac, Flaubert, Dostojevski in Zola niso bili samo bolj ali manj popularni romanopisci, ampak s svojimi romani nosilci, središče, kristalizacija osrednjih teženj evropske kulture. Že za Hemingwaya, Faulknerja ali pa Sartra se dá dvomiti, ali pri-

tiče njihovim romanom takšna najvišja literarna funkcija ali pa jim gre mesto že ob strani glavnega toka sočasne družbe, kulture in zavesti, toka, ki je morda odločilneje prihajal do izraza v svetu filozofije, znanosti ali celo politike, nikakor pa ne več v območju romana. Še veliko bolj velja vse to za romane in romanopisce, ki so sledili pisateljski plejadi izpred vojne in tik po nji. Naj bo literarno-razvojni pomen francoskega novega romana še tako velik, je po vseh kritikah na njegov račun vendarle mogoče dvomiti o tem, ali je Butora, Robbe-Grilleta, Nathalie Sarraute in druge sploh še mogoče primerjati s tistim, kar so v francoski kulturi pomenili Malraux, Sartre, Camus in ne nazadnje Beckett prav kot romanopisci. Za ameriški roman je na prvi pogled videti, da po Faulknerju, Hemingwayu in Steinbecku nima pokazati nič takšnega, kar bi vsaj približno lahko pomenilo središčno točko ameriške družbe in kulture; k čemur je potrebno pristaviti, da je tudi sovjetski roman zadnjih desetletij približno v enakem položaju. Ostaja nam seveda upanje, da se v latinsko-ameriškem območju porajajo romani, ki bi utegnili obnoviti slavo in moč romanopisja, kakršno je roman v evropskih literaturah nemara že do kraja izgubil. Vendar je tudi to upanje zasenčeno z dvomom, ali ne gre bolj za nerealno željo evropsko-ameriške kritike po obnovi nečesa, kar je iz njene literature že izginilo, kot pa za romanopisje, ki bi že dejansko izpričalo svoj pomen. Pri tem je seveda potrebno pristaviti, da romana samega tudi v tem primeru ne zadene nobena prava krivda za to, da ne zavzema več najvišjega vrha v kulturi in družbi; krivda za to je pač v samem družbenem in duhovnem razvoju, ki potiska roman iz svojega središča na obrobje, kjer je marsikatera druga literarna ali pa sploh umetnostna zvrst že nekaj časa.

Toda ob teh neljubih znamenjih, ki morda utegnejo govoriti o dejanskem propadanju romana, je tu še zadnja vrsta dejstev, ki takšno propadanje izpričuje na čisto poseben, pa vendar v literarno-estetskem pogledu morda odločen način. Tu je misliti na tisto, kar se z romanom dogaja ali pa se je že dogodilo v območju tako imenovanega francoskega novega novega romana, kakršen je po letu 1960 sledil prvotni obliki novega romana, da bi jo dognal do zares doslednega konca. V tekstih avtorjev, med katere lahko prištejemo vsaj Philippa Sollersa, Jeana Ricardouja, Jeana Thibaudeauja, Mauricea Rochea, Jeana Clauda Montela, poznega Michela Butora in drugih, se dogaja tisto, kar bi komu lahko veljalo za samouničenje romana, njegov notranji razpad in v tem smislu dokončen »konec« te literarne zvrsti. Novi roman, kot so ga ustvarjali Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Claude Simon, Robert Pinget in še kdo v petdesetih letih in na začetku šestdesetih let, je resda izvedel v romanu obsežne, globoko v njegovo tkivo segajoče operacije, ko je iz njega odstranjeval zgodbo, like, psihologijo, tradicionalnega pripovedovalca, objektivnost časa in prostora in podobno, toda vsemu temu navkljub so njegovi teksti vendarle ostali takšni, da jih je bilo mogoče prepoznati za romane. Še več — njegova najbolj reprezentativna dela, kot so Butorova *Modifikacija*, Robbe-Grilletov *Videc* ali pa *Zaluzija (ljubosumnost)* se že danes berejo nič drugače kot katerikoli drug klasični roman. Za novi novi roman bi pa že sedaj lahko trdili, da se mu kaj takega pač ne bo moglo zgoditi. Po volji samih avtorjev proza teh romanov ne sme biti več niti reprezentacija zunanjega sveta niti medij njihove subjektivnosti, »jaza«, naravne človeške zavesti, ampak zgolj avtonomna tvorba svobodnega jezika, osvobojenih jezikovnih znakov, struktur in pravil, preizkušanje jezika in njegovih možnosti.

Zato se v teh tekstih mora dogajati razpad naravnega človeškega jezika, komunikacije, »jaza«, naravne zavesti, socialnih funkcij v okviru sistemsko utrjene družbe, kontinuitete sveta, časa in prostora. Na izpraznjeno mesto morajo stopiti elementi vizualnega, spacialnega in letrističnega pisanja, spojeni iz tako imenovane konkretne poezije, s čimer seveda tudi roman ne huje biti zgolj literarna tvorba, ampak prehaja v območje likovno-vizualnega teksta, izpolnjenega s tipografskimi znaki brez pomena, smisla in namena, razen tistega, ki se skriva v njih samih. Zdi se, da je takšno stopnjo dosegel novi roman prek Butorovih in Sollersovih poskusov sredi šestdesetih let dokončno zlasti v obeh romanih Mauricea Rochea *Compact* (1966) in *Circus* (1972), še bolj pa nemara v romanu *Le Carnaval* (1969) Jeana Clauda Montela.

Takšni pojavi romana zbujaajo s stališča njegove končnosti ali neskončnosti vrsto vprašanj, pomislekov in dvomov. Ali so ta dela še romani ali pa se je v njih že dokončno zgodil konec romana? Ali je v teh delih navzoča čisto nova »ustvarjalna psihologija«, kot je za roman prihodnosti terjal Ortega y Gasset, ali pa je z romana odpadla tudi ta naloga in je običal v popolni praznini? Ali je po izkušnjah novega novega romana sploh še mogoče resno jemati zvrst tradicionalnih romanov z njihovimi zgodbami, fiktivnimi liki in lepimi idejami ali pa so prav te izkušnje dokaz, da je tradicionalni roman ne samo edino mogoče, ampak za obstoj romanopisja kot takega celo popolnoma nujen?

Zdi se, da bi na nobeno teh vprašanj ne mogli odgovoriti z gotovostjo, ki bi bila vnaprej jasna, oprta na trdno poznavanje stvari. To bi bilo mogoče samo, ko bi zatrdno vedeli, kaj je pravzaprav bistvo romana, kakšne so možnosti »ustvarjalne psihologije«, ki naj bi ji služil, in skoz kakšne vijugaste faze bo potekal njegov prihodnji razvoj. Zato se je za zdaj potrebno zadovoljiti z ugotovitvijo, da je pojav novega novega romana samo eno od znamenj, ki bi z drugimi vred utegnila govoriti v prid tezi, da je roman zmeraj bliže svojemu koncu. Z drugimi besedami povedano — da je kot vse druge zvrsti doslej znane literature tudi roman samo končna, minljiva zvrst.

Ob dejstvih, ki so bila na kratko opisana, bi bilo seveda mogoče opozoriti še na druga, ki prav tako kažejo na to, kako se obseg, pomen in veljava romana v 20. stoletju manjšajo. Nekatera teh dejstev so tako znana, da so že kar banalna in jih na tem mestu samo sramežljivo omenjamo. Roman, ki je bil v 18. in 19. stoletju splošno razširjeno čtivo, je v našem času prav gotovo izgubil precejšen del svoje privlačnosti zaradi konkurence časopisja, novinarstva, filma in televizije. Nekdanji množični bralci romanov so postali množični porabniki domišljjskega, ideološkega ali preprosto zabavnega sveta, kot ga ustvarjajo moderna množična občila. In tako je tudi to eno od konkretnih znamenj, da se kraljestvo romana oži, morda celo bliža svojemu koncu.

Seveda bi bilo zanimivo vedeti, ali takšna znamenja čutimo samo na širšem ozadju evropske in svetovne literature, ali pa jih zagledamo lahko tudi v našem domačem romanopisnem svetu, se pravi v svetu slovenskega romana. Zdi se, da je iz mnogih razlogov njihova sled v slovenskem romanopisnem krogu zabrisana. Očitno je, da je za slovensko literaturo čas romana napočil šele v zadnjem desetletju in to s precejšnjo zamudo, zato so tudi prvine njegovega prihodnjega razvoja še nerazločne, nerazvite ali potisnjene za zdaj v skrito ozadje. Na prvi pogled je videti, da se v sodobnem slovenskem romanopisju še ni dokončala tista globlja diferenciacija med vrhunskim umetni-

škim romanom in pa množično, bolj ali manj trivialno proizvodnjo, ki tako značilno zaznamuje romanopisje v največjih literaturah in ga po svoje tudi razkraja. To dejstvo daje sodobnemu slovenskemu romanu videz homogenosti, ta pa v zvezi z naraščajočo količino in obrtno spretnostjo ustvarja vtis napredovanja, ne pa nazadovanja ali celo razkroja romanopisne zvrsti. Usodnejše se zdi drugo znamenje, ki je navzoče z vso težo v svetovnem romanu našega časa, a ga v zmanjšani podobi lahko odkrijemo tudi v slovenskem romanopisju novejšje dobe. Naj bo današnja romanopisna produkcija na Slovenskem še tako v razmahu, je vendarle res, da skoraj nobeno njenih del nima tistega osrednjega literarnega, družbenega in duhovno-kulturnega pomena, ki so ga dobili nekateri slovenski romani v času, ko roman sploh še ni bil zares stalna, utečena, na vse strani utrjena zvrst slovenske literature. To velja zlasti za Cankarjeva dela, za kratke romane, ki jim včasih komajda priznamo ta naziv, kot da so prekratki in tudi vsebinsko predrobni, da bi ga zaslužili. Pri tem pa je vendarle na prvi pogled jasno, da so *Na klancu*, *Hiša Marije Pomočnice* in *Martin Kačur*, pa tudi *Gospa Judit* in *Milan in Milena* pomenili in še pomenijo temeljna dejstva slovenskega literarnega, kulturnega, družbenega življenja. Po odmevu, ki so ga imeli v svojem času, bi kaj takega bilo mogoče reči tudi o tem ali onem romanu Prežihovega Voranca, Miška Kranjca ali celo Franceta Bevka. Ali pa bi se takšna oznaka dala izreči o kateremkoli romanu, ki je izšel v zadnjih petnajstih letih, ko je tudi za Slovence napočil čas romana? Morda je protislovnost slovenskega romana prav ta, da ravno v času, ko šele doživlja svoj prvi razmah, ne obseže vase tistih temeljnih vozlišč sveta, družbe, človeka, duha in etosa, ki bi mu lahko dali pomen osrednje duhovno-literarne vrednote. Vse bolj kot to se zdi, da ta romanopisna dela obsegajo samo delne izseke resnice, marsikdaj pa ostajajo povsem na njenem robu ali celo v nepomembnem. Toda ali zadene krivda za takšno stanje slovenski roman kot tak? V primerjavi s stanjem svetovnega romana se jo dá povezati s konkretnimi znamenji, ki govorijo za to, da roman nasploh prenehuje biti medij za zares bistveno v besedni umetnosti. Skratka, nemoč današnjega slovenskega romana, da bi se povzdignil v zares veliko literarno zvrst, odseva nemoč romana nasploh, ki se zmeraj bolj razodeva kot nekaj končnega.

Da se v razvoju sodobnega slovenskega romana še ne kaže neposredno samouničenje romana, kot ga demonstrirata teorija in praksa francoskega novega romana, se zdi samo po sebi razumljivo, saj so najmodernejši slovenski poskusi šele na poti v novi roman, medtem ko do njegovih doslednejših naslednikov še ne sežejo. Kar so ustvarili Kavčič z *Zapisnikom*, Šeligo z *Rahlim stikom* ali pa Božič z *Zemljo*, je resda pomaknilo slovenski roman iz območja tradicije v svet perspektivizma, reizma ali absurda, vendar tako, da so ti teksti še zmeraj romani z zgodbo, liki, psihologijo, idejo ali moralo. Slovenski roman torej še ni dosegel stopnje, ki se je uresničila v slovenski poeziji že pred nekaj leti z nastankom tipografske, vizualne in konkretne poezije. Toda razvoj v to smer je samo vprašanje časa in tako se tudi v slovenskem romanopisju — hkrati s časom romana, ki se zdi, da je za slovensko literaturo komajda napočil — utegnejo pojaviti kaj kmalu tudi znamenja o samouničenju, razpadu in koncu te literarne zvrsti. — In končno je tudi za vpliv množičnih občil na produkcijo in branje romanov na Slovenskem potrebno reči, da morda ni tako očiten kot marsikje drugje po svetu, da pa je vendarle v našem bralstvu navzoč, in to v smeri, ki jih odtuja je romanu, pri-

bližuje pa dnevnu in zabavnemu časopisju, filmu, popevkarstvu in televiziji. Ali pa niso prav to tisti najmočnejši dejavniki današnjega sveta, ki ogrožajo vladavino romana in ji morda pripravljajo celo bližnji konec?

S tem so opisani skoraj vsi konkretni pojavi današnjega časa, ki govorijo za misel o končnosti romana kot literarne zvrsti, in to o končnosti, ki naj bi se uveljavila prav v današnji dobi. Ali pa jim je kar tako verjeti? Kot sta Lukács in Ortega y Gasset oprla svojo tezo o zatonu romana zgolj na posamezna empirična dejstva, tako so tudi ti pojavi zgolj časovno omejeni, empirični, induktivno dani, nikakor pa ne zares apriorni, razvidni in nujni. Nanje oprta teza o koncu romana je v slehernem primeru samo relativna, morda verjetna, toda nikoli absolutno gotova. Kar se nam ta čas kaže kot upad romanopisja, kot izčrpanost in pojemanje njegovih moči, je navsezadnje lahko samo začasen, naključen, za prihodnji razvoj nikakor odločilen pojav. Težnje novega novega romana so resda skrajna, morda celo mejna oblika romana, onstran katere roman kot roman ni več mogoče, vendar ni prav nič jasno, zakaj naj bi se razvoj romana ob takšni meji ločnici moral dokončno ustaviti, roman sam pa prelomiti, razpasti in rzsuti; prav toliko je mogoče, da bo njegov razvoj to mejo obšel in krenil v popolnoma drugo smer.

Po vsem tem je več kot očitno, da o končnosti ali neskončnosti romana ni mogoče razpravljati na ravni naključnih empiričnih dejstev, ampak šele na čisto teoretični ravni. Za vprašanje o možnem koncu romana je navsezadnje važno samo to, ali je v samem pojmu romana, v notranji logiki njegovega bistva, ustroja in obstoja mogoče odkriti možnost, pa tudi nujnost za njegovo končnost — ali pa prav narobe argumente za njegovo neskončnost. To pomeni, da je eno in drugo potrebno najti že v sami ideji romana, ne glede na empirični potek njegovega razvoja, morda celo v nasprotju s trenutnim stanjem, dejstvi in motnjami.

Na prvi pogled je videti, da obstaja za končnost romana v samem pojmu samo tista možnost, iz katere je izšel Ortega y Gasset. Končnost romana bi bila absolutno nujna in gotova samo zato, ker je roman po svojem bistvu običajna literarna zvrst, o tej pa velja, da v svojem zgodovinskem razvoju nastane, se razmahne in nato premine. Toda ali je roman res navadna literarna zvrst? Prav to je tisto, česar literarna teorija še ni do kraja dognala, ker si pač še ni na jasnem z bistvom romana. Dokler pa tega zares do kraja ne poznamo, je seveda čisto mogoče domnevati, da roman ni literarna zvrst v običajnem smislu ali pa sploh ni zvrst v pravem pomenu besede.

Prav ta domneva je bila izhodišče za tezo o neskončnosti romana, kakršna se je prvič formulirala že v dobi romantike kot sestaven del njenega prizadevanja, da bi si prišla na čisto z vprašanjem, kakšna je prava narava te, za moderno dobo bistvene literarne zvrsti. V tem smislu je tezo o neskončnosti romana prvi opredelil Friedrich Schlegel. V znamenitem *Pismu o romanu*, objavljenem leta 1800 v okviru *Pogovora o poeziji*, je na vprašanje o možni definiciji romana odgovoril z lakoničnim stavkom: »Roman je romantična knjiga.« Bistvo romana je torej istovetno z bistvom romantične poezije. O tej pa govori osrednji Schleglov fragment iz serije znamenitih fragmentov za »Athenäum« v letu 1798. Tu beremo odstavek, ki je v neposredni zvezi s tezo o neskončnosti romana: »Romantična vrsta pesništva še nastaja, da, to je njeno pravo bistvo, da lahko večno samo nastaja in ne more biti nikdar dovršena. Ne more je izčrpati nobena teorija in le divinatorična kritika bi si lahko drznila in hotela označiti njen ideal. Samo ona je neskončna, kakor je

tudi samo ona svobodna, in za svoj prvi zakon priznava, da pesnikova samovolja ne trpi nad sabo nikakršnega zakona. Romantična vrsta pesništva je edina, ki je več kot vrsta, ki je hkrati pesniška umetnost sama: kajti v določenem smislu je ali naj bo vsa poezija romantična.«

V tem odlomku nikjer ni omenjen roman, vendar je jasno, da gre tudi ali predvsem zanj, saj je po romantični teoriji roman edino prava romantična zvrst, tako da je njegovo bistvo istovetno z bistvom romantične poezije. To pa seveda pomeni, da roman nikakor ni običajna literarna zvrst, ampak nekaj čisto posebnega. Glavno znamenje njegove posebnosti je njegova neskončnost, pod čimer si moramo predstavljati dejstvo, da kar naprej postaja roman, pa vendar ne obstane v nobeni dokončni formi, kalupu, ustroju, ampak je zmožen zmeraj novega spreminjanja, dopolnjevanja in razvijanja. Roman ni nikoli to, kar je, ampak je zmeraj šele na poti k temu, kar naj bi bil. Roman je torej nekaj neskončnega, kar seveda pomeni, da mu lahko napravi konec samo neka zunanja sila, medtem ko sam iz sebe pravzaprav ni določen za končnost.

Tezo o neskončnosti romana bi v romantični dobi našli še pri kakem avtorju, vendar nikjer v tako določni obliki kot pri Friedrichu Schleglu, pa še tu je seveda v zvezi s čisto posebnim pojmovanjem romantične poezije. Ko govori na primer Salvandy, na katerega se je med drugim poskušal opreti Matija Čop, ko je leta 1828 razmišljal o bistvenih problemih romana, o tem, kaj je pravzaprav roman, se mu mimogrede zapiše misel: »Nima drugih meja razen teh, ki omejujejo čustvo in misel nasploh. Njegovo območje je vesoljno.« Če kaj takega res drži, potem sledi od tod, da je roman neskončna literarna zvrst. Toda od romantike naprej se ta misel pojavlja zmeraj redkeje, kar je nedvomno posledica dejstva, da se roman 19. stoletja nikakor ni razvijal v smeri, kamor so mu kazale teorije Friedricha Schlegla in nekaterih drugih romantikov, ampak se je zlasti z nastopom realizma in naturalizma omejil v obliko, ki je bila v marsičem nasprotna romantični tezi o prihodnjem romanu, njegovi univerzalnosti in neskončnosti. Ta oblika je bila tako prevladujoča, da moramo prav iz nje razumeti tudi ožino teorij, ki jih je posvetilo romanu 20. stoletje. Ni se ji mogla izogniti niti najboljše med njimi, Lukácsova iz leta 1916, ki je izzvenela v tezo o koncu romana prav zato, ker se je naslanjala na predpostavko, da je roman predvsem in samo tisto, kar je dejansko bil v 18. in 19. stoletju. Teza o neskončnosti romana se pri Lukácsu pojavi samo na enem mestu, tam, kjer na kratko opredeli »procesualnost« romana, češ da se nam roman »v nasprotju z bitjo drugih zvrsti, mirujočo v gotovi formi, prikazuje kot nekaj postajajočega, kot proces.« Vendar celo na tem mestu ne misli na procesualno neskončnost romana kot zvrsti, ampak na procesualnost, ki da se uveljavlja v vsebini in formi posameznega romana, kar Lukács ponazori s prisposodbo znanega citata »začeta je pot, dopolnjena potovanje«.

Pač pa na tezo o neskončnosti romana, razvito in razvidno, naletimo v teoriji romana, kot jo je zapisal Mihail Bahtin v svojem razpravljanju *Ep in roman*, prvič prebranem že leta 1938, dokončno objavljenem šele leta 1970. Predpostavka, da se je Bahtin lahko vrnil k prvotni tezi romantične teorije, jo tako rekoč znova odkril, nato pa izkoristil ne le za osvetlitev novejšega romanopisja, ampak za razlago romana nasploh, je v primerjavi z Lukácsom seveda predvsem drugačen pogled na zgodovino in vrednost romana. Oboje se mu je prikazalo v bistveno drugačni luči kot posledica drugačnega raz-

merja ne le do romana, ampak do heglovstva in marksizma, do družbenega razvoja, moderne kulture in civilizacije sploh. Toda ne glede na takšna širša ozadja je na tem mestu pomembna predvsem Bahtinova izhodiščna misel, da je roman med drugimi literarnimi zvrstmi, oblikami in pojavi čisto nekaj posebnega; eden od bistvenih atributov njegove posebnosti pa je predvsem to, da je kot zvrst nedokončan, nikdar dovršen, zato v nekem višjem smislu neskončen. »Roman — ni preprosto zvrst med drugimi zvrstmi.« Je torej čisto enkratna zvrst, to enkratnost pa Bahtin zmeraj znova opisuje s formulo, da gre v romanu za »edinstveno nastajajočo in še negotovo zvrst«, kar seveda pomeni, da se roman loči od epa, tragedije in vseh drugih možnih zvrsti ravno po tem, da je zmeraj šele v nastajanju, nikdar pa dovršen, gotov, omejen na dokončno formulo, ki bi se odslej lahko samo še ponavljala do končne izčrpanosti. Vse druge zvrsti so kanonizirane, ker so že postavljene pod okrilje dokončno veljavnega kanona, samo roman je brez njega, ker je po svojem bistvu zmeraj samo nastajanje, prehajanje, odpiranje novih možnosti, zmeraj samo na poti k samemu sebi, nikdar pa tisto, kar že dejansko je ali kar bi moral biti. Tak je po Bahtinu zato, ker je skladen z bistvom novega, modernega sveta, ki je prav tako nastajanje, proces, prehajanje obstoječega.

Ko bi hoteli Bahtinovo misel domisliti do tistih posledic, ki jih sam ni izvedel, bi morali seveda reči, da je eksistenca drugih literarnih zvrsti po svoji pravi naravi »obstajanje«, medtem ko je roman že po svojem bistvu zgolj in samo »nastajanje«. Kar pa je zgolj in samo v nastajanju, je po svoji notranji logiki zares neustavljivo, nedokončano in s tem neskončno, razen seveda tako, da kaka sila od zunaj prepreči in ustavi njegov neprestani nastoj.

Seveda se ni mogoče zadovoljiti zgolj s splošno, čisto abstraktno in načelno mislijo o tem, da je roman po svojem globljem bistvu nekaj neskončnega. Ta neskončnost se prav gotovo tako ali drugače kaže tudi v nekaterih empiričnih značilnostih njegovega nastanka, razvoja in obstoja. S te strani se zdi zanimivo zlasti tisto, čemur lahko rečemo »protejska« narava romana ali povedano z nekoliko bolj drastično besedo — njegov parazitizem. Roman je zmožen neprestanega spreminjanja, to pa tako, da se hrani na račun drugih literarnih pa tudi neliterarnih tvorb, absorbira iz njih posamezne sestavine, si jih prilasča in se ohranja pri življenju prav s tem, da si jih parazitsko prisvaja. To je bilo pogosto značilno sicer tudi za druge zvrsti, vendar za nobeno tako zelo kot za roman, pri katerem zmožnost absorbiranja vsega tistega, kar ni on sam, ni samo eno od pomožnih sredstev, s katerimi neka literarna zvrst variira svojo temeljno zasnovo, ampak je za roman sploh edini način, kako nastaja, se spreminja in obstaja. Eden najtežjih problemov literarne zgodovine je od nekdaj bil prav ta, kako je roman — na primer v antiki, Orientu ali srednjemu veku — sploh nastal. Ali se je formiral iz religioznih tekstov, epa, novel, zgodovinopisja, pesnitev, potopisov, kronik, komedij ali tragedij? Kot ga je nemogoče izvesti zgolj iz ene teh zvrsti, tako je več kot verjetno, da je že v svojem nastanku vsrkal vase elemente vseh teh oblik. Toda takšna posebna moč absorbiranja mu je ostala tudi pozneje kot izvir njegovega neprestanega spreminjanja, presnavljanja, prehajanja iz starih oblik »tradicionalnega« romana v forme »novega«. Roman se zlasti od začetka novega veka pa do danes ni hranil samo z elementi epa, novelistike, pravljic in pripovedk, zgodovine in eseja, reportaže in vseh drugih pripovednih, polpripovednih ali didaktičnih form, ampak je od časa do časa prav toliko ali pa še bolj sprejemal vase elemente lirike in dramatike, njune motive, načine, strukture in celo

temeljne ustvarjalne principe; z njuno pomočjo se je presnavljal in se še presnavlja, pogosto skoraj do nespoznatnosti, pa vendar tako, da kljub vsemu ostaja roman. Končno se od 18. stoletja naprej zmeraj bolj kaže, da je roman zmožen v svoje območje pritegniti čisto neliterarna področja — od filozofije prek različnih modernih znanosti, biologije, sociologije, psihologije in psihoanalize pa do vsakršne stvarne dokumentacije; v zadnjih dveh desetletjih se mednje uvršča celo film.

Vse to bi seveda kazalo v prid misli, da je roman zares posebna, po svojem bistvu neskončna literarna vrst in da torej nimajo prav tisti, ki mu napovedujejo skorajšen konec. Toda prav to kaže, da je vprašanje o njegovi neskončnosti in s tem tudi o njegovi prihodnji usodi povezano še z vrsto drugih, nič manj zapletenih vprašanj, med njimi prav gotovo tudi z vprašanjem o bistvu romana.

(Se nadaljuje)

»Oh, kako lepo se bere, človek bi kar rekel, da je prevod!«



Branko
Madžarevič

Zgodovina literature se dogaja ob nenehnem prehajanju tekstov med različnimi nacionalnimi kulturami, Ezra Pound bi rekel, da »literatura črpa življenje iz prevajanja«, in tako je zaradi svoje funkcije prevajanje tudi integralni predmet primerjalne literarne zgodovine. Prevodi opravljajo pomembno posredniško funkcijo, vendar ugotavljamo, da je vse nekako do šestdesetih let našega stoletja prevajanje

ostajalo na neenotnih, poenostavljenih, naivno normativnih teoretičnih merilih in da se začetki samostojne prevajalske vede ujemajo z razmahom moderne lingvistične znanosti v zadnjih dveh desetletjih.

Ob prevajalskih izdelkih smo — ali naj rečemo, smo bili — priče bolj ali manj individualne odgovornosti prevajalca do izvirnega teksta, pogosto tudi samovolje, največkrat pa tistega, kar bi se lahko imenovalo *nevtiralno* prevajanje. Ravno na to se nanaša tudi ironični citat francoskega avtorja Louisa Ferdinanda Céline iz zapisa o Rabelaisu*: »Oh, kako lepo se bere, človek bi kar rekel, da je prevod!« Lahko verjamemo, da Céline na tem mestu ni nameraval odpirati problematike prevajanja — čeprav je bil sam vse življenje hkrati rabelj in žrtev prevajalcev, to si lahko mislimo —, ta njegova ničkolikokrat ponovljena ironija izraža kar najglobljo osebno revolto in razočaranje. Vendar — revolto zoper kaj? Razočaranje nad čim? Pojem »prevoda« se v njegovem citatu konkretno veže na Amyota, renesančnega prevajalca Plutarha in Longosa, na njegov akademski, zglajeni, racionalni,

* »Rabelais, il a raté son coup« v monografiji *L.-F. Celine*, L'Herne, Pariz 1963 in 1965.



Janko
Kos

Pota romana (III)

BISTVO ROMANA

Vprašanje o bistvu romana se zdi na prvi pogled izjemno zapleteno, saj ga že misel na roman kot nikoli dokončano, zmeraj znova spremenljivo, »neskončno« literarno zvrst postavlja v skrajno negotovo luč. Ali ima takšna zvrst sploh lahko nekakšno trdno, zmeraj enako bistvo? Ali niso vse njene poteze tako zelo fluidne, da jih nikoli ni mogoče ujeti v pregleden obrazec?

Toda takšne pomisleke je potrebno šele pretresti s podrobnejšim pregledom tistega, kar bi se utegnilo imenovati bistvo romana. Po znanih logičnih pravilih se mora takšno bistvo izkazati z definicijo, kaj je pravzaprav roman; takšna definicija bi morala zajeti njegove bistvene lastnosti v enoto, nato pa takó dobljenemu pojmu določiti »genus proximum« in pa »differentiam specificam«. Toda prav tu se že pojavijo nepredvidljive in najbrž tudi nepremagljive težave. Najbližji skupni pojem, pod katerega se dá po tradicionalni presoji uvrstiti pojem romana, je pojem literarne zvrsti, kot da je tudi roman samo ena od njih. Ko bi bilo tako, bi vse težave odpadle in tudi »differentia specifica« bi postala jasna, saj bi bilo potrebno samo primerjati roman z drugimi literarnimi zvrstmi in že bi postalo jasno, kaj jim je skupno in kaj posebna last romana. Težava je ta, da ni prav nič razvidno, ali je roman zares literarna zvrst kot druge, se pravi običajna, normalna, dana literarna zvrst. Če je v svojem historičnem razvoju res tako spremenljiv, nedokončan, zmeraj na poti k novim oblikam romana in nikdar na cilju, kot se v marsičem kaže, potem seveda na romanu ni nič takšnega, kar bi ga zaokrožalo v običajno literarno zvrst s stalnimi vsebinskimi in formalnimi potezami, ki sestavljajo nekakšno trajno bistvo romana.

Podobno se izkaže, ko nadrejeni genus romana iščemo v epiki, tako da bi njegovo bistvo bilo določeno z epskostjo nasploh; roman sam bi torej bil ena mogočih variant epskega besedila. Vendar tudi v tej smeri ne pridemo daleč, saj so nam iz dobe romantike, dekadence in simbolizma, zlasti pa iz sodobnega časa znani romani, ki jih ne moremo imeti več za epske v pravem pomenu besede; prav toliko ali pa še bolj sodijo v območje lirike, dramatike ali celo eseja, vsekakor pa epskost ni več njihovo osrednje določilo. In tako bi nam ne ostalo kaj drugega, kot da za genus, s pomočjo katerega naj določimo bistvo romana, vzamemo kar pojem literature. Toda spet bi se znašli v slepi ulici, saj bi bil ta pojem preširok, da bi lahko povedal o romanu kaj konkretnega, prav zanj značilnega.

V enake težave zaide iskanje specifičnih razločkov, ki naj bi — seveda v okviru skupnega splošnega pojma — šele dali romanu konkretno opredelitev in ga hkrati ločili od bližnjih ali podobnih literarnih pojavov. Celó v primeru, da bi sprejeli za zanesljivo trditev, da je roman običajna literarna zvrst ali pa primer epskega teksta, bi kaj kmalu zašli v težave, ko bi ga primerjali z drugimi epskimi zvrstmi in poskušali določiti, kaj je značilno

prav za roman, drugim zvrstem pa bolj ali manj tuje. V tej smeri se ponuja obilo možnosti zlasti za primerjavo z epom, ki je po tradicionalni razlagi predhodnik in hkrati nasprotje romana. Ali ne bi bilo potrebno primerjati romane srednjega veka s sočasnimi epi, pa bi se brž izkazalo, s čim se roman že po svojem bistvu loči od tako sorodne zvrsti? Seveda bi se ne mogli sklicevati na formalne razločke, saj so srednjeveški romani 12. stoletja bili prav tako in še zmeraj spesnjeni v verzih. Pač pa se v primerjavi s sočasnimi junaškimi epi razkrije zanimiva vsebinska razlika — epski junaki so postavljeni v okvir zaprtega, mitično ali zgodovinsko vnaprej določenega sveta, tako da so vsa njihova dejanja vključena v splošno dogajanje, ki je že znano; nasprotno pa junak prvih srednjeveških romanov zmeraj prehaja v še neznane položaje, svet je njegova osebna prigoda, »avantura«, kot temu pravijo Chrétien de Troyes in drugi podobni avtorji. Ali pa ni s tem najdena že kar tista poteza, ki je za roman v celoti bistvena? Ali niso vsi romani bolj ali manj pričevanje o svetu osebne prigode, odprtega sveta avanture? In ali ni s tem opredeljena vsaj v razmerju do epa tista »differentia specifica«, ki se zdi pogoj za določitev romanovega bistva?

Naj bo ta možnost še tako zapeljiva, jo vendarle ovrže že površen pomislek. Odprtost v neznanu in osebna prigodnost sveta sta resda značilni za mnoge srednjeveške in za dovršen del novoveških romanov, toda zunaj tega okvira sta za romanopisje manj bistveni, kot si morda mislimo. To velja tako za antične kot za orientalske romane Japoncev in Kitajcev; teh resda literarna veda še ni natančneje razčlenila in opredelila, vendar je gotovo vsaj to, da njihove strukture ni mogoče meriti z evropskim merilom osebne prigode in »aventure«. Pa tudi v območju evropskega romana od srednjega veka naprej lahko najdemo dela, za katera ta opredelitev ne velja docela ali pa zmeraj manj, dokler v 20. stoletju z deli Kafke, Joycea, Robbe-Grilleta in Becketta tudi za evropski roman ne postane načelo svobodne subjektivne prigodnosti preozko, nezadostno ali celo odveč, kaj šele da bi predstavljalo bistveno sestavino romanopisja. S tem se seveda izkaže, da tudi poprej ni šlo za kakšno neogibno določilo romana kot takega, ampak za značilnost — po svoje pomembno in v marsičem daljnosežno — ki si jo je roman privzel v čisto določenem obdobju svojega razvoja, ko so na njegov ustroj vplivale posebne družbenozgodovinske in duhovno-umetnostne silnice.

Ali pa nismo s tem nehote prišli že tudi do pomembnega spoznanja o tem, kako nastajajo posamezne definicije romana oziroma tega, kar naj bi bilo njegovo bistvo? Skoraj sleherna teh opredelitev se opira na kakšno vidno potezo romanopisja iz tega ali onega časa, nato jo pa razglasi za bistveno, romanu nujno potrebno in zato takšno, da bi ga brez nje ne bilo ali pa bi sploh ne mogli več govoriti o njem s to besedo. Šele naknadno se seveda izkaže, da je šlo za potezo, ki ni tako zelo splošna, kot se je zdelo. Ko jo postavljamo za bistvo romana, jo samo prenašamo z dela celotnega romanopisja na celoto romana kot takega.

Zdi se, da se je prav to dogajalo vsem, tudi najbolj znamenitim definicijam romana, kar jih je bilo od 17. stoletja in vse do danes. Prvemu se je to zgodilo že Pierru Danielu Huetu, ko je v uvodu svojega spisa *Traité sur l'origine des romans*, napisanega okoli leta 1766, ustvaril prvo pravo, sistematično in za ves poznejši čas pomembno teorijo romana. Tu trdi, da so romani »fiktivne zgodbe o ljubezenskih avanturah, napisane v umetelni prozi, bralcem v užitek in poduk«. Naj je bil seveda še tako prepričan, da je s tem

zajel vse bistvene lastnosti romana, je na prvi pogled videti, da ustrezajo sicer romanom 17. stoletja, nikakor pa ne mnogim romanopisnim tipom starih in novih časov. Podobno se je Goetheju zapisalo v peti knjigi *Učnih let Wilhelma Meistra*, kjer poskuša ugotoviti bistven razloček med romanom in dramo s trditvijo, da so junaki romana praviloma pasivni, dramski pa aktivni, in da romani opisujejo predvsem prepričanja junakov in pripetljaje; spet ne gre za nekakšno nespodbitno bistvo romana kot takega, ampak za značilnosti nekaterih romanov, zlasti Goethejevih. Precej širša je seveda znana Goethejeva opredelitev v *Maksimah in refleksijah* iz leta 1821, kjer je roman opredelil kot »subjektivno epopejo, v kateri si pisatelj izprosi dovoljenje, da bi lahko obravnaval svet na svoj način«. Izraz epopeja se dá uporabiti pač samo za določeno vrsto in tipe romanov, bistva romanopisja z njo najbrž ni mogoče določiti; še bolj problematičen se seveda zdi pojem subjektivnega, saj se ga najbrž ne dá uporabiti v pravem pomenu besede niti za antične, srednjeveške in orientalske pa tudi ne za eksperimentalne romane 19. stoletja, medtem ko so moderni teksti našega časa v tem pogledu poseben problem. Iz podobnih razlogov se zdi preozka tudi Heglova opredelitev romana kot »sodobne meščanske epopeje«, saj je na prvi pogled videti, da je zapisana s pogledom na stanje romana v začetku 19. stoletja, tako da to stanje posplošuje in ga nato v primerjavi z epom razume kot nekaj bistvenega, romanu lastnega že po njegovi pravi naravi. In končno bi se vse to dalo reči tudi za Lukácsovo pojmovanje, kot ga je razložil v *Teoriji romana* — roman je po svojem bistvu epopeja sveta, ki so ga »bogovi zapustili«, ki je zatorej razcepljen na problematičnega junaka, ki si zaman išče skladnost z objektivnostjo sveta, in na splošnost, ki ostaja tuja ali celo sovražna njegovi »duši«, se pravi čisti, notranji subjektivnosti. Kot v vseh podobnih opredelitvah romanovega bistva je tudi tu za bistvo razglašena ena od osrednjih značilnosti določenega tipa romana, kakršen se je razvil v enem od obdobj njegovega razvoja. Toda ta značilnost je komajda takšna, da bi jo lahko razumeli kot pravo, neodtujljivo bistvo romana kot takega. Ali ne gre veliko prej za značilnost posebnega družbeno in duhovno-zgodovinskega sveta, ki je z vso ostalo literaturo prestrukturirala tudi roman, potem ko je že obstajal? Toda v tem primeru ne more veljati za bistvo romana, ampak samo za enega njegovih spremenljivih, historično določenih atributov.

Po vsem tem se zdi, da bistva romana ni mogoče zajeti v definicijo ne tako ne drugače. Na prvi pogled bi se utegnilo zdeti, kot da je glavni razlog za to pač ta, da si to bistvo predstavljamo preveč vsebinsko — kot da je za roman bila od nekdaj bistvena posebna vsebina njegovega sveta. Seveda je prav to lahko samo na sebi čisto resnično, vendar ne v tem smislu, da bi takšno vsebino lahko opredelili kot nekaj stalnega, predvsem pa bistveno različnega od sveta drugih zvrsti, zlasti od epa, tragedije ali komedije. Najbrž je to spoznanje vodilo in še zmeraj vodi tiste teoretike romana, ki so se odpovedali vsebinski definiciji romana, namesto tega pa iskali njegovo bistvo zgolj v nečem formalnem. Če tega bistva ni mogoče najti v vsebini, potem naj bo roman opredeljiv vsaj po formalno-estetskih, tehničnih in že čisto zunanjih vidikih, ki so kljub vsemu takšni, da ga natančno ločujejo od drugih zvrsti. Na prvi pogled se zdi takšna pot zanesljiva, saj vodi proč od spekulativnih razlag o tem, kakšno je duhovno-zgodovinsko mesto romana v razvoju svetovne literature, in usmerja misel k stvarem, ki so preprostejše, razvidnejše in tudi konkretnjše. Zato najbrž ni naključje, da so takšne

formalne definicije romana najpogostejše v učbenikih in priročnikih. Ali pa ni tudi to samo navidezna gotovost o bistvu romana? Formalna definicija se ponavadi opira na tri vidike, ki naj bi bolj ali manj trdno določali, kdaj je roman v skladu s samim sabo in po čem različen od vsega drugega — na njegov obseg, prozno formo in epskost. Toda nobena teh treh značilnosti ni tako gotova, da bi z njo določali bistvo romana. O najvišjem in najmanjšem možnem obsegu romana so se mnenja od nekdaj križala. Kako razločevati med daljšo novelo, povestjo in kratkim romanom? E. M. Forster je v uvodu svoje znane knjige *Vidiki romana* (1927) citiral Abela Chevalleya o tem, da je roman »fikcija v prozi z določenim obsegom«, nato pa predlagal, naj bo spodnja meja za roman petdeset tisoč besed. To mnenje se ponavlja v opredelitvah romana zelo pogosto s strokovnim poudarkom, kljub temu da je Forster položil vanj dobršen del svoje elegantne, pomalem tudi cinične ironije. Zato ga moramo imeti veliko prej za dokaz, kako relativne so vsakršne sodbe, ki bi želele formulo romana izvesti na čist račun. Zunanji obseg romana je pač nekaj docela relativnega in ga ni mogoče uporabljati za zanesljivo merilo o tem, kaj je roman in kaj ni. Od antike naprej so poleg obsežnih romanov obstajali krajši ali pa čisto kratki romani, od gospe La Fayette je kratki roman legitimna, včasih celo osrednja oblika evropskega romanopisja, zanimiva zlasti v razmerju do velikega romana-epopeje, za Slovence pa tem bolj važna, ker ji pripada večina slovenskih romanov 19. stoletja, zlasti pa vsi Cankarjevi romani in ne nazadnje marsikatero povojno besedilo.

Da ob obsegu romana tudi prozna forma za njegovo bistvo ni nekaj popolnoma neogibnega, je videti na prvi pogled. Novoveški romani so resda praviloma napisani v prozi, kar je prvi ugotovil v 17. stoletju Huet. Toda srednjeveški verzni romani in pa takšna dela romantikov, kot je Puškinov roman v verzih *Jevgenij Onjegin*, opozarjajo na dejstvo, da verzna forma v romanu ni nekaj nemogočega, ampak včasih celo nujna. V renesančnih in romantičnih romanih so bile vložene pesmi pogosto sestaven del romana; pravzaprav je šele meščanski roman 18. in 19. stoletja docela izgnal iz romana poezijo in ga s tem napravil do kraja prozaičnega. Ali pa ni prav to zadosten razlog, da slutimo eno od možnosti za prenovo modernega romana tudi v tem, naj njegova proza sprejme vase spet elemente pesniškega v tej ali drugi obliki, morda celo v obliki vloženi pesmi in verzov?

Končno se zdi celo zadnja postavka, na katero se rada opira formalna definicija romana — njegova pripadnost epski vrsti — vse prej kot zares trdna ali absolutna. Evropski roman že od srede 18. stoletja neprestano prehaja iz čistega pripovedništva v liriko, esej in didaktiko, včasih celo v dramatiko. Richardson je v svojo *Clarisso* po lastnem priznanju namenoma uvajal dramatično pripoved, kar je pravi izraz za bližanje njegovega tipa romana dramski vrsti. V Sternovem *Tristramu Shandyju* je pripovedna struktura skoraj do temeljev razdejana, nadomešča jo govorni princip, ki je v bolj ali manj očitnem sorodstvu z načelom lirskega govora. Že z Goethejevim *Wertherjem*, nato pa s številnimi romantičnimi romani se pripoved dejansko premakne v območje lirskega. Romani Dostojevskega ustvarjajo novo formo romana, ki se ne samo s prekomerno uporabo dialoga, ampak tudi s svojim notranjim ustrojem približuje dramski vrsti. Moderni roman od Prousta, Gida in Joycea pa vse do Robbe-Grilleta neprestano drsi iz območja čistega pripovedništva v kombinacijo lirike, lirske deskripcije, dramskega dialoga, eseja in didaktike, ponavadi tako, da eden teh elementov prevlada in nado-

mesti tradicionalno strukturo epske pripovedi. Podoben proces lahko opazimo tudi v razvoju povojnega slovenskega romana, kjer epska pripoved zlasti pri Kovačiču, Zidarju in Šeligu pogosto prehaja v deskriptivno liriko ali pa v esejistično-didaktični dialog, kar je oboje samó znamenje za raztapljanje epske strukture v drugačno tkivo. Prav to pa je zmeraj znova dokaz, da območje romana nikakor ni omejeno v čisto epiko, ampak da je tudi s te strani neomejeno, saj se giblje z največjo lahkoto prek meja tego začrtanih literarnih vrst, jih svobodno prepleta ali pa kombinira v še neznane, na prvi pogled celo nepričakovane sestave. Zdi se, da je kaj takega mogoče samo ali pa predvsem v romanu, kar seveda pomeni, da se roman izmika tudi trdnim opredelitvam literarnih vrst, tako da njegovo bistvo nikakor ni do kraja določeno z njimi, kaj šele omejeno. Ali pa ni vse to samo ponoven dokaz, da tudi formalna definicija romana ni mogoča? Naj ga poskušamo dokončno opredeliti po vsebinski ali zgolj zunanje-formalni strani, zmeraj znova se pokaže, da romana ni mogoče dokončno ujeti v nobeno teh definicij. Vsaka med njimi je po svoje enostranska, ker pač poskuša omejiti značilnosti romana zgolj na eno od oblik, ki jih je v svojem zgodovinskem razvoju formiral, nato pa že tudi presegel in pustil za sabo na poti k novim formam.

Toda vse to je kajpak razumljivo in pravzaprav nujno, brž ko se postavimo na stališče, da je roman po svojem pravem bistvu protejska, nastajajoča, nikoli dokončana zvrst. Od tod sledi, da v njem ni nobenih takšnih lastnosti, ki bi ga trajno določale, in da seveda tudi ni mogoča običajna logična definicija njegovega bistva. Zato ni naključje, da se je spoznanju o nemožnosti takšne definicije približala ravno romantična teorija, ki je prva v evropski estetiki prišla do spoznanja o neskončni naravi romana, o tem, da sodi roman v območje — kot je dejal Friedrich Schlegel — progresivno univerzalne poezije. Od tod je bil samo še korak do spoznanja, da romana dejansko sploh ni mogoče definirati. Med drugimi ga je formuliral pisec, na katerega je postal ob svojem času v Evropi pozoren predvsem Goethe, pri nas pa samo Čop — to je bil Salvandy, ki je v uvodu svojega romana *Don Alonso ou l'Espagne* odkrito zapisal: »Vseobsežen kot domišljija in spremenljiv kot družba uhaja roman sleherni definiciji, prav tako kot vsem spoznanam... Njegove meje so samo meje čustva in misli. Njegovo območje je vesoljno.«

Od romantike do danes si je sledilo nič koliko poskusov, kako vsemu navkljub vendarle definirati roman po nekakšnih natančnih, trajnih, tudi za naprej veljavnih bistvenih določilih. Vendar je nedorečenost, preozkost ali pa kar očitna enostranost takšnih poskusov zadosten razlog, da zmeraj bolj uvidevamo upravičenost spoznanja, do katerega je prišla deloma že sama romantika — da je roman nemogoče definirati v tistem smislu, kot se kaj takega dá napraviti za večino drugih tradicionalnih literarnih zvrsti. Do tega sklepa prihaja navsezadnje tudi zadnji veliki teoretik romana, Mihail Bahtin, ki v svoji zdaj že klasični razpravi *Ep in roman* zastavi dovolj določno tezo, da večina teorij o romanu opisuje njegove značilnosti preozko, in da zato ne zadostuje nobena opredelitev, ki meri roman po prozni formi, po motiviki, po duhovno-problemskih značilnostih in tako naprej, ker se pač zmeraj izkaže, da nobena teh potez ni značilna res za romane v celoti, ampak samo za enega njegovih tipov, plasti ali celo obdobj. Prava definicija romana torej ni mogoča. In vendar se je takoj zatem tudi Bahtinu zgodilo, da je vsemu

navkljub vendarle poskušal najti nekakšne trajne lastnosti romana, ki bi bile zanj bistvene in zato zajemljive v definicijo. To je storil po tradicionalnem obrazcu, da je roman nasprotje epa in je torej njegovo bistvo nasprotno ep-skemu. Zato je najprej določil epu troje temeljnih lastnosti, ki naj bi bile v tem, da je predmet epopeje zmeraj nacionalna epska preteklost, ta pa je v nekem globljem smislu »absolutna«; da je izvir epa zmeraj nacionalno izročilo, ne pa osebno izkustvo in svobodna domišljija; in da je zato epski svet ločen od sodobnosti pripovedovalca z »absolutno« epsko distanco. V razmerju do takšnih določil je nato opredelil roman kot zvrst, ki namesto starega epskega sveta, potopljenega v davno preteklost, prikazuje novi svet, ki je pripovedovalčeva sodobnost; ta je nedovršena, negotova, odprta, naperjena v prihodnost, tako da je svet romana zmeraj svet v nastajanju; namesto iz distance se ta svet postavlja pred pripovedovalca in bralca iz največje, neposredne bližine, tako da pride do »familiarizacije« sveta; in nazadnje je tudi izvor romana drugačen, saj temelji na osebnem izkustvu, svobodni ustvarjalni domišljiji in iznajdbi.

Zoper takšno teorijo se dá že na prvi pogled navesti vrsto ugovorov. Najprej seveda tega, da je v nasprotju z Bahtinovo izhodiščno mislijo o tem, da je roman nedovršena, odprta, zmeraj spremenljiva, neprestano šele nastajajoča zvrst, kar seveda pomeni, da ji s popolno gotovostjo ni mogoče pripisati nobenih do kraja jasnih določil, tudi ne takšnih, na katere meri Bahtin s svojo primerjavo epa in romana. Drugi ugovor bo pač ta, da je predstava o apriornem nasprotju med epom in romanov nedokazljiva ali celo nelogična, kajti če je ep po svojem historičnem, duhovnem in estetskem pomenu resda različen od romana, pa vendar z ničimer ni vnaprej usojeno, da ne bi mogel roman v svojem razvoju obnoviti, privzeti in razviti tudi te ali one bistvene značilnosti epa. Tretji ugovor bi lahko bil celo ta, da poznamo romane, ki se ne skladajo z Bahtinovo lestvico lastnosti, ki da ločijo roman od epa. Pa tudi če bi bistvene lastnosti, ki jih navaja, priznali za splošno veljavne, bi seveda ostalo odprto vprašanje, ali gre res za specifične poteze romana kot posebne literarne zvrsti, po katerih se razločuje od vseh drugih. Brž ko jih natančneje premislimo, sprevidimo, da lahko veljajo prav tako za vse novoveške drame, novele, pesnitve, nazadnje celo za lirske pesmi in reportaže. Vsa ta literarna proizvodnja vsaj od razsvetljenstva naprej govori o »novem« svetu neposredne, »familiarne« sodobnosti, porojena je iz osebnega izkustva, svobodne domišljije in vsebinsko-formalnega novotarstva. Tisto, kar poskušajo te lastnosti zajeti vase, torej niso značilnosti kake določene literarne vrste, zvrsti ali oblike, ampak bolj ali manj najsplošnejše strukturne poteze vse novejšje novoveške evropske literature v nasprotju s slovstvom antike in srednjega veka. Bržkone je to spoznal tudi Bahtin, zato je svoji teoriji romana dodal še tezo o tako imenovani »romanizaciji« drugih literarnih zvrsti, češ da v novem veku prevzemajo lastnosti romana in mu nehote postajajo podobne v temeljnih strukturnih lastnostih. Toda kako vedeti, da gre res za takšno »romanizacijo«, ne pa za splošen duhovno-zgodovinski proces, v katerem vse literarne zvrsti dobivajo nove skupne poteze, med drugimi tudi roman, ki je morda njihov osrednji nosilec, vendar ne edini izvir?

Po vsem tem se zdi, da zares ni mogoče postaviti ničesar zares razvidnega zoper mnenje, ki se o bistvu romana vsiljuje kar samo od sebe — da je nujna posledica odprtosti, nezaključenosti, spremenljivosti romana ta, da

pravzaprav ni mogoče govoriti o njegovem bistvu v klasičnem, logično tradicionalnem pomenu besede. Ne da bi bil roman brez bistva, toda vse kaže, da je to bistvo samo na sebi neulovljivo, protejsko, navzoče v neštevilno različnih podobah, vselej pa tako, da iz njih ni mogoče izluščiti tistih nekaj stalnih, bistvenih in za zmeraj veljavnih potez, ki naj bi jih po starem logičnem običaju povzeli v obrazec za njegovo bistvo. Ker pa je z bistvom romana tako, tudi ni možna njegova definicija, razen seveda v negativni obliki, da povemo, kaj vse ni roman in kako se razlikuje od drugih literarnih zvrsti.

Vse to pa je seveda ponovno potrdilo, da romana ni mogoče imeti za običajno literarno zvrst. Morda je prav to nagnilo nekatere teoretike k mnenju, da je več kot zvrst; da je pravzaprav enak osnovnim literarnim vrstam — liriki, epiki, dramatici — in da bi ga morali imeti že kar za četrto literarno vrsto v pravem pomenu besede. Toda težava je spet ta, da romana ni mogoče opredeliti z elementi, s katerimi določamo liriko, epiko, dramatiko; ko bi ga določali z njimi, bi prišli kvečjemu do sklepa, da je v skrajnem primeru sinkretična tvorba, nekakšna mešana medvrsta, to pa spet ne bi bil pravi odgovor na vprašanje o bistvu romana. In tako ne ostane drugo, kot da se za zdaj zadovoljimo z ugotovitvijo, da je med vsemi literarnimi zvrstmi roman najbolj nenavadna, ne samo po svojem nastanku zadnja, ampak na prav poseben način odprta, neomejena, povzemajoča vase dobršen del prejšnjih literarnih struktur in elementov, vrst, zvrsti in oblik. S tem se seveda kar samo od sebe zastavlja vprašanje o posebnem mestu in pomenu romana v razvoju literature, umetnosti in kulture nasploh. Kam je namenjen roman, kaj se z njim dogaja v literaturi, kakšnih preobrazb je še zmožen?

Da bi lahko odgovarjali na takšna vprašanja, je potrebno pregledati tudi tisto območje njegove zgodovinske usode, ki vsaj posredno lahko pojasni tudi negativno plat vprašanja o njegovem bistvu; to področje je najbrž sociologija romana.

(Se nadaljuje)

Ta jasa je kot lina, ki se skozi vidi
v neobljudeno pustinjo snovi.
Ni te strah in nimaš domotožja, čutiš le
fizikalno vrtoglavico od neskončnega oddaljevanja.



Janko
Kos

Pota romana (IV)

SOCIOLOGIJA ROMANA

Razmišljanje o bistvu romana se mora — tako se zdi — končati v jalovem spoznanju, da takšnega bistva morda sploh ni; in če bi tudi bilo, bi ga ne mogli zapisati jasno in logično, dokončno in obče veljavno. V najboljšem primeru bi morda prišli do tistega, kar se v logiki imenuje negativna definicija pojma, se pravi, da bi opisali, kaj vse roman ni in kako se loči od drugih literarnih zvrsti. Nikakor pa s tem ne bi dosegli pozitivne vrednosti o tem, kaj roman dejansko je. Tu je najbrž meja, ki jo našemu spoznanju postavlja sama narava stvari, ki ji po pravici ali po krivem pravimo roman.

Seveda obstajajo poleg logičnih definicij o bistvu romana še drugi, manj gotovi, toda zato morda uspešnejši načini, kako se vendarle približati tej mnogoobrazni tvorbi, ki skoz zgodovino svojega nastajanja tako muhasto, nepredvidljivo, vsem teorijam navkljub spreminja ne samo svoje najbolj zunanje, ampak pogosto tudi globlje strukturne poteze, ki naj bi sestavljale njegovo nespremenljivo »bistvo«. Ali se ne bi dalo — ne glede na številne definicije takšnega bistva — opisati različne oblike romana historično-razvojno, genetično, kulturno-zgodovinsko, sociološko, da bi se iz takšnega opisa najbolj nevsiljivo pokazalo, kakšna je zgodovinska vloga, izvor, pomen romana? Ali niso takšni opisi za modernega človeka celo bolj zanimivi, stvarni in verjetni kot pa govorjenje o nekakšnem »bistvu«, ki se zdi ostanek sholastičnih časov?

Od teh načinov je najbolj pri roki sociološka razlaga romana. Pravzaprav se sama od sebe vsiljuje že pri tradicionalnih poskusih, kako opredeliti bistvo romana bodisi z vsebinske ali pa formalne strani. Vsaka teh opredelitev vsebuje vrsto sestavin, ki jim pripada bolj ali manj jasen sociološki smisel. Ko na primer Hegel imenuje roman epopejo sodobnega meščanskega sveta, je očitno, da je roman v konkretni družbenozgodovinski zvezi s tem svetom, tako da ga je mogoče razumeti samo iz njegovih posebnih okvirov. Po Lukácsu so romani sporočila o usodi problematičnega junaka v soočenju s svetom, ki so ga »bogovi zapustili« in je torej svet »transcendentalne brezdomnosti« — opredelitev, ki je socialno precej manj otipljiva od Heglove, saj je pretežno abstraktno duhovnozgodovinska in eksistencialno-historična, vendar je kljub vsemu še zmeraj pripeta na stvarnost, ki se jo dá prevesti v konkreten sociološki jezik. Še bolj velja vse to za Goldmannovo

teorijo o romanu, ki da je pričevanje o iskanju »avtentičnih« vrednot v »degradiranem« svetu, saj je nastala ravno iz prizadevanja, kako Lukácsovo abstraktno eksistencialno opredelitev prenesti v okvir marksističnih socialno-zgodovinskih kategorij. Celó v primeru, da takšnim vsebinskim definicijam romana ne priznamo popolne, obče veljavne gotovosti, nas vendar tako ali drugače vodijo v konkreten socialni svet, ob katerem dobijo funkcije, izvori, oblike romana otipljivejši pomen. Podobno je pa tudi s formalnimi oznakami romana. Naj bodo še tako shematične, na prvi pogled celo prazne, se vendar tudi iz njih izvijajo sociološka vprašanja. Od kod, iz kakšnih izvirov je lahko potekla zvrst, ki nosi prav te in ne kake druge formalne poteze? V kakšnem družbenozgodovinskem svetu je lahko nastal in se kot prevladujoča literarna zvrst utrdil ustroj, v katerem se spletajo epskost, prozna forma in daljši obseg v posebno strukturo romana? Kakšnemu socialno-zgodovinskemu svetu ustreza ravno ta ustroj ali pa posamezni elementi v njem? Kakšna je v tej zvezi vloga prozne forme? Še bi lahko naštevali vprašanja, ki iz forme romana vodijo v sociologijo. Med njimi ni na zadnjem mestu vprašanje o smislu obsega, ki je značilen na primer za romane 18. in 19. stoletja in ga lahko pojasni tudi ozir na publiko takšnih romanov, na njen socialni položaj, izobrazbo in prosti čas.

Vse to je zadosten razlog za poskuse, s katerimi poskuša današnja literarna sociologija opisati razmerje romana do družbenozgodovinskega konteksta, ki mu roman kot literarna zvrst pripada, bodisi da ta kontekst razumemo kot globalno družbo, kulturo in civilizacijo ali pa na splošno kot konkreten socialno-zgodovinski svet. S tem se naj razkrije, kakšnemu tipu družbenosti roman pravzaprav ustreza, to pa naj omogoči razumeti njegov nastanek, tipične poteze in ne nazadnje njegovo prihodnjo usodo.

V tej smeri je literarna sociologija dognala že marsikaj, pri čemer je bila zanjo plodna predvsem globalna družbenozgodovinska teorija marksizma; vendar ne gre prezreti tudi dognanj preprostejše, empirične sociologije, ki se noče vezati na filozofske kategorije in deluje na omejenem dejstvenem področju. V obeh primerih se je pokazalo, da je roman dejansko mogoče situirati v določene družbenozgodovinske kontekste, ga uskladiti s konkretnimi socialnimi okolji, poiskati celo nekakšne konstante v razvoju romana in v njegovem razmerju do razvoja družbenozgodovinskega sveta. Toda kljub plodnosti takšnih raziskav seveda ni mogoče tajiti, da zadevajo na vprašanja, ki jih bo potrebno še vsestransko pretresti, da bi bila zares veljavna.

Roman je mogoče spraviti v sklad z razvojem evropske meščanske družbe oziroma kapitalizma. To je v imenu anglosaške empirične sociologije storil med drugimi že Ian Watt v knjigi *Vznik romana*. Tu je nastanek romana spraval izrečno v zvezo z »ekonomskim individualizmom«, kar je blažilen izraz za liberalni kapitalizem 18. stoletja. Prav zato se po Wattovem mnenju začel evropski roman razvijati šele s tem stoletjem, tako da njegova teorija obseže samo romane od Defoeja pa do danes; v tem okviru se zdi tudi veljavna. Podobno, pa vendar nekoliko drugače je sociološko določil z marksističnega gledišča nastanek in razvoj romana Lucien Goldmann v knjigi *Za sociologijo romana*. Tu se kaže roman bistveno zvezan z zgodovino in razvojem buržoazije, češ da s svojo strukturo ustreza strukturi kapitalističnega gospodarstva novoveške Evrope, njegovemu proizvodnemu

načelu, njegovi usmerjenosti k menjalnim vrednostim, proizvajanju za trg. »Roman je transpozicija na literarni ravni vsakdanjega življenja v individualistični družbi, nastali iz proizvodnje, organizirane za trg.« Med romanom kot literarno zvrstjo in evropskim kapitalizmom torej obstaja razmerje po »homologiji«, kot ga imenuje Goldmann s posebnim poudarkom prav na tem pojmu. Vendar je ravno ta pojem šibka točka njegove teorije, saj po mnenju mnogih kritikov ni prav nič jasno, ali ohranja homologija v njegovi razlagi sociologije evropskega romana svoj prvotni, pravi pomen, kot ga ima v nekaterih naravoslovnih znanostih, ali pa je le nejasna prisposodba za običajno analogijo ali celó za kavzalni determinizem klasičnega pozitivistično-materialističnega tipa, ki je za moderni marksizem seveda nesprejemljiv. Pa tudi če prezremo to težavo, ostane dejstvo, da je tudi Goldmannova sociološka razlaga v najboljšem primeru prikladna samo za pojasnitev socialnih podlag evropskega romana 18. in 19. stoletja, vsaj deloma pa še našega časa, se pravi obdobja, ko se roman dejansko razvija vštric s strukturami kapitalizma v pravem pomenu besede. Zunaj te razlage morajo ostati vse prejšnje faze evropskega romana, tako že baročni in klasicistični romani 17. stoletja, kot jih najbolj reprezentativno posebljata Grimmlshausen in gospa Lafayette. Kako naj *Kneginja Klevsko* razumemo s pomočjo kapitalistične proizvodnje ali buržoazne zavesti, ko pa je na prvi pogled videti, da gre po temi, ideji in formi za pristen vzorec dvorskoplemiške umetnosti? Podobne, čeprav nekoliko drugačne težave zastavlja *Simplicius Simplicissimus*. Še precej bolj zapleten sociološki problem je seveda Cervantesov *Don Kihot*, ki ga pač ni mogoče spravljati v zvezo s kapitalizmom v pravem pomenu besede, saj je bila Španija Cervantesove dobe vse prej kot klasična buržoazna dežela z razvito kapitalistično proizvodnjo za trg in podobno. Vse to pa velja kajpak še za druge renesančne ali poznorenesančne romane, katerih pomen za razvoj evropskega romanopisja ni ravno majhen. Popolnoma nemogoča se izkaže Goldmannova in tej podobna Wattova teorija ob srednjeveških verznihi ali proznihi romanih, po katerih je zvrst navsezadnje dobila ime in so torej v globljem smislu njen najveljavnejši prototip. Ti romani rastejo vseskozi iz viteške, fevdalne kulture visokega in poznega srednjega veka; v najslabšem primeru so pravcato nasprotje moderne meščanske, kapitalistične civilizacije. Toda to še ni vse. Prav za nazadnje bi nam ostalo še vprašanje, kaj početi z antičnimi, japonskimi in kitajskimi romani. Ob teh je na prvi pogled jasno, da jih ne moremo razlagati s pomočjo »homologije« med strukturo romana in strukturo kapitalistične proizvodnje, saj so nastali v čisto drugačnem družbenozgodovinskem svetu.

Sociološka teorija romana se s tem znajde v zagati, iz katere vsaj na videz ni izhoda. Ker s svojimi kategorijami očitno ne more zajeti vseh tekstov, za katere se je po tradiciji uveljavil pojem romana, je prisiljena, da ta naziv omeji samo na novoveška evropska dela od 18. stoletja naprej, ki se jih hkrati dá zajeti v globalno zvezo z razvojem modernega evropskega kapitalizma. Vsi drugi romani ji torej niso pravi romani, zato je tudi njihova sociološka razsežnost lahko bistveno drugačna. Toda s tem seveda vprašanje ni razrešeno; prav narobe, razširi se samo v širše vprašanje o tem, kakšno ime naj velja za vse te »kvazi-romane«, ki niso pravi romani, in kakšnemu družbenozgodovinskemu svetu, drugačnemu od sveta pravih ro-

manov, pravzaprav pripadajo. In s tem se vprašanje o sociologiji romana odlaga v neskončnost.

V primeru, da bi nikakor ne mogli pristati na opisano omejitev romana, se s stališča literarne sociologije zastavlja vrsta vprašanj, ki so izjemno težavna, vendar v marsikaterem pogledu zanimiva, za razumevanje romana pa morda celo plodna. Ali je mogoče — iz predpostavke, da mora pojem romana zajeti ob evropskih novoveških tekstih tudi podobna srednjeveška, antična in celo orientalska dela — v vseh teh historično in geografsko oddaljenih pojavih, med katerimi največkrat ni neposredne zveze in razvojne kontinuitete, vendarle odkriti skupen socialno-historičen kontekst? Ali se dá kljub vsemu dognati, iz kakšnih družbenozgodovinskih podlag, »homologij« ali pogojev nastaja zvrst, ki je vsebinsko in formalno zmeraj drugačna, pa vendar ravno v svoji neprestani, včasih že kar amorfni spremenljivosti ista? Ali ni tudi romanu v najširše zarisanem obsegu potrebno najti skupen sociološki imenovalec, ki bi zajel ne samo nastajanje in obstoj samega romana, ampak tudi njegovo avtorstvo in publiko, načine njenega branja, razmerje romana do drugih zvrsti, tradicije in literarnega razvoja sploh? *Zdi se, da bi prav takšna teorija lahko pripomogla iz zagate, ki jo povzroča nemožnost natančne vsebinske ali formalne definicije romana.*

Da bi ta zapletena problematika postala dostopna natančni analizi, jo je najbrž potrebno povezati z vprašanjem o širšem in ožjem pojmu romana, nato pa tako ločenima pojmom iskati vsakemu posebej ustrezno sociološko razsežnost. Pod ožjim pojmom romana bomo razumeli evropski roman od 18. do 20. stoletja, kot tvorbo, ki je časovno in prostorsko omejena, kontinuirana, hkrati pa formalno in morda tudi vsebinsko kolikor toliko jasno opredeljena. Širši pojem romana mora obseči vse, prostorsko in časovno še tako diskontinuirane pojave romana, kot se porajajo sporadično v Evropi že od helenizma naprej, zunaj Evrope pa vsaj na Japonskem in Kitajskem, ne pa seveda v južni in južnovzhodni Aziji ali v mohamedanskem svetu, kjer je roman nadomeščala sorodna, vendar v svoji različnosti samostojna zvrst ciklične pripovedi. V tem širšem pomenu besede se zdi roman precej težje določljiv ali izpostavljen razumskim definicijam; vsaj deloma ga je mogoče zajeti v formalno opredelitev, skoraj nemogoče ga je obseči z vsebinske plati.

Razlikovanje obeh pojmov romana je s stališča literarne sociologije koristno zato, ker je iskanje socialno-historičnega konteksta v obeh primerih različno. Ožji pojem romana je vsekakor mogoče in celo nujno povezati z evropskim kapitalizmom in meščansko družbo v njunem klasičnem obdobju. Po Goldmannu in tudi po Wattu je roman v tem obsegu pojma nedvomno tista literarna zvrst, ki ustreza obdobju evropskega liberalnega kapitalizma tako po temah in idejah, se pravi s svojo posebno »vizijo sveta«, kot tudi s svojo formo. Od tod nastaja zanimivo vprašanje, kaj se mora zgoditi z romanom v fazi monopolnega kapitalizma, ko se ukinjajo številne od družbenoekonomskih predpostavk, ki po tej teoriji omogočajo pojav romana. Ali mora s prehodom iz liberalnega proizvajanja za trg v monopolistično formo kapitalizma roman kot literarna zvrst razpasti, tako da izginja tradicionalna oblika romana in se razpušča v tako imenovanem »modernem« romanu? Takšna sociološka diagnoza ustreza tezi o »izčrpanosti« romana, ki jo je izrekel Lukács že leta 1914, ali pa teoriji o »koncu romana«, ki jo je nekaj let za tem zapisal Ortega y Gasset. Še zanimivejša vprašanja se od tod od-

pirajo na usodo romana v socializmu. Ali lahko roman kot vodilna literarna zvrst preživi v novo obliko družbenosti ali pa se z njo ukinja? Narava samega problema dopušča dvoje odgovorov, ki sta si diametralno nasprotna. Brž ko imamo pred očmi samó različnost kapitalizma in socializma in jo razumemo kot nekaj bistvenega, že ne moremo mimo domneve, da je roman — podobno kot je bil ep osrednja pripovedna zvrst predfevdalne in fevdalne dobe — odločilno zvezan s strukturo kapitalizma, tako da se v po-kapitalistični fazi kot trdna literarna forma razpušča. Če pa so nam pred očmi predvsem elementi, ki so kapitalizmu in socializmu skupni — velika industrijska proizvodnja, proizvajanje za trg, morda celo podrejanje uporabnih vrednosti menjalnim — potem je seveda verjetnejša misel, da mora tudi v novih družbenih strukturah roman ostajati osrednja pripovedna zvrst, tako da mu bo usojen celo ploden nadaljnji razvoj. Pri tem pa moramo kajpak imeti ves čas pred očmi okoliščino, da nas do takšnih domnev vodi samo literarna sociologija, tako da bi jih morali preveriti še z drugimi vidiki na romanove razvojne možnosti.

Ob vsem tem je toliko bolj očitno, da je romanu v širšem obsegu pojma ki naj zajame poleg novoveških evropskih še antične, srednjeveške in orientalske tekste, veliko teže odkriti družbenozgodovinski kontekst kot pa zgolj evropskemu romanu zadnjih stoletij. Univerzalni pojav romana je prirejen različnim družbenoekonomskim formacijam, saj seže od antične sužnjelastniške družbe prek azijskih proizvodnih sistemov do evropskega fevdalizma, kapitalizma in ne nazadnje do različnih tipov socialistične družbe. Kaj naj bi bilo v sociološkem pogledu skupno tako različnim, časovno in prostorsko ločenim kontekstom helenističnega romana, japonskih in kitajskih, srednjeveških viteških in pa evropskih meščanskih romanov novega veka? Iskanje skupnega socialnega korelata tako različnim pojavom romanopisja je tem težje, ker že na prvi pogled pripadajo kulturam, katerih nosilec ni zmeraj mesto ali meščanstvo, ampak pogosto tudi dvor in plemstvo. Da bi to različnost prevedli na skupen sociološki jezik, bi morali najti skupne družbenozgodovinske elemente med grškim helenizmom, japonskim hejanskim obdobjem, kitajsko družbo v času mongolskih vladarjev in dinastije Ming, evropskim visokim srednjim vekom in ne nazadnje evropsko kapitalistično družbo od 18. stoletja naprej. Nekateri nemarksistični teoretiki poskušajo reševati problem s tezo o obstoju posebnih oblik kapitalizma že v poznoantičnem svetu, v kitajski srednjeveški družbi ali pa v evropskem visokem srednjem veku, pri čemer mislijo na razmah obrti, trgovine, denarnega gospodarstva, luksuza in mest, pa še drugih elementov civilizacije, ki jih je mogoče odkrivati v teh okvirih. Toda ime kapitalizma za te in podobne pojave je vendarle preveč spekulativno, da bi bilo sociološko zanesljivo. Zato se zdi edino sprejemljiva misel, da je tudi v zvezi z razvojem romana mogoče misliti kapitalizem samo kot historično strogo določen sistem, kot enkratno družbenoekonomsko formacijo, ki jo strukturno nedvoumno določajo kapital, meščanski razred in razred svobodnih mezdnih delavcev. V tem smislu obstaja kapitalizem seveda šele od 18. stoletja naprej v Evropi, s tem pa odpade tudi možnost, da bi literarno zvrst romana v najširšem pomenu pojma identificirali s sociološkega stališča kot obliko, ki je homologna kapitalizmu, prirejena njegovim strukturam ali celo iz njih izhajajoča.

Pač pa se iz naštetih dejstev nakazuje druga možnost, kako širši pojem romana vendarle uskladiti s tezami literarne sociologije in v njih poiskati celo odgovor na nekatera vprašanja o prihodnji usodi romana. Ob podrobnem pregledu zgodovinskih obdobj, znotraj katerih je mogoče zaznati obstoj romana, se izkaže, da pripadajo sicer bistveno različnim družbenim strukturam — od sužnjelastniške, fevdalne do meščansko kapitalistične in še naprej — vendar tako, da obstaja znotraj vsake od teh čisto posebna faza, ko vznikne roman in postane prevladujoča ali vsaj značilna literarna zvrst. V antiki je to šele helenizem rimske dobe v stoletjih okoli začetka našega štetja, nikakor pa ne več zadnja stoletja pozne antike; v japonski literaturi napoči doba romana šele s hejanskim obdobjem okoli leta 1000, nato pa njegov razcvet polagoma ugasne; kitajski roman se začne razvijati šele v 14. stoletju pod mongolskimi vladarji in se nato nadaljuje v državi dinastije Ming do 17. stoletja in še naprej; v evropskem srednjem veku napoči doba viteškega romana šele v 12. stoletju, se pravi s prvim razcvetom visokega srednjega veka, ki velja nekaterim za prvo evropsko »renesanso«; veliki razmah evropskega romana se začne z dvorsko-meščansko kulturo renesanse in baroka, nato se pa razširi v široko romanopisno produkcijo šele z liberalnim kapitalizmom 18. in 19. stoletja, kar je seveda razlog, da se zdi prav ta doba obdobje romana par excellence, ne da bi bila s tem izrečena že tudi končna beseda o njegovi pravi družbenozgodovinski naravi.

Iz pregleda različnih socioloških kontekstov, v katerih je mogoče slediti pojavljanju romana, je vendarle videti, da ti konteksti niso čisto naključni. Roman se je formiral v fazah, ki pripadajo sicer najbolj različnim družbenim formacijam, a so jim vendarle skupni nekateri konkretni elementi socialnega življenja, civilizacije in kulture. Elementov, ki se zdijo skupni tako antičnemu helenizmu, hejanski dobi, dvorsko-viteškemu 12. stoletju, Kitajski dobi Ming, renesančni, baročni in ne nazadnje kapitalistični Evropi zadnjih stoletij, je več, vendar smo negotovi, ko jih razvrščamo po njihovem pomenu za nastanek in naravo romana. Dejstvo je, da je bila za vsa ta obdobja značilna izrazita urbanizacija, mestna ali dvorska, kot nasprotje prejšnjim agrarnim fazam. Vstric z njo se redoma pojavlja sekularizacija javnega in zasebnega življenja, ki se s tem postavlja v jasno nasprotje s sakralnimi, religiozno-mitološkimi fazami teh družb, kultur in civilizacij. Samo po sebi se razume, da je posledica obojega skrajna individualizacija vsakdanjega socialnega življenja, kar je le dopolnitev razpada agrarno-sakralnih in vojaško plemenskih občestev, ki so dotlej utesnjevala posameznikov obstoj. Toda tem osrednjim elementom je potrebno dodati še literizacijo, ki se v teh obdobjih uveljavlja na vse plati v obliki pismenosti, osnovne in splošne izobrazbe, splošne navade branja in pisanja. Navsezadnje pa ni mogoče prezreti tudi feminizacije kot značilnega pojava, ki se je v teh družbenih fazah uveljavila zlasti na ravneh, ki so pomembne za nastanek romana — v sestavi beročega občinstva, v vsakdanjem življenjskem slogu, okusu in kultiviranosti, potrošnji in užitkih, zmeraj kot izrazito nasprotje agrarno moških asketskih in militantnih dob, okolij in razredov.

Te in druge elemente socialnega življenja je mogoče najti povsod, kjer se formira roman kot izrazita ali celo prevladujoča pripovedna zvrst, naj gre za svet grško-rimskega helenizma, Kitajsko pod Mongoli, evropski srednji vek v času prve »renesanse« ali pa za evropska obdobja od renesanse

naprej. V tem smislu se dá roman sociološko razumeti kot literarno zvrst, ki se zdi bistveno zvezana z družbenozgodovinskimi razsežnostmi in situacijami urbaniziranega, mestnega ali dvorskega okolja, kot ga ustvarjajo sekularizirani mestni ali dvorsko-mestni razredi, sloji ali stanovi na tisti stopnji socialnega razvoja, ko postanejo za njihovo vsakdanje življenje odločilne individualizacija, literizacija in feminizacija. To je kajpak socialni kontekst, ki mu kot pripovedna zvrst ne ustreza več ep in z njim tudi ne tradicionalna epsko-lirska poezija, tako da mora njune funkcije prevzeti in povzeti vase ravno roman, pri čemer mora ostati odprto vprašanje, ali se podobno ne dogaja tudi v razmerju romana do tragedije in še drugih klasičnih pesniških zvrsti.

V luči takšnega sociološkega korelata se na zadovoljiv način pojasnijo tiste značilnosti, ki sestavljajo po mnenju formalnih teoretikov bistvo romana — na primer obseg, ki je pač odvisen od prostega časa določenih socialnih skupin, nato preprosta, prozaična in zato tem bolj bralna forma romana, nazadnje pa njegova fabulativna epskost s svojo odprto, prigodno zgradbo. Še bolj se seveda kažejo zvezane z naštetimi socialnimi podlagami vsebinske razsežnosti romana, ki so jih avtorji vsebinskih teorij od nekdaj razglašali za njegovo nespremenljivo bistvo — na primer odsotnost sakralnosti, mitologije in trdnega religioznega fundamenta, ogroženost in celo problematičnost romanskega junaka, nazadnje pa še nekakšna metafizična odprtost, razvezanost ali že kar breztalnost romanovega sveta, kar vse se dá zlahka razumeti iz individualizacije in sekularizacije socialnega ustroja, v katerem se roman redoma pojavlja.

Literarna sociologija lahko po vsem tem vsaj deloma pojasni, zakaj nastaja roman v čisto določenih socialnozgodovinskih kontekstih in zakaj znotraj drugačnih kontekstov njegovo formiranje ni mogoče. Bistva romana seveda tudi takšne razlage ne morejo določiti, omogočajo pa razumevanje in utemeljevanje razlik med romanom in drugimi pripovednimi zvrstmi, čeprav seveda tudi tu ne morejo izreči nič dokončnega, kar je pač usoda literarne sociologije nasploh. Nazadnje si pa od iskanja socioloških korelatov lahko obetamo jasnejši odgovor tudi na vprašanje o prihodnji usodi romana, vsaj kar zadeva njegov družbenozgodovinski fundament. Da roman v širšem obsegu pojma ni samo literarna forma kapitalizma, je več kot verjetno. Njegovo preživetje v pokapitalističnem svetu, zlasti v socialističnih strukturah, je veliko bolj odvisno od posebnosti vsakdanjega socialnega življenja, kot jih označujejo pojmi urbanizacije, sekularizacije, literizacije in vsega drugega, kar je v tej zvezi za roman značilno ali celo bistveno. O teh elementih se dá reči vsaj to, da v socializmu ne samo da ne izginjajo, ampak se celo širijo in stopnjujejo, tako da s te strani ni videti zaprek, ki bi roman onemogočale ali celo ukinjale kot prevladujočo pripovedno zvrst. Toda takšna je seveda samo ena stran problema, kajti prihodnji razvoj romana skriva v sebi še čisto literarno-estetske neznanke, ki so za njegovo nadaljnjo usodo najbrž odločilnejše.

Prav tako odprto mora ostati vprašanje o sociološkem ozadju razlik in razmerja med romanom in tako imenovano ciklično pripovedjo, se pravi pripovedjo, ki je po obsegu, prozni formi in epski strukturi sorodna romanu, a se od njega razlikuje v tem, da ne pozna kontinuuma istih oseb, časa in prostora, njihovega srečavanja, ponavljanja ali menjave, kar daje ro-

manu bistveno enotnost. Ciklična pripoved ne pozna takšnega kontinuuma, pač pa veže posamezne, ožje kontinuirane enote z okvirno zgodbo, ki je kontinuum zase, vendar tak, da se neprestano prekinja in spet vrača.

Dejstvo je, da se roman in ciklična pripoved v nekem posebnem smislu nadomeščata in izključujeta. Roman se ne pojavlja v tistih socialnogodovinskih okoljih, kjer ima svoje trdno mesto ciklična pripoved. Toda posebna zanimivost njunega razmerja je ta, da so socialnogodovinski pogoji za pojav ciklične pripovedi v glavnem enaki — urbanizacija, individualizacija, sekularizacija, feminizacija in še kaj. In tako se roman ne pojavlja v klasični indijski, perzijski, arabski in sploh muslimanski kulturi, kjer ga redoma nadomešča ciklična pripoved. Iz teh izvirov je ta dobila pomensko vlogo v evropskem srednjem veku in še v zgodnji renesansi, vse dokler ni nastal novoveški roman, ki je v Evropi v globljem pomenu besede dokončno izrinil ciklično pripoved kot bistveno ali celo prevladujočo pripovedno zvrst.

Tako se s sociološkega gledišča vsiljuje domneva, da moramo v ciklični pripovedi in romanu prepoznati dvoje variant istega literarnega pojava. Zato je za sociološko pojasnitev romana nujna tudi primerjalna obravnava ciklične pripovedi, in to v najširšem socialno-historičnem okviru, kamor sodi zlasti globalna primerjava evropskega in orientalskega razvoja pripovednih zvrsti, oblik in struktur. To pa je kajpak naloga, ki izdatno presega možnosti današnje literarne sociologije in ne nazadnje tudi tradicionalne vidike same literarne vede.

(Se nadaljuje)



Radomir
Ivanović

Jezik poezije in jezik kritike

Nemoč apodiktičnega razreševanja smisla bivanja je dandanes pogosto na različnih področjih duhovnih dejavnosti definirana kot — *nemoč jezika*. Vendar se je človek v razvoju vseh civilizacij spopadal s to vrsto nemoči, v umetnosti pa, predvsem v besedni, je ta proces vedno pomenil spiritus agens in spiritus movens v izpopolnjevanju umetniških del in njihovih izraznih sredstev. Prav zato se nam zdi zelo

dragocena lucidna misel Sretena Marića na koncu njegove knjige *Glasniki apokalipse*, da »skoraj povsod srečujemo dvoumen, ambivalenten odnos do jezika, značilen za moderno misel na splošno: skrajno nezaupanje in obenem zaupanje«.

Disperzija na vseh področjih duhovnih dejavnosti je povzročila določeno razslojevanje, specializacijo v teh dejavnostih, v zvezi s tem pa tudi specializacijo jezika. Po eni strani je to prispevalo k bogatjenju jezika, po drugi strani pa je pripeljalo do določene hermetičnosti, neprevedljivosti, do pojava, ko se lahko na določenem, specialistično ločenem področju spora-