

EP IN ROMAN NA SLOVENSKEM

Razprava izhaja iz teoretske opredelitve razlik med epom in romanom, z njeno pomočjo raziskuje razloge za nerazvitost slovenskega epa, prehod iz epa k romanu in začetno oblikovanje romaneskne proze na Slovenskem. Nato pa preide v tipološko obravnavo te proze in poskuša ugotoviti, kateri tip romana je bil v slovenskem romanopisju od prvih začetkov do najnovejše razvojne faze najznačilnejši in celo specifičen.

Theoretically differentiating an epic from a novel, the article explains the stunted state of the Slovene epic, the transition from the epic to the novel and the incipient stages of novelistic prose in Slovenia. It further provides a typological analysis of this prose and explores the question which type of novel has been the most characteristic, even specific, in the entire period between the beginnings and the most recent phase of the evolution of Slovene novelism.

Usoda obeh »form velike epike«, kot je ep in roman imenoval G. Lukács v zgodnjem spisu *Die Theorie des Romans*, je potekala na Slovenskem v skladu s posebnimi zakonitostmi slovenskega literarnega razvoja.¹ Iz te razvojne specifičnosti je mogoče razumeti večino značilnosti, ki se zdijo za slovenski ep, zlasti pa za roman bistvene in so temu primerno vredne raziskovalne pozornosti. Vendar pa za njihovo zanesljivo prepoznavanje historično razvojni pristop sam na sebi še ne zadostuje. Že na začetku takšne raziskave je nujna teoretska gotovost o pojmi ep in roman, pa tudi o razlikah med obema, saj šele takšna pojmovna razločitev omogoča pravo zgodovinsko obravnavo gradiva, ki se nanaša na genezo epa in romana v slovenski literaturi, na njun razvoj, medsebojna razmerja in vsebinsko-formalne posebnosti.

To pomeni, da raziskava slovenskega epa in romana ni mogoča, ne da bi se ponovno odprlo vprašanje o možnostih za teoretsko določitev obeh pojmov; vprašanje, ki je v Evropi staro že nekaj stoletij, a je v slovenski literarni vedi našlo ustrezen odmev šele v zadnjih desetletjih. To se je zgodilo predvsem s sprejetjem obeh poglavitnih evropskih teorij 20. stoletja, ki opredeljujeta roman in ga postavljata v razliko z epom — Lukácseva v delu *Die Theorie des Romans* in Bahtinova, kot jo je razložil v vrsti spisov.² Obe sta seveda vsebinski in ne le formalni, saj odkrivata razliko med epom in romanom pretežno v njuni različni motivno-tematski, duhovnozgodovinski ali pa sociokulturni določenosti; ker pa Lukács in Bahtin ta določila postavljata vsak nekoliko drugače, sta jima vsebina in obseg pojma ep, zlasti pa pojma roman izrazito divergentna. V slovenski literarni vedi se je najprej in razmeroma močneje uveljavila Lukácseva teorija romana, s tem ko jo je D. Pirjevec prenesel v svoje interpretacije evropskega in deloma slovenskega romana.³ Odmev Bahtinovega pojmovanja romana je bil na zunaj manj opazen, vendar je učinke

¹G. Lukács, *Die Theorie des Romans: Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik* (Berlin, 1965³).

²M. Bahtin, *Teorija romana: Izbrane razprave*, prev. Drago Bajt, izbor in spremna beseda Aleksander Skaza (Ljubljana, 1982).

³D. Pirjevec, *Evropski roman* (Ljubljana, 1979). Isti: Pri izviri slovenskega romana, *Književni listi* 1972, št. 109, str. 31–36.



njegovih pogledov mogoče zaznati že v delih slovenske rusistike okoli leta 1970, nato pa pri mnogih mlajših predstavnikih literarne vede, ki raziskujejo posamezne probleme romana ali na splošno moderne proze.

Ob pozitivni recepciji Lukáčsevih in Bahtinovih teorij je od sedemdesetih let naprej v slovenski literarni publicistiki in znanosti obstajala tudi volja do kritičnega pretresa obeh pojmovanj, vse do njune zavrnitve ali vsaj omejitve.⁴ Na tem mestu je rezultate kritičnih pripomb mogoče strniti v sklep, ki naj velja kot eno od izhodišč v vprašanje epa in romana na Slovenskem: Lukáčsev pojem romana je preozek, saj ne zaobjame precejšnjega dela evropskega romanopisja, skoraj v celoti pa izključuje in prezre romane srednjega veka, antike in zunajevropskih literatur; Bahtinov pojem romana je preširok, ker pripiše romanu povprek in počez lastnosti, ki so lastne še drugim literarnim zvrstem, tako da tudi te zajame pod roman, s tem pa zabriše meje njegovega obstoja v različnih obdobjih in literaturah. To seveda ne pomeni, da sta obe pojmovanji za literarnoteoretsko in historično rabo neprimerni. Svojo posebno težo imajo zlasti Lukáčseve, pa tudi Bahtinove ugotovitve o razlikah med epom in romanom. Toda na splošno so določila, s katerimi odgovarjata na vprašanje, kaj je roman, uporabnejša za razumevanje posameznih oblik in tipov romaneskne proze kot pa za določitev razmerja med epom in romanom oziroma za razlago njunega zgodovinskega razvoja.

Ker je Lukáčsevo in Bahtinovo pojmovanje romana pretežno vsebinsko, se iz kritičnih pripomb na njun račun vsiljuje upravičen dvom, ali je roman kot posebno literarno zvrst — v zvezi z njim pa tudi ep — sploh mogoče določati z vsebinskimi, motivno-tematskimi, sociokulturnimi, duhovnozgodovinskimi kategorijami. Od tod bi seveda sledilo, da so za opredelitev epa in romana na razpolago samo formalna določila, kot na primer zunanji obseg besedil, njihova epska zgradba in prozna oziroma verzna forma.⁵ Vendar pa za zgolj formalne opredelitve ni pretežno dokazati, da so pogojne, relativne in zato v konkretnih primerih mnogokrat nezanesljive. Nihanja v obsegu romanov so lahko zelo velika, saj sežejo od romanov-epopej do kratkih romanov, enakih povestim in dolgim novelam; po svoji notranji zgradbi zmore biti roman tudi pretežno lirski, refleksivno-esejističen ali celo dramski; po zunanji jezikovni formi pa so mogoči tudi romani v verzih, kot kažejo primeri iz perzijske in bizantinske književnosti, iz evropskega visokega srednjega veka in zlasti iz romantike. Prav tako negotove so opredelitve, ki bi hotele samo po obsegu, epski zgradbi in verzni formi določati epe. Potreba po vsebinski, ne samo formalni razločitvi epa in romana je torej evidentna. Vendar rešitve za ta problem ni mogoče iskati v zoževanju ali razširjanju pojma roman, kot sta storila Lukács in Bahtin. Primernejša današnjemu stanju literarne vede se zdi modernizacija idej o epu in romanu, ki jih je evropska literarna teorija formulirala že v klasicizmu s P. D. Huetom, jih razširila v razsvetljenstvu s F. Blankenburgom, v obdobju romantike pa dopolnila s teorijami Schellinga, Hegla in F. T. Vischerja. Poglavitna vsebinska razlika med epom in romanom je bila po Huetu ta, da romani pripovedujejo večidel o ljubezenskih, epi pa o vojaško-političnih zadevah; po Blankenburgu govori ep o »državljanu«, roman o »meščanu«, pri čemer mu pomeni prvi človeka javnosti, drugi posameznika v njegovi zasebnosti; po Heglu se epi nanašajo na »totaliteto« herojskega, romani na drugačno »totaliteto« meščanskega sveta. Vse te oznake

⁴J. K o s, Pota romana, *Sodobnost* 1977, str. 1–12, 139–147, 377–383, 790–797, 1064–1070. Prim. tudi istega avtorja razpravo *Roman* (Ljubljana, 1983).

⁵N. d., str. 22 sl.

so seveda zaznamovane s pojmi svoje dobe in so hkrati značilne za stanje romana ali epa v tej dobi. Kljub temu pa v njih ni pretežno zaznati neko skupno, bistveno, bolj ali manj stalno misel, ki se jo dá izreči s sodobnejšimi pojmi, s tem pa klasično teorijo o epu in romanu modernizirati, da bi ustrezala današnjemu položaju literarne vede.

W. Kayser je v delu *Das sprachliche Kunstwerk* to poskušal storiti s formulacijo: »Pripoved o totalnem svetu (v pridvignjenem tonu) se imenuje epos; pripoved o zasebnem svetu v zasebnem tonu se imenuje roman.«⁶ Medtem ko v tej formulaciji pojem zasebnega dovolj ustrezno povzema določila, ki jih je večina teoretikov od 17. do 20. stoletja namenila romanu, se zdi močno problematičen pojem »totalnega«, to pa zato, ker je v polpretekli znanstveno-filozofski tradiciji dobival zelo različne, pogosto nejasne in včasih že kar sporne pomene. V zvezi z epom in romanom ga je Hegel uporabil tako, kot da oba predstavljata »totalnost« svojega sveta — ep »totalnost« herojske dobe, roman »totalnost« meščansko prozaičnega sveta.⁷ Nasprotno je pa Lukács »totalnost« pripisal samo svetu epa in jo docela odrekel romanu, kar je seveda bistvena sprememba Heglovega stališča. Zdi se, da se Kayser s svojo formulacijo bolj kot na Hegla naslanja na Lukácsovo pojmovanje. Vendar Kayserjeva formula za razliko med epom in romanom ni ravno posrečena, saj lahko zavede v nesporazum, kot da zasebnost, ki jo postavlja pred bralca roman, sploh ni nič »totalnega« ali da je vsaj precej manj »totalna« od resničnosti v epu. Z logičnega stališča je napaka takšne formulacije v tem, da »totalnost« ne more biti nasprotje zasebnosti. Če že iščemo tej nasproten pojem, je to lahko kvečjemu pojem javnosti, pri čemer pa seveda ni prav nič nujno, da bi takšno javno bilo kaj bolj »totalno« od zasebnega. Brž ko pojem javnosti ogradimo od takšnih konotacij, se izkaže, da ravno ta pojem natančneje ustreza tistemu, kar so klasični teoretiki romana imeli za pravo območje epa v nasprotju z vsebinskimi značilnostmi romaneskne proze, čeprav so to območje poimenovali vsak z drugačnimi pojmi. To, kar je po Huetu poglavitna snov epov — vojaška dejanja in politični dogodki — in kar je Blankenburg imenoval življenje »državljana«, Hegel pa heroično stanje sveta, se v sodobnejšem jeziku sociologije imenuje javnost v nasprotju z zasebnostjo.⁸ S tem pojmovnim popravkom se bo Kayserjeva opredelitev epa in romana morala glasiti pač tako, da je ep pripoved o človeških usodah v svetu javnosti, roman pa pripoved o posameznikovi zasebni usodi. Pri tem seveda ne gre za nasprotje med epom in romanom v tem smislu, kot da v epih sploh ni zasebnosti, v romanih pa nobenega sledu javnega življenja. V *Iliadi*, *Eneidi*, *Pesmi o Rolandu* ali *Izgubljenem raju* poleg javnosti gotovo obstaja tudi zasebnost, vendar je potisnjena čisto na rob, upošteva se samo toliko, kolikor je del javnega dogajanja, v pravem pomenu besede šteje samo tisto, kar se zgodi v svetlobi javnosti, kar je zanjo zares bistveno in odločilno. Prav tako pa tudi v romanih poleg zasebnega sveta obstaja tudi javnost, vendar praviloma samo kot okvir, ozadje ali podlaga zasebnega sveta, v katerem živijo romaneskni junaki kot posamezniki vsak s svojo posebno usodo; zelo pogosto pa je svet javnega v romanih tako zelo skrčen na minimum, da je navzoč samo posredno ali pa ga sploh ni zaznati.

Ne glede na možnost različic, ki v posameznih romanih diferencirajo razmerje med zasebnim in javnim, je vsebinsko opredelitev romana in posebnosti, ki ga ločijo od epa,

⁶W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk* (Bern-München, 1973¹⁶), str. 359.

⁷G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik. Dritter Teil* (Stuttgart, 1971), str. 177.

⁸Prim. J. Habermas, *Strukturne spremembe javnosti* (Ljubljana, 1989); P. L. Berger in T. Luckmann, *Družbena konstrukcija realnosti* (Ljubljana, 1988).

mogoče povzeti v tezo, da sta vlogi, ki pripadata javnemu in zasebnemu svetu v epih in romanih, po svojem obsegu in pomenu diametralno nasprotni, kontrastni in v tem smislu sprevrnjeni. Resničnost je v epu postavljena na način javnega dogajanja, v romanu je njeno težišče v zasebnosti, kakršno živijo romaneskne osebe vsaka v svojem posebnem življenjskem svetu. Kljub takšni temeljni razliki pa ni mogoče trditi, da je ep s svojim javnim svetom, dogajanjem in junaki bolj »totalen« kot svet zasebnosti v romanu. V usodi romanesknega junaka se prav tako kot v epu lahko uveljavi celoten smisel neke dobe, kulture, celo najsplošnejše človeške situacije, kar pomeni, da je tudi resničnost romana lahko »totalna«, samo da je ta »totalnost« bolj intenzivna kot ekstenzivna; vendar pa je tudi to problem, ki se spreminja od romana do romana, podobno kot je tudi »totalnost« epskega dogajanja različna, nikakor pa ne v vseh epih enaka.

Pogoj za pravilno razumevanje bistvene različnosti epa in romana je seveda ta, da pojmov javnost in zasebnost ne jemljemo v njihovem sodobno publicističnem, delnem in omejenem pomenu, ki pod zasebnostjo razume samo privatno intimnost, pod javnostjo pa tisti tip javnosti, ki ga ustvarjajo množična občila, se pravi t. i. »medijsko« javnost. Pač pa je pod obema pojmomoma v epu in romanu potrebno misliti na pomen, ki ga jima dajeta moderna sociologija in socialna zgodovina. Obe odkrivata v stari Grčiji, Rimu, srednjem in novem veku sicer zelo različne in zmeraj drugačne tipe javnosti in zasebnosti, pa tudi njunega medsebojnega razmerja;⁹ vendar zmeraj tako, da je javnost območje mitičnega ali realnega zgodovinskega dogajanja, v katerem se odloča o usodi držav, večjih družbenih skupnosti, plemen in narodov, razredov in slojev; kar pomeni, da spadajo v svet javnega predvsem dogajanja politike, vojn, družbeno-socialnih prelomov, religij in eshatologij, medtem ko se v zasebnem svetu, ki stoji v središču romanov, odloča o usodi posameznikov, pa ne kakršni so za javnost in torej »po sebi«, ampak kot obstajajo »za sebe«, tj. kot posamezne eksistence s svojim posebnim lastnim smislom, s cilji in vrednotami, ki so neodvisni od zgodovine, zakonov, morale javnega sveta.

Prednost takšnega razumevanja je v tem, da zlasti za roman omogoča, da kljub motivnim, tematskim in formalnim razlikam, ki ločijo antične, indijske in kitajske romane od evropskih, v Evropi pa srednjeveške od antičnih in novoveških, prepoznavamo skupni temelj romanesknega sveta, to pa je zasebnost v svoji posebni vlogi in hkratni različnosti od sveta javnosti, ki se v indijskih, antičnih in srednjeveških epih konstituira kot temelj epske resničnosti. Takšna vsebinska opredelitev romana na ozadju epa dopušča seveda možnost, da je zasebnost v kitajskih romanih drugačna od te v antičnih, ta pa spet različna od srednjeveške ali novoveške, vendar gre še zmeraj za zasebnost v nasprotju z javnostjo.

S tega stališča je mogoče pojmu romana začrtati ožje in strožje meje, kot mu jih je prisodil Bahtin s svojo teoretsko razširitvijo pojma. Tako je na primer dvomljivo, ali lahko Ksenofontovo *Kirupaidejo*, ki jo Bahtin ima za roman, prištevamo k romaneskni prozi, saj v nji ni prave zasebnosti, ampak so vsa junakova dejanja javna; s tega stališča se vsiljuje celo vprašanje, ali je Rabelaisovo delo *Gargantua in Pantagruel* res pravi roman, ne pa morda komični ep v prozi, ker v njem manjka prava zasebna sfera. Nasprotno se ob *Don Kihotu* izkaže, da ga je treba v skladu z Lukácsevo pa tudi Pirjevčevo razlago razumeti ne sicer kot prvi roman sploh, gotovo pa kot paradigmatično besedilo evropskega romanopisja, saj je njegova poglobljena tema postavljena z usodo junaka, ki si domišlja, da je akter javnega

⁹Gl. predvsem navedeno Habermasovo delo.

sveta, pa dejansko živi v zasebnem svetu, ki seveda ni stvaren, a je v svoji posebni resnici bolj »totalen« od stvarnosti javnega sveta, ki junakovo izmišljijo postavlja na laž.

Kategoriji javnosti in zasebnosti omogočata natančnejše vsebinsko razločevanje med epom in romanom, hkrati pa dopuščata tudi prehodne oblike med obojim — epe, ki se približujejo romanu, kar velja za renesančne viteške epe, ali pa romane, ki hočejo po Lukáčsevi razlagi doseči formo epa — primer za to je Tolstojeva *Vojna in mir*, pa tudi družbenozgodovinski kolektivni romani 20. stoletja. Toda tudi takšne prehodne oblike je mogoče razlagati predvsem z razmerjem med javnostjo in zasebnostjo v zgodovinskem času in prostoru, v katerem so nastale. Zgodovina epa in romana je na splošno povezana prav z zgodovinskim razmerjem med javno in zasebno sfero; to razmerje se neprestano spreminja, spreminjata se pa tudi strukturi javnega in zasebnega sveta. Nastajanje, razvoj in pomen epa ali romana so zato odvisni od obstoja javnosti in zasebnosti neke epohe, družbe in kulture — kjer še ni prave javnosti, ep ni mogoč, in tudi roman se pojavi šele z razliko med javno in zasebno sfero znotraj družbenozgodovinske celote. Velja pa tudi narobe — v družbi, kjer postaja javnost brezosebna, mehanično sistematska ali amorfna, ep ni več mogoč, tako kot postaja roman neploden v času, ko se zdi človekova zasebnost neizrazita, izpraznjena ali standardizirana.

S stališča tako določenih pojmov se izkaže, da je razvoj epa in romana na Slovenskem utemeljen v posebnem zgodovinskem položaju, skoz katerega se je oblikovala slovenska družba s svojo javnostjo in zasebnostjo. Dejstvo, da slovenska literatura z izjemo nekaj nepomembnih poskusov ni ustvarila epa, je mogoče izpeljati iz bolj temeljnega dejstva, da vse do romantike, ko bi bil ep kot literarna zvrst vsaj načelno mogoč, še ni obstajala slovenska družba s tistimi segmenti, ki naj bi predstavljali javno sfero v nasprotju z zasebnostjo. To se je zgodilo šele v drugi polovici 19. stoletja, a še takrat je proces nastajanja takšne javnosti potekal počasi, hkrati s socializacijo zasebnosti kot specifičnega segmenta znotraj prave slovenske družbe, kar pa je samo na sebi pomenilo, da je s tem že napočil čas slovenskega romana.

Nemožnost slovenskega epa se je pokazala že v visokem in srednjem veku, ki bi bila po splošneevropskih merilih pravi čas za nastanek epa na Slovenskem. Po ovrženi romantični teoriji naj bi srednjeveški ep bil ljudski ep, nastajal naj bi iz junaških pripovednih pesmi — temu primerno naj bi se slovenski srednjeveški ep generiral iz motivov in tém ustnih besedil slovenskega ljudskega, folklornega pesništva v 15. ali 16. stoletju. Vendar pa podrobnejši pretres sociokulturne strukture balad in romanc, ki bi prišle za ep v poštev, opozarja na razloge, zakaj se to v nobenem primeru ni moglo in ne bi moglo zgoditi. Na prvi pogled bi se za večjo epsko celoto zdele primerne zlasti romance o Kralju Matjažu kot mogočem nosilcu heroičnega dogajanja, kakršno pristaja epu, vendar se iz ohranjenih romanc o Kralju Matjažu in Alenčici, Matjaževi rešitvi iz turške ječe ali njegovi smrti potrjuje, da se gibljejo skoraj izključno v zasebnem svetu, javnost v njih sploh ne obstaja, in kolikor je opazna — v podobi turških bojev — je samo poljubno ozadje ljubezenskim in pustolovskim motivom, ki bi lahko bili snov pustolovsko-ljubezenskim romanom, nikakor pa ne epu. Med ljudskimi pripovednimi pesmimi je samo romanca *Ravbar* takšna, da se neposredno nanaša na javnost zgodovinskega dogajanja, vendar je njena navezava tako rudimentarna, da skoraj ne dopušča kake večje izpeljave, ki bi lahko pomenila nastavek epa. Takšno stanje stvari v ljudski pripovedni poeziji poznega srednjega veka in še v prvih stoletjih novega se sklada s splošno znanim dejstvom, da v obzorju takratne slovenske

zavesti še ni obstajala javna sfera zgodovinskega, družbenega ali celo verskega dogajanja, ki bi jo ta zavest lahko imela za svojo v smislu posebnega slovenskega zgodovinskega sveta, s tem pa za ustrezno podlago slovenskega epa.

Takšna podlaga ni obstajala tudi v obdobju razsvetljenstva, ki je zgradilo začetke slovenske besedne umetnosti v pomenu nacionalne, umetne, izobraženske literature, tako lirske kot dramske. Literarni nazori slovenskih razsvetljencev — zlasti Zoisovi, Japljevi in Vodnikovi, manj morda Linhartovi — so izhajali večidel še iz klasicistične poetike, ta pa je med osrednje zvrsti postavljala še zmeraj ep, nikakor pa ne romana. Izdelava slovenskega epa bi torej morala biti ena prvenstvenih nalog njihovega literarnega programa in dela. Do realizacije česa podobnega ni prišlo, vendar si z načeli takšne poetike lahko razložimo edini poskus te vrste, Vodnikov načrt za zgodovinski ep, s katerim se je ukvarjal takoj po Linhartovi smrti, nato pa ga kmalu opustil. Iz skromnih, pa tudi nejasnih podatkov v Zoisovem pismu Vodniku s konca novembra 1795 je mogoče razbrati, da je Vodnik pripravil osnutek pesnitve »s snovjo iz slovanske zgodovine«, ki naj bi bila nekakšna epopeja;¹⁰ iz dodatnih Zoisovih predlogov pa še to, naj bi ta ep vseboval pustolovsko-ljubezenske epizode z vitezi, princesami in podobnim, kar kaže, da si je epopejo predstavljal po zgledu Ariostovega *Besnečega Orlanda* in Tassovega *Osvobojenega Jeruzalema*, ki bi ju le še pogojno lahko imeli za epe, saj stojijo na prehodu v romaneskni svet. Iz drugih Zoisovih opomb k predmetu je videti, da sta Zois in Vodnik ob vprašanju slovenskega epa zadevala predvsem na težave, ki so izvirale iz pomanjkanja primernih snovi iz stare slovanske zgodovine, mitologije in religije, se pravi iz tiste sfere, ki bi s svojo veljavnostjo šele omogočila nastanek slovenske epopeje po klasičnih zgledih. Zato si neuspešnosti tega poskusa ni mogoče razlagati samo s premajhnimi Vodnikovimi močmi za izvedbo takega velikega načrta — čeprav je ta okoliščina zelo jasna — ampak predvsem z dejstvom, da v razsvetljskem obdobju ni obstajala nikakršna javna sfera slovenskega družbenega sveta, niti kot zgodovinski spomin niti kot živa sedanost, iz katere bi bilo mogoče črpati podlago za ustvaritev epa.

Takšna sfera je seveda obstajala v območju krščanske religije, njenih temeljnih predstav, zgodovine in eshatologije, kot je bila v srednjem in novem veku podlaga za Dantejevo *Božansko komedijo*, Miltonov *Izgubljeni raj* in Klopstockovega *Mesijo*. Slovensko razsvetljenstvo za epiko te vrste ni moglo imeti pravega interesa, toda res je, da so se poznejši poskusi 19. stoletja, da bi naknadno ustvarili slovenski ep, usmerjali predvsem k tej snovi — predvsem J. Levičnik s svojo pesnitvijo *Katoliška Cerkev*, pa tudi A. Umek-Okiški s svojim *Abuno Solimanom* in *Slovanskima blagovestnikoma Cirilom in Metodom*;¹¹ končno bi v to vrsto poskusov smeli prišteti tudi še Aškerčevega *Primoža Trubarja* in *Mučenike*. Ta dela so večidel nastala že v času po rojstvu slovenskega romana in so bila torej v podobnem položaju, kot je bil evropski ep nasploh od 17. stoletja naprej, ko je ob razcvetu romana predstavljal zmeraj bolj antikvarno literarno zvrst. Dela Levičnika, Umka-Okiškega in Aškerca so večidel že po formalni strani komajda še enotna epska besedila, saj praviloma razpadejo v pesemske cikle, ta formalna neenotnost pa ima zadosten razlog v premajhni intenzivnosti in kohezivnosti religiozne tematike, kar je na splošno v skladu z dejstvom, da je krščanska sfera v novoveški literaturi zmeraj manj lahko prostor javnega dogajanja, ki

¹⁰M. Pohlin, Ž. Zois, A. T. Linhart in V. Vodnik, *Izbrano delo* (Ljubljana, 1973), str. 55 sl.

¹¹F. K o b l a r, Jernej Levičnik in njegova pesnitev »Katoliška Cerkev«, *Čas* 1941, str. 225–242, 297–342.

naj dobi ustrezno nazornost v tradicionalni obliki epa. Bolj živo podobo kažejo v slovenski poeziji 19. in celo 20. stoletja nekatera druga pesniška dela, ki po obsegu in verzni formi spominjajo na epe, pa dejansko to niso. Jenkov *Ognjeplamtič* je parodija, ki prenaša na banalno erotično motiviko epski junaški slog, s čimer banalizira tudi samo epsko zvrst, kar je mogoče razumeti tudi kot zanikanje epa in njegovih možnosti v sodobni poeziji.¹² M. Valjavec je s svojo pesnitvijo *Zora in Sonca*, leto po izidu prvega slovenskega romana, Jurčičevega *Desetega brata*, na podlagi ljudske balade o Zariki in Sončici poskusil ustvariti ljubezenski ep, toda pesnitev je bolj roman v verzih, saj ji docela manjka prava epopejska podlaga v sferi javnega zgodovinskega, mitičnega ali družbenopolitičnega sveta, kar pa je posledica dejstva, da že v ljudski baladi tega elementa ni, saj se postavlja v sfero čiste zasebnosti. Prav isto velja za Finžgarjev kratki ep *Triglav*, ki je po svoji motivno-tematski sestavi povest ali idila v verzih. V območje romaneskne zasebnosti sta postavljena tudi Lovrenčičev *Sholar iz Trente* in Robov *Deseti brat*, ta seveda že kot verzna travestija Jurčičevega romana, kar je samo po sebi zgovorno pričevanje o tem, da se neuspešno, zapozneno prizadevanje avtorjev od Vodnika naprej, da bi naknadno ustvarili slovenski ep, izteka v satirično imitiranje slovenskega romana. Toda s tem se samó potrjuje, da ep na Slovenskem od vsega začetka ni bil mogoč zaradi umanjkanja javnega sveta kot tiste motivno-tematske, duhovnozgodovinske in sociokulturne podlage, iz katere bi bil tak ep ne samo mogoč, ampak tudi nujen, kot je bil v antiki, srednjem veku in še na začetku novega veka. To nemožnost slovenskega epa je pa potrebno osvetliti še z druge strani. Zavestni poskusi za njegovo ustvaritev datirajo v pozno 18. in nato še v sredo 19. stoletja, to pa je čas, ko je v Evropi nasploh že izginila sociokulturna podlaga epa kot forme »velike epike«. Ta podlaga naj bi bila zgodovinskost javnega sveta, vendar ne kateregakoli, ampak tistega, ki še ni spremenjen v mreže brezosebnih državnih in družbenih institucij, njihovih struktur in funkcij, ampak obstaja na način živo delujočih, plastičnih, samosvojih osebnosti. Takó strukturirano javno sfero je poznala zgodnja in visoka antika, pa tudi rimska republikanska doba, in zatem znova zgodnji in visoki srednji vek. Od renesanse naprej se javnost evropskih družb institucionalizira v obliki absolutistične države, modernih družbenih razredov in slojev, proizvodnih, izobrazbenih in kulturnih sistemov, ki so po svojem bistvu neosebni, neotipljivi in abstraktni, s tem pa izginja tisti tip javnosti, ki je bil edino primerna podlaga epov. Zgodovina skromnih poskusov, da bi ustvarili slovenski ep, pada v čas, ko je javnost epskega sveta za Evropo, pa tudi za slovenske dežele bila že preteklost. Ko se v 19. stoletju počasi začena konstituirati javnost slovenske družbe z njeno politiko, ekonomijo in kulturo, to ni več javnost »heroične« dobe, kot bi jo imenoval Hegel, ampak je že javnost modernega naroda, družbe in države, za katero ep ni več mogoč. Pač pa znotraj takšne javnosti seveda obstaja zasebnost kot doména romana, kar pomeni, da slovenska literatura 19. stoletja ni več mogla ustvarjati epov, pač pa ji je morala postati poglavitna pripovedna zvrst roman.¹³

Prelom z epom in ustoličenje romana sta se načelno in dejansko izvršila na Slovenskem že v dobi romantike, s Čopovim teoretskim premislekom njunih problemov in s Prešernovim delom na romantični »povesti v verzih«. Za Čopa je iz izjav v pismih Saviu razvidno, da je imel ep za preživelo zvrst. V pismu z dne 4. avgusta 1828 je ob kritiki

¹²B. P a t e r n u, Struktura in funkcija Jenkove parodije v razkroju slovenske romantične epike, *Slavistična revija* 1968, str. 7–64.

¹³Prim. M. K m e c l, *Rojstvo slovenskega romana* (Ljubljana, 1981).

Pyrkerjeve *Tuniziade* zapisal: »Sploh se mi zdi abotno, če kdo kratko in malo sede k mizi z namenom, da napiše epopejo. Kakor da bi se dalo epopejo, ki mora biti resnično narodno delo, epopejo tiste vrste, kakor hočejo biti Pyrkerjeve, proizvesti samovoljno v vsaki dobi etc.! Učeni umetni ep, kakor je Eneida, vsekakor — tu nas vsaj nekoliko odškodujeta lepota posameznih delov in najvišja popolnost detajlov . . .«¹⁴ Z druge strani je več kot značilno njegovo posebno zanimanje za sodobne romane, zlasti Scottove in Manzoni jeve; ob *Zaročencih* se mu v pismu z dne 21. marca 1828 utrne trditev, da roman ne spada niti v območje zgodovine niti morale, temveč poezije, kar je v kontekstu njegovih misli o epu mogoče razumeti v tem smislu, kot da v poeziji zaseda zdaj roman tisto osrednje mesto, ki je v nekaterih od prejšnjih dob pripadalo epu.¹⁵

Posebne pozornosti je vredno Čopovo razmišljanje v nedatiranem pismu J. Skarzyńskemu o problematiki sodobne, tj. romantične pesnitve. Tu ocenjuje Mickiewiczovega *Gospoda Tadeja*, primerja ga z Byronovim *Don Juanom* in z Goethejevim *Hermanom in Dorotejo*.¹⁶ Teh del ne imenuje niti ep niti roman, pač pa ob *Gospodu Tadeju* dvakrat uporabi pojem »Gedicht« (pesnitev), kar seveda samo na sebi še ne pove ničesar o zvrsti, kamor naj bi sodila. Za njihovo opredelitev je pomembnejša Čopova izjava, da je Mickiewiczemu in Goethejevemu besedilu skupno »svetovnozgodovinsko ozadje«, ki da pri Mickiewiczu še bolj posega v dogajanje; in pa, da so vsa tri dela »resnična epopeja naše dobe«. ¹⁷ V teh označitvah ni pretežno prepoznati značilnosti, ki se bolj prilegajo romanu kot pa epu. V središču *Hermana in Doroteje*, *Don Juana* in *Gospoda Tadeja* je seveda ves čas zasebnost, na kar posredno kaže tudi Čopova opredelitev, zgodovinska javnost dobe je tu res samo ozadje, okvir, podlaga zasebnega sveta. Čopova formulacija o »resnični epopeji naše dobe« pa spominja na Heglovo formulacijo romana, češ da je ta »moderna meščanska epopeja«. ¹⁸ Iz teh zvez je mogoče sklepati, da so Čopova razmišljanja namenjena opredelitvi romantičnega romana v verzih, ne pa epa v pravem pomenu besede, kar se sklada z njegovim mnenjem o tem, da ep najbrž ni več mogoč in da je zdaj roman tista zvrst, ki enakovredno stopa med prave poetične zvrsti.

Čopovi pogledi na usodo epa in romana v sodobni evropski literaturi sami na sebi sicer niso v neposredni zvezi s slovenskimi literarnimi nalogami njegovega časa, vendar se nanašajo posredno tudi nanje, saj iz teh pogledov izhajajo, da se tudi slovenska literatura lahko le z malo upanja na uspeh trudi za ustvaritev epa, pač pa naj bo njena glavna pripovedna naloga roman. Da to ni bilo zgolj Čopovo mnenje, kažejo še druga dejstva iz tega časa. Janez Čop je že leta 1832 v pismu bratu priporočal, naj Prešeren misli na »kranjske« romane, v načinu Scottove romaneskne proze. O Prešernu se je ohranilo sporočilo, da se je loteval romana; in na nekakšen roman smemo misliti tudi v zvezi s Prešernovim sporočilom v pismu Čelakovskemu, da mu hodi po glavi »povest v slogu Die Zerrissenen«. ¹⁹ Vendar se nobeden teh načrtov ni izvršil, kar bi kazalo nato, da v obdobju slovenske romantike sicer ep ni bil več mogoč, da pa tudi še ni napočil čas slovenskega romana. Kljub temu je prava znamenja o položaju obojega mogoče najti v Prešernovem *Krstu pri Savici*, ki

¹⁴ *Pisma Matija Čopa*, 1 (Ljubljana, 1986), str. 148.

¹⁵ N. d., str. 126.

¹⁶ N. d., str. 284 sl.

¹⁷ N. d., str. 286.

¹⁸ *Vorlesungen über die Ästhetik: Dritter Teil*, str. 177.

¹⁹ F. Prešeren, *Zbrano delo*, 2 (Ljubljana, 1966), str. 192.

je po avtorjevi oznaki »povest v verzih«, a v posebni kombinaciji združuje v sebi ep in roman. *Uvod* je postavljen izključno v sfero javnega sveta, tj. zgodovinskega, političnega, religiozno-socialnega dogajanja, iz katerega je vse zasebno popolnoma izločeno; Črtomir je tu samo nosilec javnega. Obsežnost tega dela pesnitve je seveda tako majhna, da gre samo za torzo ali fragment nečesa, kar bi lahko bilo ep v pravem pomenu besede; da je ostalo pri torzu, je nemara dokaz, da ta ep v večjem obsegu ne bi bil mogoč, saj si ni mogoče zamisliti, v kakšni smeri naj bi ga Prešeren izpeljal, da bi ostal znotraj kolikor toliko avtentičnega epskega sveta, brez umetnih, prisiljenih in epu tujih dodatkov, o katerih je razmišljal Čop v pismu Saviu.

V samem *Krstu* je struktura dogajanja bistveno drugačna. V ospredju ni javna zgodovinskost, ampak čista zasebnost, ki za sfero javnih zadev v nobenem primeru ni odločujoča. Pač pa odloča o smislu in vrednotah junakovega obstoja. Zgodovina je tu res samo še ozadje, okvir in izhodišče, da se lahko sproži dogajanje znotraj zasebnega sveta, tj. zaplet in razplet ljubezenskega razmerja med Črtomirom in Bogomilo. V tem razmerju ne gre več za nadosebne norme zgodovinskega sveta, ampak samo še za vrednote, ki so neodvisne od državnega reda, družbenih postulatov in historičnih nujnosti, zato pa so absolutne. Ljubezen, ki je dobila veljavo najvišje vrednote, je že sama na sebi bistveno znamenje romanesknega sveta, saj je takšno mesto prevzela že v grškem ljubezenskem romanu, s čimer je roman postal antipod epu, kjer je bila ljubezen podrejena nadosebnemu, mitično zgodovinskemu svetu javnosti. S tem se potrjuje, da smemo v *Krstu pri Savici* dvojnost *Uvoda* in *Krsta* razumeti kot dvojnost ob prelomu iz epa v roman. Tako kot *Uvod* seveda ni ep, ampak kvečjemu skromen torzo epskega besedila, tako tudi *Krst* še ni roman, ampak šele fragment ali torzo romana. Toda prav s tem Prešernovo besedilo simbolično ponazarja razvojno pot epa in romana na Slovenskem v prvi polovici 19. stoletja in nakazuje njuno pot tudi za naprej. Prešernova odločitev, da ne bo napisal epa in da bo epski fragment vključil v svojo »povest v verzih« le kot uvod, je v skladu s Čopovim pogledom na nemožnost epa v moderni dobi, predstavlja pa slovo slovenske literature od tistega, kar je bil ep za evropsko literaturo od antike do klasicizma. Dejstvo, da izpolnjuje večji del pesnitve *Krst*, pa opozarja, da se je s tem slovenski literaturi že odprla pot v romaneskno pripoved, iz sveta zgodovinske javnosti v zasebnost, ki je v drugi polovici 19. stoletja postala avtentična podlaga nastanku in razvoju slovenskega romana.

Leto 1836 smemo upravičeno imeti za kronološko ločnico med epom in romanom na Slovenskem. K pomenu, ki ga ima za ta prelom Prešernov *Krst pri Savici* je namreč potrebno prišteti dejstvo, da je tega leta izšla tudi prva slovenska povest, Ciglerjeva *Sreča v nesreči*. Glede na pojem, s katerim jo navadno označujemo, *Sreča v nesreči* seveda ni roman, vendar pa je za njeno povezanost z romanom mogoče upoštevati dvoje: da je povest v terminologiji 19. stoletja izraz za dela, ki so blizu romanu po obsegu, zgradbi in tudi snovi, tako da termin označuje lahko predoblike romana; in drugič, da je Ciglerjeva povest genetično povezana s snovmi, motivi in oblikami antičnega ljubezenskega oziroma družinskega romana.²⁰ Temu smemo zdaj pridružiti še splošno opombo o strukturi življenjskega sveta v *Sreči v nesreči*: ta svet seveda ni svet javnega dogajanja v zgodovinskem smislu, zgodovina v Ciglerjevi povesti sicer obstaja, in to na najvišji ravni, saj gre za evropsko odločilne napoleonske vojne, vendar pa nikakor ne sama na sebi, ampak samo kot okvir

²⁰J. K o s, Začetki slovenske pripovedne proze in evropska tradicija, *Slavistična revija* 1981, št. 3, str. 233–258.

osrednjemu dogajanju. Gre torej za »svetovnozgodovinsko dogajanje« v pomenu, ki ga je Čop zahteval od romantičnih pesnitev, tj. romantičnih verznihih romanov svojega časa. Na tem ozadju se v Ciglerjevi povesti zapleta in razpleta življenjsko dogajanje, ki je stroga zasebnost, v nasprotju s Črtomirovo in Bogomilino ne sicer individualna, ampak družinska, obenem pa podrejena drugačnim temeljnim vrednotam — ne ljubezni, ampak božji volji in izpolnjevanju krščanskih moralnih zahtev, kar je oboje zagotovilo ne le nebeške, ampak že tudi zemeljske sreče. To pomeni, da se tudi pri Ciglerju zasebnost postavlja kot nosilec vrednot, ki so nad normami družbenozgodovinske javnosti in prav s tem dajejo bistveno pomembnost zasebnemu svetu, v katerem se izpolnjujejo. Prav to je značilnost romanesknega sveta in s tega stališča lahko velja *Sreča v nesreči* ne le za prvo slovensko povest, ampak za prvo predobliko romana na Slovenskem. Ta zveza je vidna tudi iz primerjave z Jurčičevim *Desetim bratom*, ki velja upravičeno za prvi slovenski roman, v nasprotju s Ciglerjevim besedilom, ki je pač samo prva slovenska povest. Toda primerjava obojega pokaže, da *Deseti brat* s poglavitnim motivom Lovreta Kvasa vendarle nadaljuje eno od zgodbenih niti *Sreče v nesreči*, saj se eden od Svetinovihih dvojčkov podobno kot Kvas znajde v ugledni meščanski hiši kot reven prihajač, doživi v nji policijsko preiskavo, nazadnje pa se srečno poroči z domačo hčerjo in s tem dvigne v višji stan. Pogostnost te motivike na začetku slovenskega romana, povesti in tudi novele opozarja na to, da se v nji uveljavlja eden od tipov zasebnosti, ki se je zdela slovenski sociokulturni zavesti sredi 19. stoletja značilna in relevantna, od tod pa je postala ena od prvih različic zasebnega sveta v slovenskem romanu.

S tem da *Deseti brat* v svoji glavni zgodbi povzema prav to obliko zasebnega sveta, ni samo kronološko prvi slovenski roman, ampak je za začetek romaneskne proze na Slovenskem reprezentativen. Nasploh je njegov pomen ta, da je ob formalnih določilih romana, kot so primeren daljši obseg, epska notranja zgradba in prozna jezikovna forma, uresničil tisto motivno-tematsko strukturo, ki je za roman v razmerju do epa bistvena. Jurčič jo je v svojem romanesknem prvencu uresničil celo v skrajno dosledni podobi — ne le da je v središču dogajanja ves čas sfera zasebnosti, ampak je ta sploh edino veljavna resničnost romana, saj se javnost — zgodovina, politika, družba — izza te zasebnosti popolnoma umakne in izgine. Zgodovinskega ozadja, ki ga je hvalil Čop na romantičnih verznihih romanih in ga je Prešeren pritegnil v snovanje svoje ljubezenske zgodbe o Črtomiru in Bogomili, v *Desetem bratu* sploh ni, kar pomeni, da se ta roman uvršča med tiste sicer številne evropske romane, v katerih je javnost reducirana tako zelo, da ostane zasebnost edino, sebi zadostno območje. Da za začetek slovenskega romanopisja to ni čisto naključje, je mogoče sklepati iz dejstva, da so tega tipa še vsi drugi romani, nastali okoli leta 1870 in pozneje. Na čisto zasebnost so omejeni Jurčičev *Cvet in sad*, Stritarjeva *Zorin* in *Gospod Mirodolski*, pa tudi Kersnikov prvi roman *Na Žerinjah* in v glavnem še *Ciklamen*. Šele v *Agitatorju* se Kersnikov zasebni svet obda z okvirom zgodovinskega dogajanja, tj. boja med narodnjaki in nemštvom, klerikalci in liberalci, vendar ostaja ta zgodovinskost kot ozadje zasebnosti romanesknihih junakov razmeroma statična, brez pomembnejših prelomov in obrisov. V poznejših Kersnikovih delih, kot sta zlasti *Rošlin* in *Vrjanko* ter *Jara gospoda*, spet prevlada čista zasebnost brez javne zgodovinskosti; pa tudi pozneje, na prelomu stoletja in po njem ostaja čisti, na zasebnost omejeni roman prevladujoč. Sem spada ne le Govekarjevo besedilo *V krvi*, ampak vsi Cankarjevi romani od *Tujcev* do *Milana in Milene*, ob njem pa tudi Kvedrove *Njeno življenje* in Izidorja Cankarja *S poti*, edinole Kraigherjev

Kontrolor Škrobar znova oživlja okvirno podobo boja med slovenstvom in nemštvom, ki ga je uporabil že Kersnik za *Agitatorja*, pa tudi zdaj v obliki komaj izstopajočega ozadja. Šele z romani Prežihovega Voranca na vojne in družbenozgodovinske teme se v slovenski literaturi izraziteje zakorenini tip romana, ki hoče ob zasebnosti zajeti zgodovinskost javnega sveta, s tem pa morda preseči tradicionalno bistvo romana in ga cepiti na tisto, kar je bilo doména epskega sveta oziroma epopeje.

Takšna prevlada čiste zasebnosti in umaknjenost izrazitejšega javnega sveta iz slovenskega romana sta značilni zlasti za njegove začetke in prva razvojna obdobja. Razlog za takšno stanje je potrebno iskati v posebnosti slovenske družbe 19. in še začetkov 20. stoletja, ko je bila slovenska zgodovinskost še slabo izoblikovana in torej zasebnosti še ni bil postavljen ob stran zares adekvaten segment tipično slovenskega javnega življenja. To se je zgodilo šele s prvo in dokončno z drugo svetovno vojno, kar pomeni, da je šele v tem času napočil pravi čas tistega slovenskega romana, v katerem se je zasebni svet poskušal dopolniti z javnostjo, bodisi kot primernim zgodovinskim okvirom ali pa celo tako, da bi s pritegnitvijo takšne javne sfere roman prestopil svoje romaneskne meje in poskušal transcendirati v smeri epskega sveta.

S tem se pa odpira že tista stran v problematiki romana na Slovenskem, ki ne zadeva več njegove začetke, ampak terja razlago njegovih tipičnih značilnosti in s tem vpeljuje tipologijo slovenskega romana. Gre za vprašanje o različnih tipih romaneskne proze na Slovenskem in o tem, kateri med njimi je za to romanopisje najbolj značilen, morda celo tako zelo, da predstavlja specifično obliko slovenskega romana. Obravnava tako zahtevne problematike seveda ni mogoča brez odločitve za eno ali več že obstoječih tipologij romana oziroma modelov, po katerih je mogoče v obsežni romanopisni produkciji razločevati pomembnejše tipe, vzorce in variante. V ta namen je svetovna literarna veda razvila več tipologij, od katerih jih je sicer večina formalnih, saj posamezne tipe določajo pretežno po določenih notranje ali zunanje forme — takšni sta predvsem Kayserjeva, ki razločuje prostorske, figuralne in dogajanske tipe romana, in pa Stanzlova, ki pozna avktorialni, prvoosebni in personalni tip pripovedi oziroma romana.²¹ Te modele je seveda mogoče s pridom prenesti na slovensko romanopisje, vendar od njihove aplikacije ni mogoče pričakovati kaj odločilnega, saj je vnaprej jasno, da različni formalni modeli obstajajo v slovenskem romanu na podoben način in v enaki funkciji kot v evropskem romanopisju sploh. Več si je mogoče obetati od vsebinsko naravnanih tipologij romana, ki pa jih je manj od formalnih in so po svoje tudi bolj problematične. Najpomembnejša med njimi, Lukáčseva v knjigi *Die Theorie des Romans*, je sicer sprejemljiva, saj s svojimi štirimi temeljnimi tipi posega v bistvene probleme novoveškega romana in jih diferencira na več ravneh. Kljub temu je nazadostna, ker Lukáčseva teorija romana ne prekriva vsega svetovnega in tudi ne evropskega romanopisja, iz česar sledi, da tudi ne zaobseže vseh mogočih tipov romana, niti ne najpogostejših ali pa za posamezna obdobja in literature najznačilnejših. Zato je potrebno za raziskavo slovenskega romana Lukáčsevo tipologijo kombinirati s širšimi modeli, ki lahko povzamejo vase tudi njegovo tipologijo, a ji dodajo še druge tipološke vzorce. V slovenski literarni teoriji je v ta namen na razpolago tipologija, ki v romaneskni prozi od njenih začetkov do današnjega časa razločuje štiri temeljne tipe romana — prvi je naivni, ker zasebnost junakov postavlja v okvir neproblematičnega, skladnega, idealni

²¹W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, str. 360 sl.; F. K. Stanzel, *Die typischen Erzählsituationen im Roman* (Wien-Stuttgart, 1955).

normi ustreznega sveta; drugi je idejni, ker to zasebnost meri s pojmi neke filozofske, politične, socialne, verske ali moralne ideje; tretji je tip stvarnega romana, ki zasebni svet predstavlja v obliki opisa njegovih zvez s t. i. stvarnostjo, ki je ne gleda več naivno pa tudi ne z vidika neke ideje; in zadnji je problemski tip romana, v katerem postaja zasebni svet junaka s svojimi razmerji do resničnosti, stvarnosti in s tem tudi zgodovinske javnosti odprt problem, večidel nerešljiv, pogosto tragičen, lahko tudi komičen ali grotesken, zmeraj pa tak, da presega takó stvarnost kot ideologije, ki naj bi problematičnost romanesknega sveta zvedle na svoje apriorne obrazce in jo s tem ukinile. Zdi se, da bi takó razvejana tipologija romana lahko zajela vase precejšen del slovenskega romanopisja 19. in 20. stoletja.²² Vanjo je mogoče vložiti tudi tipe, ki jih je v svoji tipologiji predložil Lukács — to so štirje tipi romana glede na junakovo razmerje do stvarnosti oziroma do epskega sveta, v katerem je bilo to razmerje bistveno drugačno. Lukács s tega stališča pozna roman abstraktnega idealizma, deziluzijski roman, roman sinteze in kompromisa, nazadnje pa še roman, ki teži k epopeji, se pravi roman-epopejo.²³ Ker gre v vsakem teh tipov za drugačno podobo istega problema, je očitno, da sodijo v območje problemskega romana, kar seveda pomeni, da je Lukácsева tipologija preozka prav zato, ker je celoto evropskega romanopisja skrčila na en sam tipološki model, izločila pa vse druge tipe romana, zlasti seveda naivnega, pa tudi idejnega in stvarnega. Z razširitvijo na te tipe postane njegova tipologija, resda v razširjenem smislu, uporabna tudi za raziskavo slovenskega romana, saj omogoča razločevati v njem posamezne splošne modele, njihovo menjavo skozi različna obdobja in smeri, pa tudi prevlado tistega tipa, ki je morda za slovensko literaturo v celoti ali vsaj v posameznih fazah najbolj značilen.

Iz te perspektive ni presenetljivo, da se razvoj slovenskega romanopisja začne s tistim, kar se tipološko lahko imenuje naivni roman, se pravi pripoved o zasebnosti, katere pot skozi življenje poteka po logiki, ki si jo lahko zamišlja zelo preprosta, zaupljiva, naivna zavest. Prototip takšne pripovedi je bila Ciglerjeva *Sreča v nesreči*, tako da že v tej povesti kot predobliki slovenskega romanopisja lahko odkrijemo temeljni začet naivnega romana. Ta se nato v pravi romaneskni formi razmahne v Jurčičevem *Desetem bratu*, se pravi v osrednji zgodbi o Lovretu Kvasu in Manici, kajti besedilo vsebuje še drugačno, drugačnemu tipu pripadajočo plast. V središču prvega slovenskega romana je nedvomno zasebnost, ki stopa v svet sicer s preprekami in nevarnostmi, vendar ji je prijazen tako zelo, kot se lahko kaže samo naivni zavesti. Z razvojem slovenskega romana proti koncu stoletja je bil naivni roman potisnjen na stranski tir, vendar je ohranil veljavo zlasti v območju popularnega, večerniškega, tudi dominsvetovskega romana, med drugim v zgodovinskih romanih tega tipa, kot jih najbolj pooseblja Finžgarjeva naselitvena »epopeja« *Pod svobodnim soncem*. Toda že pri Jurčiču je mogoče slediti, kako opušča shemo naivnega romana in prehaja v območje zahtevnejših modelov. *Cvet in sad* je še zastavljen v maniri naivnega tipa, v *Doktorju Zobru* in *Rokovnjačih* pa je že docela prevladala drugačna romaneskna perspektiva. Nekoliko drugače je ta razvoj potekal v Kersnikovem romanopisju. Roman *Na Žerinjah* je v svoji temeljni zasnovi naivno delo, prav tako večidel tudi *Ciklamen*. Toda že v *Agitatorju* Kersnik opusti naivno shemo romana in jo nadomesti z drugačno, ki ostane za Kersnikovo

²²Opisana tipologija je natančneje razložena v razpravi J. K o s a Cankar in problem slovenskega romana (I. Cankar, *Hiša Marije Pomočnice*, Ljubljana, 1976).

²³L u k á c s je svojo tipologijo razložil v drugem delu knjige *Die Theorie des Romans*, pod naslovom *Versuch einer Typologie der Romanform*.

romaneskno pripoved značilna skoraj do konca. Ne samo *Agitator*, tudi *Rošlin in Vrjanko* in *Jara gospoda* kažeta obrise modela, ki bi ga smeli imeti za posebno varianto stvarnega romana. Razmerje med zasebnostjo in svetom ni več razumljeno naivno in tudi ne iz neke nadempirične ideje, ampak po meri njunega stvarnega položaja. To pomeni, da je tip stvarnega romana že v koncu 19. stoletja postal odločilen za precejšen del slovenskega romanopisja, zlasti za tistega, ki je v tem času težil v realizem in se od tod premaknil v bolj ali manj dosleden naturalizem. Zato pripada območju stvarnega romana ne le Govekarjev *V krvi*, ampak tudi Kraigherjev *Kontrolor Škrobar*, medtem ko *Njeno življenje* Z. Kvedrove spada gotovo v drugačno romaneskno tipičnost. Model stvarnega romana se znova uveljavi s socialnim realizmom tridesetih let in od tod seže v povojno romanopisje. Vanj spadajo morda pglavitna Kranjčeva predvojna dela, pa tudi Ingoličeva pred vojno in po vojni. Vendar je že za nekatera Kranjčeva besedila vprašljivo, ali so res predvsem in samo »podoba« zasebnosti v njeni nevtralni postavitvi med silnice stvarnega sveta ali pa nemara mejijo na kak drug tip romana. Še bolj velja to za romane Prežihovega Voranca, za *Doberdob*, *Požganico* in *Jamnico*, zlasti če jih merimo z modeli Lukácsseve tipologije.

Od tod sledi, da spada tip stvarnega romana sicer med vidne modele slovenskega romanopisja, vendar ne zmeraj med zares osrednje. Zato v njem ni mogoče videti romaneskni vzorec, ki bi utegnil biti za slovensko literaturo ali vsaj za njeno tradicionalno razvojno usmeritev res specifičen. Tega najbrž tudi ni mogoče pričakovati v zvezi s tipom idejnega romana, ki mu na Slovenskem pripada komajda nekaj vidnejših naslovov. Ti vsak zase sestavljajo sicer pomemben primer romaneskne proze, a v celoti ne sestavljajo območja z zares sklenjeno kontinuiteto in večjim obsegom. Na prvi pogled bi nemara k temu tipu lahko prišleti že Ciglerjevo povest o Svetinovi družini, saj ji je vodilo dogajanja krščanska ideja o kreposti in plačilu zanjo, vendar se ob podrobnejšem pregledu izkaže, da v besedilu ni odločilna ta ideja sama na sebi, ampak veliko bolj naivna vera v splet življenjskih naključij, po katerih se usoda pobožnega in krepostnega posameznika obrne v svoj srečni konec. Na prvi pogled se tudi Stritarjev *Zorin* utegne zazdeti primer idejnega romana, kot da je njegovo jedro iskati v ideji svetožalja, ki jo besedilo nazorno predstavlja; in v tem smislu je *Zorin* res prvi slovenski roman ideje. Vendar je z druge strani prav tako res, da junakova usoda presega to idejo s tistim, kar je za ta roman bolj bistveno in zaradi česar mu je treba najti še kako drugo, bolj temeljno tipološko opredelitev. Prvi slovenski idejni roman je zato šele Mencigerjev *Abadon*, od poznejših pa jih je le malo zares reprezentativnih, med njimi je najpomembnejši pač Bartolov *Alamut*, ki s svojim ustrojem zgledno uresničuje romaneskno dogajanje, ki ni niti naivno niti zares stvarno, temveč usmerjeno po ideji, spočeti v subjektiviteti glavnega junaka, tako da je vse dogajanje samo njena realizacija v stvarnem svetu. Glede na maloštevilnost idejnih romanov v starejši ali sodobnejši slovenski literaturi pa je mogoče sklepati, da tudi ta tip romana na Slovenskem ni zares odločujoč ali celo reprezentativen.

Takšno reprezentativnost je mogoče najti edinole v območju romanov, ki na splošno spadajo v okvir problemskega romana, in sicer v eno od različic, ki jih je opisal Lukács v svoji štiridelni tipologiji. Na prvi pogled je očitno, da na Slovenskem od teh različic ni polneje zaživel niti roman abstraktnega idealizma, ki ga Lukács razume po prvotnem zgledu Cervantesovega *Don Kihota*, niti roman sinteze in kompromisa, kot ga je eksemplificiral na primeru Goethejevega romana *Učna leta Wilhelma Meistra*. S tem ni rečeno, da ne bi elementov enega ali drugega zmogli najti v posameznih besedilih, med katerimi bi bil

najpomembnejši nedvomno *Martin Kačur*, vendar se v njih temeljna tematika večidel preveša v drugačno tipologijo. Edini pravi primer abstraktnoidealističnega tipa je v slovenski pripovedni prozi Cankarjeva pripoved *Hlapec Jernej in njegova pravica*, ki pa je seveda ni mogoče imeti za roman, ampak kvečjemu za povest, bližjo noveli kot romanu.

Martin Kačur se z začetkom resda postavlja v tradicijo romaneskne proze, katere začetek je Cervantesov *Don Kihot* in jo je po Lukácsu mogoče razlagati kot pripoved o junaku, ki z idejo v svoji »lepi duši« gre v svet, jo v njem poskuša uresničiti, pa doživi zlom in svoj boj konča s propadom, največkrat s smrtjo. V Cankarjevi zgodbi o Kačurju je tak samo začetek, pretežni del romana je sporočilo o junakovi pasivni rezistenci, o vztrajanju njegove »lepe duše« v krutem svetu brez smisla, dokler do kraja razočaran in obupan ne pade v smrt. V romanu torej prevladuje tip problemskega romana, ki ga je Lukács v svoji tipologiji poimenoval roman deziluzijske romantike ali na kratko deziluzijski roman. Za njegove evropske primere je naštel Jacobsenovega *Nielsa Lyhneja*, *Oblomova* Gončarova, romane Turgenjeva in kot vrh Flaubertovo *Vzgojo srca*. V teh delih, ki so seveda zelo različna, naj bi povsod šlo za junaka z »lepo dušo«, ki vztraja ob stvarnosti, zaprt v svojo idealno notranjost, ideale, želje, predstave in spomine, ne da bi jih mogel ali hotel udejaniti navzven, neredko z žalostnim koncem, zmeraj pa z odpovedjo in slovesom od življenja. V jedru Cankarjevega *Martina Kačurja* se po njegovih abstraktnoidealističnih nastavkih razvije prav ta model deziluzijskega romana. Poleg splošno veljavnih značilnosti pa je na njem opaziti še posebnost, ki je pri Lukácsu naštetih romani ne poznajo ali vsaj ne v tako izraziti postavitvi. Kačur je ne le junak z »lepo dušo«, ampak je predvsem žrtev. Njegova tragičnost je ta, da je s svojo zasebnostjo, v kateri živi idealna notranjost »lepe duše«, postavljen v zgodovinski javni svet, v katerem mora postati žrtev razmer, stvarnosti, svojih najbližjih in nazadnje celo samega sebe. Gre torej za tip romaneskne proze, ki bi ga lahko imenovali deziluzijski roman žrtve.

Zdi se, da je prav ta tip romana v slovenskem literarnem razvoju 19. in 20. stoletja ne le zelo pogost, ampak tudi za romaneskno prozo tega časa reprezentativen, morda za ustroj slovenskega romana sploh specifičen. Njegove začetke je mogoče prepoznati že v Prešernovem *Krstu*, kar se zdi upravičeno zlasti v primeru, če ta del Prešernove »povesti v verzih« razumemo kot torzo romantičnega romana. Ljubzenska zgodba Črtomira in Bogomile je zgodba o deziluziji, v kateri se Črtomir iz nekdanjega epskega junaka spremeni v pasivnega nosilca življenjskega razočaranja, obupa in odpovedi, pri tem pa do konca ohranja vrednote »lepe duše«. Gre za deziluzijsko romaneskno pripoved, ki nosi na sebi že tudi bistvene poteze romana žrtve — Črtomir se ob koncu svoje življenjske zgodbe razločno razume kot žrtev zgodovine, javnosti, ki ji mora žrtvovati svojo zasebnost, kot žrtev svoje osebne usode in celo kot žrtev religije. S tem je nedvomno že nosilec tipičnega deziluzijskega in hkrati žrtvenega položaja, ki se je v poznejšem razvoju slovenskega romana izoblikoval v poseben tip deziluzijskega romana.

V Jurčičevem *Desetem bratu* sicer ta tip romana kot da ni navzoč, saj se z zgodbo Kvasa in Manice v njegovem središču uveljavlja naivni tip romana. Kljub temu je vredna premisleka domneva, da je vzporedna zgodba Martinka Spaka utemeljena v drugačni romaneskni perspektivi. Ta zgodba ne postavlja sveta več v naivno zavest, ampak kot problem in torej spada v območje problemskega romana, tu pa ji kot najustreznejšo možnost lahko odmerimo mesto znotraj deziluzijskega romana žrtve. Martinek Spak ni pravi aktivni junak po don Kihotovem zgledu, ki bi se uresničeval v javnem svetu, ampak je razočarani

maščevalec, ki ostaja v svojem maščevanju trpen nosilec »lepe duše« in tak tudi umre. Ker je vseskozi žrtev družinske preteklosti, zločinskega očeta pa tudi svoje vase zaprte narave, se približuje tipu deziluzijske romanesknosti, katere temelj je žrtvena usojenost, žrtvovanost posameznikovega zasebnega sveta krutim silam stvarnosti, usode, zgodovine ali kar lastne osebne telesno-duhovne narave, kot se je ta problematika izoblikovala že s Prešernovim Črtomirom.

Kar je Jurčič v *Desetem bratu* obdelal samo kot stransko zgodbo romana, je v popolnejši obliki položil v romane, napisane v sedemdesetih letih, predvsem v *Doktorja Zobra* in *Rokovnjače*, kjer je poglavitna tema deziluzija žrtve, motivirane sicer z običajnimi motivi romantično pitoresknega zgodbarstva, postavljene pa v svet deziluzijskega romana, kot ga je vključil v svojo tipologijo Lukács, a mu v slovenskem romanu pripadejo posebne, morda prav zanj reprezentativne poteze. Vendar za pravega spočetnika tega tipa romana na Slovenskem ni mogoče šteti Jurčiča, ampak bi to mesto morali priznati Stritarju z njegovim *Zorinom*, ki je takoj po izidu *Desetega brata* prvič v celoti realiziral ustroj deziluzijskega romana — Zorin je primer junaka, ki je žrtev življenjskega sveta v vlogi »lepe duše«, saj od vsega začetka doživlja stanje deziluzije kot svoje naravno stanje, obenem pa se zmeraj bolj zaveda, da je za takšno stanje določen kot usodna žrtev. Dejstvo, da je Zorinova zasnova utemeljena v ideji svetožalja, ga na zunaj približuje idejnemu romanu, vendar pa je njegov dejanski ustroj zavezan tipu deziluzijskega romana.

Ta tip prevladuje tudi v Tavčarjevem romanopisju od *Janeza Slavija* naprej, čeprav ne v zelo čisti obliki. *Visoška kronika* predstavlja enega od vrhov slovenskega deziluzijskega romana, saj je Izidor Kalan tipičen junak-žrtev, pasivno izročen silam preteklosti, zgodovine, očetovega greha in kazni, tudi lastne šibkosti, pri tem pa ohranja nedotaknjenost od sveta in svoj končni poraz sprejme s pristno ponižnostjo spravne žrtve, kar morda kaže na to, da je slovenska različica deziluzijskega romana v splošno evropsko varianto, kot jo je opisal Lukács, uvedla specifično, izvirajočo iz krščanskega pojma trpljenja, žrtve in odpovedi.

Ta specifičnost je toliko bolj opazna v problematiki Cankarjevih romanov, ki so najbolj klasičen model slovenskega deziluzijskega romana. Od *Tujcev* in *Na klancu* prek *Hiše Marije Pomočnice* do *Novega življenja* ter *Milana* in *Milene* je v središču njihovega zasebnega sveta položaj junaka-žrtve, čigar življenjski obzor je do kraja izpolnjen z deziluzijo »lepe duše«, kot jo je opisal Lukács, pasivno vztrajajoče v svoji življenjski nesreči, sredi grdot stvarnega sveta, vendar s to posebnostjo, da je Cankarjev junak s svojo deziluzijo zmeraj žrtev stvarnosti, družbe, pa tudi biologije ali celo življenja samega po sebi, v čemer prepoznamo perspektivo, kot jo je nakazal že Prešeren v *Krstu* in je večidel deziluzijskih romanov, ki jih navaja Lukács, v takšni podobi ne pozna. Prav s Cankarjevimi romani se je izkazalo, da je tip problemskega romana na Slovenskem zaradi posebnih duhovnozgodovinskih, sociokulturnih in družbenohistoričnih razlogov zaživel predvsem kot deziluzijski roman žrtve, kar pomeni, da se zasebni svet romana v teh besedilih postavlja do sveta zgodovinske javnosti kot »lepa duša«, žrtvovana načemu, kar ji je tuje, presežno in sovražno, zato ji preostane samo vztrajanje v stanju »lepe duše«, ki je žrtev tega sveta.

Tipologija Cankarjevih romanov, ki so najvišji vrh slovenskega romana v obdobju moderne, opozarja na to, da se je v tem času deziluzijski roman že konstituiral kot najbolj reprezentativen vzorec slovenskega romana. Drugi romani iz časa moderne nadaljujejo še druge modele romaneskne proze, od Finžgarja do Kraigherja sledijo naivnemu ali pa

stvarnemu romanu, vendar njihova tipičnost še zdaleč nima enakega pomena. Deziluzijski roman moderne se pojavlja seveda tudi v manj pomembnih besedilih, na primer v *Njenem življenju* Z. Kvedrove, njegov temeljni zaris pa bi utegnili odkriti tudi v edinem romanu Izidorja Cankarja *S poti*, kjer se pod formo popotnega romana skriva problem junaka, ki je poseben primer deziluzije v svetu in morda tudi poseben primer njegove žrtve. Komaj dve leti po njegovem izidu, leta 1915, je začel izhajati prvi Pregljev roman, pozneje preimenovan v *Tolmince*, s čimer napoči skoraj desetletno obdobje vodilnega položaja tega pisatelja v razvoju slovenskega romana, hkrati pa že obdobje začetkov tistega, kar se v nezanesljivi terminologiji literarne zgodovine imenuje slovenski ekspresionistični roman. Ne glede na vprašanje, ali je ta oznaka pravilna in ali smemo Pregljeva dela šteti v ekspresionizmu, je v njegovih romanih od *Tolmincev* naprej prevladujoči tip pripovedi tak, da je v njem mogoče prepoznati posebno različico romana deziluzije in žrtve. Posebnost Pregljevih romanov je ta, da ustvarjajo katoliško varianto tega tipa. Razmerje med romaneskno zasebnostjo in svetom javnega v Pregljevem primeru situirajo ne samo zgodovinski dogodki, ampak tudi nadnaravni, božji svet s svojimi bitnostmi, normami in prepovedmi. V tako zgrajenem svetu je človek predvsem pasivna, trpeča kreatura; je duša, ujeta v telo, žrtev izvirne in lastne grešnosti ali vsaj nagnjenja h grehu, v skrajnem primeru tudi nedolžna žrtev; ta je s svojim trpljenjem prisposodba tistega, ki je s trpljenjem in smrtjo odrešil svet. Tako Pregelj na novi ravni nadaljuje tradicijo slovenskega deziluzijskega romana in s svojo krščansko naravnostjo stopnjuje žrtveno koncepcijo romanesknega junaka. V *Tolmincih* je za ta namen uporabil podobo kolektivnega subjekta, množico tolminskih tlačanov, ki s svojo skupinsko usodo ponazarjajo usodo človeške žrtve; v nadaljnjih romanih, kot sta predvsem *Plebanus Joannes* in *Bogovec Jernej*, je to usodo prenesel na človeka, ki je posamezen subjekt in kot tak nosilec deziluzije v svetu, kjer mu je usojeno žrtveno trpljenje.

S socialnim realizmom tridesetih let se razvojna črta slovenskega deziluzijskega romana na videz pretrga, saj so socialnorealistični pripovedniki poskušali uveljaviti v slovenskem romanopisju predvsem model stvarnega romana. Vendar tudi ta realizacija ni bila povsem čista, saj zlasti v Kranjčevih romanih obstajajo mnoge sestavine deziluzijskega romana, v njegovih junakih pa številne poteze junaka-žrtve. Zato je s stališča tipologije zanimivejši drugi tip, ki je prav tako ustrezal načelom socialnega realizma, zlasti njegovim ideološkim podlagam v marksizmu in socializmu. Gre za tip romana-epopeje ali epopejskega romana, kot ga je poskušal uresničiti Prežihov Voranc v romanih *Doberdob*, *Požganica* in *Jamnica*. Izraz roman-epopeja je uporabil Lukács za zadnji tip romaneskne proze v okviru štiričlene tipologije, in sicer za tisti tip, v katerem se roman poskuša dvigniti nad problematičnost romanesknega sveta oziroma junaka, da bi znova dosegel enotnost, totalnost, organskost epskega sveta in epopeje kot klasične literarne zvrsti. To stremljenje naj bi bilo po Lukácsu značilno zlasti za Tolstojeve romane, za *Vojno in mir* pa tudi *Ano Karenino*, čeprav ne docela uspešno, ker naj bi Tolstoj poskušal »totalnost« epskega sveta uresničiti z vrnitvijo junakov v »naravo«, kar pa je za obnovo pravega epskega sveta nezadostno, saj je Tolstoj ne dosega na družbenozgodovinski, ampak na abstraktni »naravni« ravni. Lukács ev pojem romana-epopeje se dá prenesti na problematiko Prežihovih romanov, vendar z nekoliko spremenjenim pomenom, saj je vračanje romana k epu potrebno razumeti brez abstraktnih pojmov »totalnosti« pa tudi »narave«; bistvo epopejskega romana je v tem, da hoče poleg zasebnosti, ki je bistvena doména romana, zajeti tudi zgodovinskost javnega sveta, da bi zasebnost prešla v javno, pa tudi narobe. To pot je preskusil Tolstoj v *Vojni in*

miru, ne da bi dosegel cilj, saj je središčni del njegove romaneskne epopeje slej ko prej zasebnost, zgodovina pa okvir zanj. Toda podobna namera je oživila tudi v romanesknem programu socialističnega realizma od Šolohovega *Tihega Dona* naprej; v to prizadevanje se v slovenskem socialnem realizmu včlenjuje tudi Prežihov Voranc s svojo romaneskno trilogijo, ki hoče biti epopejska vrsta romana. Na to kaže kolektivnost njihovega subjekta, ki naj bo nosilec odločilnega zgodovinskega dogajanja na fronti in v zaledju prve svetovne vojne, zloma Avstro-Ogrske in boja za severno mejo, socialnopolitičnega konflikta v kraljevini Jugoslaviji. S konstituiranjem kolektivnega subjekta v vlogi, ki so jo v klasični epiki imeli individualni junaki, bi se zasebnost romanesknega junaka združila z javnostjo zgodovinskega sveta in z njo stvorila nerazločljivo celoto. Vendar pa se zdi, da Prežihov Voranc tega cilja ni dosegel, podobno kot je za Tolstoja ugotovil že Lukács. Večina Prežihovih junakov je bolj trpnih kot zares dejavnih, obenem pa niso zares odločilni nosilci relevantnih zgodovinskih dogajanj. V središču ostaja še zmeraj zasebnost, resda razdrobljena na številne zasebnosti znotraj kolektivnega subjekta vojaških, vaških in drugih skupnosti. Od tod cikličnost Prežihovih romanov, v kateri je mogoče prepoznati tako težnjo k romanu-epopeji kot nemožnost, da bi ga kot celota zares dosegli. S stališča tipologije slovenskega romana je zanimivejše dejstvo, da so znotraj zasebnih zgodb, ki sestavljajo ciklični ustroj Prežihovih romanov, pa tudi v celoti, ki iz njih nastaja, kažejo poteze deziluzijskega romana žrtve, saj je razmerje teh junakov do zgodovinskega sveta praviloma postavljeno kot trpljenje, razočaranje, preskušnja in smrt, se pravi kot deziluzija in žrtev. V koncu teh romanov jim je dodana perspektiva prihodnje osmislitve tega trpljenja, toda ta perspektiva, utemeljena v marksistično-socialistični ideologiji, stoji že zunaj samih romanov.

Težnja k epu-romanu se je s socialnim realizmom vred prenesla v razmah slovenskega romanopisja po letu 1945 in s tem v območje sodobnega slovenskega romana. Njeno sled odkrivamo v romanih o NOB, pri M. Kranjcu, v Zupančičevi *Sedmini*, Svetinovi *Ukani* in še marsikje, rezultat te težnje je pa podoben kot pri Prežihovih romanih — ustroj epopejskega romana ostaja na ravni zasebnih usod, ki jih od zunaj združuje skupni družbenozgodovinski okvir z bolj ali manj ideološko perspektivo, ne da bi se ta zasebnost zmogla preseči v javnost zgodovinskega sveta, kakršnega je poznal ep. Vendar v celotni produkciji povojnega romanopisja tudi tako zastavljeni poskusi romana-epopeje predstavljajo razmeroma majhen delež, za literarni, estetski in v pravem pomenu umetniški razmah slovenskega romana niso relevantni. Z obratom stran od socialnega realizma je v romaneskni prozi usahnila tudi težnja k »velikemu tekstu« epopejskega romana, njegov ustroj se je vrnil k avtentični podobi romana, ki je sporočilo o posameznikovem zasebnem svetu kot pravem nosilcu smisla ali nesmisla življenjskega sveta, v katerem mu je živeti. Ta premik je opazen v razvoju slovenskega romana od konca petdesetih let naprej, ko je stopil iz območja socialnega realizma in se obrnil k novim literarnim smerem, k eksistencializmu in modernizmu, vse do prvih poskusov postmodernističnega romana sredi osemdesetih let.

Bežen pregled najpomembnejših besedil novega romanopisja pokaže, da je osrednji tip te romaneskne proze ne le ostal, ampak se v svojem pomenu celo stopnjeval kot tip deziluzijskega romana žrtve. V teh delih je v središču vsega posameznikov zasebni svet, njegovo razmerje do naravnega, zgodovinskega in socialno-moralnega sveta je razmerje deziluzije, in čeprav bistvo tega posameznika ni zmeraj »lepa duša« v pravem pomenu besede, pa vendarle ne more biti dvoma, da je v junakovem sporu s stvarnostjo javnega sveta

pravica na njegovi strani; zato je njegov delež v življenju praviloma deziluzija, trpljenje, nemoč, včasih vztrajanje v lastni integriteti, pogosto zlom v merjenju s silami premočnega stvarnega sveta, toda v vsakem primeru tako, da je junak žrtev in je torej njegovo poglavitno stanje deziluzija žrtvovanega človeka. Da novi junak povojnega slovenskega romana ne more biti več »lepa duša« v Lukáčsevem smislu, se dá razlagati s tem, da stoji že večidel znotraj metafizičnega nihilizma, ta pa spodjeda tudi njegovo duhovno in moralno trdnost. Da se kljub temu upravičeno ima za žrtev »odčaranega sveta«, pa si je mogoče razložiti z dejstvom, da za temi romani stoji velika skušnja s komunistično revolucijo, s sistemom in z javnostjo, ki sta izšla iz nje; njihova žrtev je zasebni svet romanesknih junakov, bodisi neposredno ali pa posredno, ne da bi bila ta skušnja v samih romanih tematizirana.

S tem ustrojem se povojni deziluzijski roman izoblikuje že proti koncu petdesetih let, ko skoraj sočasno izidejo tako različna, pa vendar tudi sorodna dela, kot so romani *Črni dnevi in beli dan* Dominika Smoleta, Rebulov *Senčni ples* in Zorka Simčiča *Človek na obeh straneh stene*. V šestdesetih letih jim sledijo dela avtorjev, ki postanejo reprezentativni predstavniki slovenskega romana vse do začetkov osemdesetih let — Vladimir Kavčič, Pavle Zidar, Marjan Rožanc, Vitomil Zupan in Rudi Šeligo; v naslednjem desetletju se jim pridruži Drago Jančar. Njihova dela so motivno, tematsko in formalno zelo mnogovrstna, vendar ravno v najpomembnejših odkrijemo strukturo deziluzijskega romana v tisti različici, ki se zdi za slovenski roman od vsega začetka najbolj reprezentativna, se pravi ustroj romana, v katerem je temeljna junakova izkušnja deziluzija, njegov položaj sredi sveta pa položaj nemočne žrtve. Takšni so junaki vseh glavnih Kavčičevih romanov med njimi tudi v *Zapisniku*; v Rožančevi *Ljubezni* in v večini drugih del tega pisatelja; pri Zupanu, kjer so romaneskne osebe praviloma radoživejše, a je njihova temeljna življenjska izkušnja vendarle deziluzija, kot jo kaže zlasti roman *Menuet za kitaro*, dokler ne preidejo v položaj žrtve, tako zlasti v *Levitano*; v Zidarjevih romanih, začenši s *Svetim Pavlom* in nato zapovrstjo v vseh ostalih. V Šeligovem kratkem romanu, kot je sam imenoval *Triptih Agate Schwarzkobler*, je kljub reistični preobleki nedvomno v središču žrtvena junakinja in s tem deziluzija v Lukáčsevem smislu; v Jančarjevem romanu *Severni sij* se je model takšnega junaka utelesil v skoraj paradigmatičnem pomenu, morda pa že kar z ostrino in skrajnostjo položaja, ki ju slovenska romaneskna tradicija še ni dosegla. Vendar bi najvišji vzpon sodobnega deziluzijskega romana morali videti v osrednjih romanih Lojzeta Kovačiča, kot so *Deček in smrt*, *Resničnost*, *Pet fragmentov* in zlasti *Prišleki*. Ti romani so večidel avtobiografski, kar pa ne spreminja dejstva, da je njihov temeljni ustroj določen z romanesknim junakom, ki gre skozi življenje odprtih oči za vsakršne podrobnosti zasebnega in javnega sveta, vendar vseskozi tako, da jih zre skozi deziluzijo žrtve stvarnega sveta, njegovih absurdnih nujnosti, nerazumljivih naključij, zgodovine, sistemov in ideologij, pa tudi že kar življenja samega z njegovo biologijo, minevanjem in smrtjo.

Večina teh romanov je po svoji literarnosmerni opredeljenosti zaznamovana z eksencializmom ali modernizmom, kar pa je samó argument več, da se v razvoju slovenskega romana ne glede na menjavo smeri, form in slogov ohranja temeljna konstelacija, določena z dejstvom, da je tipološka podoba tega romana večstranska, da pa vendarle v nji prevladuje specifičen tip romana deziluzije in žrtve. V njem se je utelesil položaj slovenskega življenjskega sveta doslednejših historičnih obdobj; ta je bil tak, da se je smisel zasebnosti, kakršno je modeliral slovenski roman, prikazoval kot stanje razočaranja nad svetom, v katerem je posameznik s svojo zasebnostjo bolj trpen kot aktiven, bolj žrtev kot obvladovalec sveta

in samega sebe. Z drugačno historično izkušnjo bi se ta konstelacija seveda spremenila, z njo pa tudi razvojna pot in tipologija slovenskega romanopisja.

ZUSAMMENFASSUNG

Jede Erörterung des Epos und des Romans in Slovenien muß von einer kritischen Durchleuchtung beider Begriffe ausgehen, infolgedessen widmet sich der Verfasser zu Beginn den traditionellen und neueren Theorien sowie nimmt deren Differenzierung von Epos und Roman unter die Lupe. Innerhalb der Bandbreite von Bachtins allzu weiter und Lukacs' allzu enger Romandefinition entscheidet er sich für ein Verständnis, das auf Huet, Blankenburg, Schelling und Hegel zurückgreift und unter den zeitgenössischeren Theoretikern von W. Kayser wiederaufgenommen wird. Die vorliegende Untersuchung präzisiert das Begriffsverständnis insofern, als das Epos über die Öffentlichkeit einer mythischen oder historischen Welt erzählt, während der Roman auf der Privatsphäre beharrt, der das öffentliche Geschehen höchstens als Rahmen dient. Die Übertragung dieser Formel auf die slovenische literarische Entwicklung deckt auf, es habe bis zum 19. Jahrhundert keine soziokulturellen Bedingungen für die Entfaltung des Epos gegeben, d. h. es fehlte die öffentliche Sphäre der slovenischen Gesellschaft. Diese bildete sich erst im Laufe des 19. Jahrhunderts aus, als in Europa das Epos als literarische Gattung bereits untergegangen war. Damit stand auch Slovenien dem Roman als einer Erzählung vom Privaten in der neuentstandenen slovenischen Gesellschaft offen. Eine Scheidelinie läßt sich bereits zur Zeit der Romantik ausmachen, als M. Čop den Gedanken äußert, die Zeit des Epos sei vorbei, und zugleich die ersten slovenischen Ansichten zum Roman verfaßt. Prešerens *Krst pri Savici* stellt einen Übergang vom Epos zum Roman dar, wobei die *Einleitung* eine Erzählung über die öffentliche Geschichtswelt darstellt, während *Die Taufe* ein Romantorso ist, da sie in die private Welt übergeht. Im selben Jahr (1836) erscheint Ciglers Werk *Sreča v nesreči*, das mit seinem Vorrücken des Privaten vor einen historischen Hintergrund eine Vorform des slovenischen Romans darstellt. Dieser entfaltet sich letztendlich mit Jurčičs *Deseti brat* in einer Zeit, als die letzten bescheidenen Versuche zur Schaffung einer slovenischen Epik versickern. Vom *Deseti brat* an beginnt eine mehr oder minder ununterbrochene slovenische Romanproduktion und damit auch eine Differenzierung auf verschiedene Romantypen. Deswegen erforscht die Studie in ihrem zweiten Teil die typologische Problematik des Romans in Slovenien. Als Ausgangspunkt dient die allgemeine Aufteilung auf vier Grundtypen des Romans (der naive Roman, der Ideen-, Sach- und der Problemroman), worin ebenso Lukacs' Vier-Typen-Typologie als Unterformen des Problemromans Eingang findet (der abstrakt-idealistische, der desillusionistische, der kompromißhaft-synthetische und der Epopöenroman). Die Materialanalyse fördert zutage, daß der naive Roman für den Beginn des slovenischen Romanschaffens (*Sreča v nesreči*, *Deseti brat*) typisch ist, der Sachroman sich in Kersniks Werken ausgestaltet, später bei den Naturalisten um 1900 und den Sozialrealisten nach 1930 fortsetzt, während sich der Ideenroman nur in vereinzelten Fällen durchsetzt (Mencingers *Abaddon*, Bartols *Alamut*); der häufigste und auch repräsentativste Romantypus ist seit Sritars *Zorin* der Problemroman in der Unterform des Desillusionsromans, wobei in den meisten slovenischen Texten dieses Typs im Mittelpunkt des Geschehens ein Held als Opfer der Gesellschaft, der Geschichte, der Biologie oder des Lebens im allgemeinen steht, was seine Spezifik ausmacht. Dieser Romantypus dominiert in der Zeit der Moderne, bei Cankar, sowie im Expressionismus bei Pregelj. Im Sozialrealismus gibt es Ansätze zum Typus eines Epopöenromans bei Prežihov Voranc, indes enthält auch dieser viele Komponenten des Desillusionsromans mit dem Helden als Opfer. Nach 1950 setzt sich dieser Typus erneut durch, denn es gehören dazu die repräsentativsten Texte seit dem Ende der fünfziger bis zur Mitte der achtziger Jahre von Autoren wie etwa D. Smole, A. Rebula, Z. Simčič, P. Zidar, M. Rožanec, V. Zupan, V. Kavčič, L. Kovačič, R. Šeligo, D. Jančar u. a. m.