

FORMA ROMANA IN SLOVENSKI MODERNIZEM

Razpravljanje o slovenskih modernističnih realizacijah romana ne more mimo njegove pripovedne forme in mimo stališč, ki jih je o nastavkih slovenskega romana izrekel Dušan Pirjevec. Njegovo branje Jurčičevega *Desetega brata* je poudarila estetsko nezadostnost najzgodnejšega pripovedništva in razkrilo nekaj razlogov za sprevračanje literature v ideološkost. Roman ima kot forma svoja specifična določila in očitno predpostavlja obstoj nekega minimuma historičnih okoliščin, ki ga omogočajo. Premislek, zakaj je na Slovenskem dosegel zaznavno estetsko kvaliteto šele z nekaterimi pripovednimi besedili, ki jih imamo lahko za modernistična, se zato zdi toliko večji izziv. Referat bo ob Bahtinovih in Pirjevčevih spoznanjih o romanu lahko odprl problematičnost obstajanja tistega minimuma historičnih okoliščin, ki je bil pogoj za umetniško relevantno in evropsko primerljivo javljanje romana na Slovenskem.

teorija romana, plurilingvizem, začetek slovenskega romana, evropskost, M. Bahtin, D. Pirjevec, J. Jurčič, *Deseti brat*

The discussion of Slovene modernistic realizations of the novel cannot avoid its narrative form and claims about the origins of the Slovene novel by Dušan Pirjevec. His reading of Jurčič's *Deseti brat* pointed out aesthetic shortcomings of the earliest narrative prose and discovered some motives for turning literature into ideology. The novel as a form has its specific conventions and clearly represents the existence of some minimum of historical circumstances that render it possible. The question why the Slovene novel only reached considerable aesthetic quality with certain narrative texts that may be considered modernistic, poses therefore a much greater challenge. Based on Bakhtin's and Pirjevec's findings, the paper will tackle the problem of the existence of the minimum of historical circumstances that was a prerequisite for the artistically relevant novel among Slovenes, which is also comparable in the European context.

theory of novel, plurilinguism, beginning of Slovene novel, Europeanism, M. Bakhtin, D. Pirjevec, J. Jurčič, *Deseti brat*

V naslovu zajeti problem nas izhodiščno usmerja k trem sklopom vprašanj: (1) kaj je roman, kaj je njegova temeljna forma in kakšna je njena zgodovinska določenost; (2) kako je z izhodiščno matrico slovenskega romana; (3) katere spremembe slovenskega kulturnega prostora in samodojemanja človeka v njem so odločilne za tisti samoumevni položaj, v katerem lahko naša romaneskna literatura uspešno nagovarja tudi neslovenskega bralca, ali drugače, kakšen minimum

historičnih okoliščin je bil pogoj za umetniško relevantno in evropsko primerljivo javljanje slovenskega romana, kar se udejanja v fazi prodiranja modernizma (Bartol, L. Kovačič, pogojno Smole, Božič itd.).

V slovenski literarni vedi je o prvih dveh sklopih na voljo kar nekaj ustrezno razdelanega gradiva; tega sploh ni tako malo, tudi če prvega zožimo zgolj na objave v zvezi z Bahtinom in drugega s Pirjevcem. Manj je morda v evidenci, ali obstaja povezava med teoretskimi pogledi enega in drugega avtorja. Teoretske razdelave romana sta se res lotila vsak s svojih izhodišč, Bahtin s tistih, ki jih uokvirja njegova izvirna filozofija jezika, Pirjavec, ki v njem vidi splošno evropsko, izrazito novoveško obliko, pa z izhodišč ustroja subjektivitete subjekta romanesknega lika. Vendar pa, ker sta se osredotočala na logiko historične utemeljenosti določil romaneskne forme, ne glede na to, kako sta določila sama razumela in opredeljevala, je presečišč skupnih stališč več, kot se zdi na prvi pogled. Teoretski in filozofski pristopi Bahtina so bili Pirjevcu blizu, kar je večkrat poudaril v predavanjih. Poznal jih je prek Kristeve, nekaterih nemških in francoskih objav, vsaj spisa *Beseda v romanu* (izid 1965, nastanek 1935) ter *Epos in roman* (izid 1970, nastanek 1941) pa po izvirniku in sta bila v podrobnejši razpravi tudi v njegovem specialnem seminarju. Celoten Bahtinov opus mu ni mogel biti dostopen. Od dveh obsežnejših del, ki sta izšli šele v sedemdesetih letih, je lahko poznal le prvo, *Voprosy literatury i estetiki* (1975), ki pomeni ogrodje Bahtinove teorije romana, druga, *Estetika slovesnogo tvorčestva* (1979), pa je izšla dve leti po njegovi smrti. A dejstvo, koliko Bahtinovega gradiva je poznal, sploh ni bistveno, ker je vsa svoja temeljna stališča o romanu dorekel že dosti pred sklopom predavanj z naslovom »Teorija romana«, v katerih se je – prav zaradi razumevanja te reprezentativne evropske literarne oblike, ustroja romanesknega lika in njegove subjektivnosti – osredotočil na vprašanja o zasnutku mimetične umetnosti, ki jo je razumel kot korelativen pojav z javljanjem tradicionalnega romana. Vsekakor sta vprašanje o minimumu historičnih okoliščin za nastanek romana Pirjavec in Bahtin razumela komplementarno in oba interpretirala v kontekstu istih premen človekovega samointerpretiranja. Skupno presečišče njunih stališč je bilo, da sta zvrst razpoznavala kot nosilko posebnih zgodovinsko opredeljivih sistemskih določil in v manifestiranju umetnosti videla, da specifični kulturni pojavi vedno eksteriorizirajo zgodovinske danosti človekovega položaja, zajete tudi v sferi jezikovnega in družbenosti. Roman kot specifično izjavno formo ali sistem umetniškega jezika sta tako oba razumela kot zgodovinsko pogojen sistem.

Zametke romana sta Pirjavec in Bahtin videla v istem momentu starogrškega sveta, ki prinese spremenjeno razumevanje resnice, vendar je slednji pogled nanj uokvirjal z drugega zornega kota in z drugačnimi pojmi, ki dopuščajo možnost zajeti tudi njegovo prakso onkraj forme tradicionalnega romana. Bahtin je pojav romana povezal s tisto spremenjeno pozicijo, ko »sedanjost postane središče človekove usmeritve v času in svetu« (1982: 31), torej ko se je človeku odkril pomen njegove lastne sedanjosti in se je v tem kontekstu v njegovo misel prvič naseljevala

zavest historičnega. Bahtin to spremembo dojetanja resnice razume predvsem kot »preobrat v časovni hierarhiji«, od katerega je »odvisen tudi korenit prevrat v ustroju umetniške podobe«, ko se »korenito [...] spremeni časovni model sveta: svet postane svet, kjer ni prve besede (idealnega počela), zadnja pa še ni izrečena« in ko »vsak pojav, vsaka stvar, sploh vsak predmet umetniškega prikazovanja zgrabijo svojo dokončnost, svojo brezupno izoblikovanost in nespremenljivost, ki so jo imeli v svetu epske 'absolutne preteklosti', ločene z neprehodno mejo od trajajoče, nedokončane sedanjosti« (1982: 31). Tako lahko Bahtinov teoretski pogled na roman formulira bistvo romaneskne izjave s pojmi, kot so *plurilingvizem*, *dialoškost*, *indirektna beseda*, *usmerjenost na tuji govor*, *ambivalentnost*, *samo-zavest* in *skepsa romana* kot zvrsti, *samokritičnost*, *odprtost*, *nedokončanost*, *fluidnost*, *amorfnost*; s temi pojmi je mogoče v enaki meri kot določeno linijo romaneskne proze skozi zgodovino opredeliti tudi temeljne lastnosti, ki zadevajo roman od modernizma naprej. Bahtinova izhodiščna teza o romanu kot dialoški strukturi – tako bolj kot t. i. tradicionalni roman – v temelju afirmira linijo te forme, ki je od Rabelaisa, Swifta, Sterna, romantikov, Flauberta do Dostojevskega pripravljala ustroj modernističnega romana. Poudarki o plurilingvizmu in dialoški besedi v romanu pomenijo, da v središču Bahtinovega analitičnega interesa niso samo množično razprostranjeni romani 18. in 19. stoletja, ki so določeno možnost tega žanra bistveno izčrpali in jim je bilo teoretsko posvečeno največ pozornosti. S to teorijo je mogoče zajeti tudi številne prozne tekste, ki so ostajali problematični, »neuradno zunaj velike literature« (Bahtin 1982: 10), in so jih teorije, kontrastirajoče ep in roman, nujno izpuščale, ker jih niso mogle ustrezno zajeti vase.

Da je roman v zametkih nastal ob razpadu enotnega antičnega sveta, so razlagale že Heglove in Lukácseve opredelitve in ga, kot pri nas Pirjevec, videle kot tipično evropsko formo in enačile predvsem z novim vekom. Hegel je v *Estetiki* zapisal, da roman nastaja v zamejenem prozaičnem času, ko manjka poetsko stanje prvobitnega sveta, in da gre zato v njem običajno za razdor, za spopad poezije srca in proze okoliščin. Lukács je ugotavljal, da je to forma v epohi dokončne in dopolnjene grešnosti oziroma forma moške zrelosti, ko je človek v svetu, ki so ga bogovi zapustili, iz totalitete (imanence smisla) izključen, svetu odtujen, razcepljen na subjektivno in objektivno, živi iz nasprotja notranjega in zunanjega in je tako obsojen na demonsko iskanje, ki je nujno brezuspešno. Pirjevec je omenjena stališča povzemal, sam pa povezoval roman z razumevanjem človeka kot *animal rationale* oziroma z zasnutkom romana v času porajajoče metafizike subjektivitete, s trenutkom, ko človek išče transindividualnost znotraj človeškega, ko se sam projicira iz sebe in se postavi nad sebe in naravo s svojim razumom. Iz sebe samega izpostavi neki princip kot metafizično transcendenco, postane sam svoj princip in se postavi na izpraznjeno mesto boga (totalitete). Junakov »načelni neuspeh« pomeni razdrtje te strukture (metafizično iz subjektivitete postavljenega bistva, transcendence) in v tem razprtju metafizične biti, ki ni nič istovetnega s primarno bitjo, se po Pirjevcu skriva estetskost romana. Razkrije se, da resnica ni identiteta bistva in biti,

ampak njuna razlika. Pirjevec govori o razliki, ontološki diferenci, kar naj bi bilo, kot je v seminarjih poudarjal, v določenem smislu blizu drugače zastavljenemu Bahtinovemu razpravljanju o dialogu. Vsi trije enako kot Bahtin govorijo o romanu v zvezi z razpadanjem epskega sveta. Hegel in Lukács ga sploh razumeta kot dediča epa, medtem ko takšni poudarki pri Pirjevcu niso bili posebej vidni. Bahtin nasprotno poudarja, da razume roman kot dosledno »odpravljanje epskega odmika« (1982: 38), kot pojav razdiranja enotnega antičnega sveta v helenizmu in s tem – tu je jedro njegovih premikov v formuliranju romanesknega bistva – enotnega in edinega, zavezujočega, stabilnega, nespreminjajočega se jezika, ki ni poznal prave notranje diferenciranosti in tako svoje lastne dialogičnosti. Za roman je bistveno, da sovpada z razdiranjem jezikovne hierarhije in z odprto jezikovno menjavo. Iz Bahtinovih analiz sledi, da roman ne nadaljuje epa, ampak je dedič tipično helenističnih zvrsti, ki z epom nimajo prave zveze. Nekatera mesta celo nedoločno nakazujejo, da je odpravljanje epskega odmika tudi zapuščanje epskega, ob čemer velja spomniti na Bahtinovo ne dovolj pogosto poudarjeno misel, da »gola zgodba, gola prigoda sama na sebi ne more biti nikoli sila, ki organizira roman« (1982: 153).

Temeljna kategorija romana in umetniške prozne besede je po Bahtinovi teoriji torej dialoškost. Romaneska izjava ni le svoja lastna, sebi zadostna beseda, ampak pozna usmerjenost na tuji govor. Bahtin govori o »globinski dvoglasnosti in dvojezičnosti romaneskne podobe« (1982: 118), v kateri poteka »konfrontacija različnih volj in besed« (1982: 119). Ta dvoglasnost potiska besedo, skozi katero se »prelamlja stvarnost«, na njene lastne meje, na robove vpraševanja. Roman je tako tudi po Bahtinovih analizah zvezan z vpraševanjem, s kategorijo spoznavanja ali bolj natančno ignorance, nevedenja. »Roman špekulira s kategorijo nevedenja (rus. *neznanija*)« in prav zato rabi »sižejsko sklenjenost« (Bahtin 1982: 32), torej zgodbenost. Že semantika starogrške besede za zgodbenost (*historia*) je pokazala na vez romana s spozna(va)njem. Bahtin na več mestih omenja zgodbenost kot inherentno postavko romana, a problema posebej ne razčleni. Da roman zgodbenost rabi, je trdil tudi Ortega y Gasset, a je formo moderne proze brez zgodbenosti razumel kot nekaj onkraj romana. Bahtin zgodbenosti romana očitno ne pojmuje preprosto kot kumulacijo dogajanja, ki tekstu daje enotnost, ampak jo vidi v dramatični dialoškosti jezikov v romanu, tj. v plurilingvizmu (rus. *raznorečie*), v množici pogledov na stvari. S takšnim pojmovanjem je izpolnjen pogoj za pritegnitev modernistične proze v roman in pričakovali bi, da bo iz svoje filozofije perspektivizma tako lahko dojel moderni roman tudi Ortega y Gasset. Za Bahtina je potemtakem zgodbenost lahko tudi slikarsko platno, čista spacialna razporeditev sižejskih elementov, ki niso nujno kaj linearnega z začetkom, sredino, koncem, kar bi ustvarjalo kontinuum pripovednega.

Roman kot zvrst torej po Bahtinu eksteriorizira lingvistični dialog, in ker je ta v sebi vedno nekaj nedokončanega, je v tej kategoriji opredeljeno tudi samo fluidno bistvo romana. Dialoga, naravnosti na tujo besedo, ni mogoče kanonizirati, zato je za Bahtina roman drugačna – nekanonizirana – zvrst. Njeno jedro je vsakokratna

dialoška narava njenega jezika, dialoškost do drugih tekstov (avtorjeva dialoškost), dialoškost do bralčevega jezika (adresatova dialoškost) in dialoškost znotraj same pripovedi, dialoškost pripovedovalčevega gledišča in gledišč posameznih protagonistov (kontekstualna dialoškost). Za Bahtina roman tako sploh ni kaj docela amorfnega, četudi je nastajajoči žanr. Prava *morfe* zvrsti je zajeta v naravi romaneskne besede, ki je dialoška, ta dialogičnost (kot vpraševanje, spoznavanje, nevedenje) pa je možna šele v času »zgodovinskega obrata« ali »zgodovinske inverzije« (1982: 273). Porojen znotraj kronotopičnih koordinat, ki proizvedejo možnost dialoga, je roman zvrst, zaznamovana z odprtostjo do tuje besede, do tujega gledišča, do tuje resnice. Romaneskna dialoška beseda zajame »neizoblikovano in trajajočo sodobno stvarnost« (1982: 38) in v odprtosti ali stiku udejanja prenašanje tuje besede, spodmikanje njenih trdnih tal, lahko tudi kot parodija ali travestija. Po Bahtinu to »komično domačenje sveta in človeka« predstavlja enačaj s »trezno umetniško prozno romaneskno podobo« (1982: 38). Beseda dialoga je dvomeča beseda, zavedajoča se relativnosti, a te relativnosti ne gre razumeti kot česa negativnega. Prav lastnost dvomeče, za alteriteto odprte besede v romanu pojasnjuje, zakaj je mogoče reči, da je roman sočasna tvorba, ko se rodi znanost. Estetsko relevanten roman je bil vedno dialoški in z notranjimi karakteristikami romaneskne besede, kamor spadata parodija in travestija, se vzdržuje tematska familiarizacija romana. Odprtost obzorju tuje besede kot drugosti zagotavlja romanu tudi temeljno potezo absorpcijskosti. Prav s tem je roman kot »umetniško urejeno družbeno raznoliče govoro (rus. *raznorečie* pomeni tudi protislovnost, neujemanje), raznojezičje in individualno raznoglasje« (1982: 46) sinkretična tvorba. »Sodelovanje med romanom in živimi retoričnimi zvrstmi (publicističnimi, moralnimi, filozofskimi idr.) ni bilo manj pomembno kot interakcija romana in umetniških zvrsti« (Bahtin 1982: 51). Roman je tako vase srkajoča, spremenljiva, protejska tvorba, jezikovni babilon, ki pa se vendarle usklajuje v sistem »jezikov« (1982: 46), v polifono enoto nedovršene »celote«, v dialoško strukturo. Od tod izhaja njegovo dvoumno, amfibično jedro, ki ima – kot katerakoli živa mnogoličnost – revolucionirajoč vpliv. Prav implicitno revolucijsko jedro te forme pa gre razumeti kot pobudo za Bahtinovo tezo, da se zvrsti v času romana romanizirajo.

Dialoškost pripada svetu dialoške, relativizirane galilejevske zavesti, medtem ko se je predromaneskno življenje umetniške besede oblikovalo v zaprtem, enoznačnem ptolemejskem svetu. Ptolemejska jezikovna zavest – ti pojmi so Bahtinovi – je monološka in to monološko mišljenje je poznalo eno samo možnost resnice. Svet je za takšen tip mišljenja samozadostna celota, skladna, brez navzkrižij in napetosti, zaprt sestav brez razsrediščujočih sil. Monološko strukturirana ostajajo literarna dela, ki pripadajo času in prostoru, ki v sebi ohranja takšen tip jezikovne zavesti. Monološka je po Bahtinu seveda vsa epika. Takšna je tudi določena linija evropskega romana, ki zatre strukturo menipejske satire. To je t. i. *monološki roman*, kamor spadajo »solistovski romani« helenizma (Apulejev in Petronijev roman sta izvzeta), srednjeveški romani, pastoralni romani renesanse, heroično-

galantni romani baroka, celo Voltairov razsvetljenski roman vidi v tej osvetljavi in še množico romanov 18. in 19. stoletja, s katero, kot bi rekel Lukács, roman postavlja svojo lastno karikaturu. Monološka je po Bahtinu – in zdi se, da je to ustvarjalno izzivajoča teza za premislek pesniške besede skozi zgodovino lirike – tudi poezija kot vrsta v celoti, razen kolikor ni, kot svojo tezo omejuje na drugem mestu, padla pod vpliv romanizacije.

Izhodiščna matrica slovenskega romana

Glede izhodiščne matrice slovenskega romana se lahko opremo na Pirjevčevo analizo, ki jo je razgrnil v celoletnem kurzu neobjavljenih predavanj, elemente te raziskave pa je v okleščeni, rudimentarni obliki javno predstavil v spisu *Pri izviroh slovenskega romana* (1972). Pirjevca ni zanimalo toliko, »kako je slovenska literatura sprejemala neko splošno evropsko obliko«, ampak bolj »kaj je ta splošna oblika slovenski literaturi sploh lahko nudila, v kakšni meri je bila pri nas sploh lahko produktivna, kar vse ima« – ta poudarek pa predstavlja za premene avtorjevih teoretskih pogledov na roman važno mesto, na katerem se vpisuje nov aspekt njegovih razdelav – »izreden pomen za določanje estetskega ustroja in estetskih razsežnosti romana nasploh« (1972: 31). Pirjevec je izpostavil stališče o »dvojni deficitarnosti slovenske proze« (zamudništvo, nedoseganje evropske »norme«), a tega dejstva ni razumel zgolj kot problematičnost slovenske pripovedne proze, marveč kot »notranjo mejo evropskega romana samega« (1972: 31). Izpeljave glede »notranjih mej evropskega romana samega« sicer tu niso bile artikulirane, se pa po vsej verjetnosti navezujejo na vprašanje junaka, kot prostora udejanjenja subjektivitete subjekta.

Pirjevec v nadaljevanju zastavlja tezo, da Jurčičev *Deseti brat* uveljavlja svojo lastno, od Levstikovega programa iz *Popotovanja iz Litije do Čateža* »precej različno razumevanje romana in morda tudi literature v celoti« (1972: 32), ker ta načela »lahko producirajo povest, nikakor pa ne tudi romana« (1972: 32). Levstikova kritika *Desetega brata* glede lika Lovreta Kvasa, da je »nedovršen, skvāžnjast značaj« in »najnápačneje črtan«, »sentimentalen mekūž«, »najnedelavnejši«, je tako predvsem ne povsem ustrezno branje intence Jurčičevega modeliranja romanesknega lika, ki ga avtor primerja z goethejevskim pojmovanjem pasivnega subjekta. Pirjevec sicer pogojno izreče pripombo, da bi bila Jurčičeva teoretska pozicija »docela nezgodovinska«, če »teoretično ni mogel zapopasti tistega temeljnega zgodovinskega lika, ki se imenuje subjekt« (1972: 32), vendar pa v nadaljevanju, čeprav Lovretove pasivnosti ne zanika, ugotavlja, da »je v sam temelj glavnega junaka res položen lik subjekta in da je ta lik temelj romana« (1972: 32). Pirjevcu je povsem očitno, da je »vprašanje subjekta, kakor se je odprlo ob prvem slovenskem romanu bolj zapleteno, pa naj gre za Levstikov program ali za Jurčičevo besedilo« (1972: 32). Analitičen pretres problema subjekta, kot ga je z osrednjim romanesknim likom – »srednjim zemljakom, »veljavnim domačinom« iz »kake trdne kmetske hiše« – zagovarjal Levstik s programom in s svojo kritiko

Jurčiča, pokaže, da je v Levstikovi predstavi subjektivnost subjekta zreducirana na socialna določila in nacionalni princip. Nasprotno pa je Jurčič, ki smisel obstajanja literature pojmuje kot razpletanje »večne uganke človeškega«, poudaril stališče, »da smo ljudje v prvotnem vsi enaki« in da ga zato zanima človek, kot pravi, »v bistvu«, s tem pa vendarle implicira drug pogled glede pojmovanja subjektivnosti subjekta in dopušča prvotnost človeškega tudi v svetu, v katerem je pripoznana zdiferenciranost človeka »v obliki« kot svet kmetstva in gospode, verjetno pa tudi v pomenu »slovenstva« in »neslovenstva«. Pirjevec trdi, »da je Jurčič ta svoja izhodišča uveljavljal v vseh tistih svojih tekstih, ki jih je krstil za izvirne romane« (1972: 33) in glede izhodiščne matrice slovenskega romana zapiše pomembno tezo, da »produkcijskega načela, ki je tudi znotraj slovenske literature omogočil nastanek romana, potemtakem ni formuliral Levstik, marveč Jurčič« (1972: 33).

Pirjevec pravi, da je za Levstika »kmetstvo resnica slovenstva« (1972: 34), in v tej »intervenciji« nacionalnega (in socialnega) principa in »interesa« prepozna neproduktivnost njegovih teoretskih zasnov romana, ker z načelom nacije blokira načelo subjekta. Jurčič pa je to »resnico« obstajanja slovenskega prostora – gre za poudarke, ki jih pri Pirjevcu ne najdemo – vendarle že zaznal v njeni zdiferencirani, nemonolitni dejanskosti, česar pa, se zdi, pozicija Levstikove kritike, ki govori o odsotnosti zdiferenciranega jezika – ta pa je po Bahtinu *conditio sine qua non* romana – vendarle ni bila povsem pripravljena ugledati in priznati. Rečeno drugače, Levstikova kritika je bila očitno plod precej neomajne ideološke predpostavke, nedoslednost takšnih, iz predpostavk zastavljenih sodb pa se kaj hitro pokaže v segmentu, ko mimo prej nakazanih obremenjenosti Levstik (nehote?) hvali lik Marjana, njegovo nemehkužnost, pogum in strastnost, kot zgled subjektivnosti, čeprav je sin Petra Kavesa, ki je slovenstvo zatajil. »Resnico« tedanjega obstajanja slovenskega prostora je očitno mogoče dojemati tudi drugače, kot jo artikulira Levstikov program, in Jurčičev roman, ki je načelno forma uprizarjanja resnice, naj bi jo – kot literatura – razgrnil. To razgrinjanje pa nam predoča prav dogajanje okrog osrednjih Jurčičevih romanesknih oseb, v katerih je mogoče doslednejšo realizacijo subjekta – tako kot v *Desetem bratu* – razpoznati prav v liku, ki je »ne-kmet in ne-Slovenec«, kar ugotavlja tudi Pirjevec (1972: 36). Oseba, ki je v *Desetem bratu* središče pripovednega dogajanja, nikakor ni povsem osrednji lik razkrivanja resnice v tem Jurčičevem delu. Lovre Kvas, ki reprezentira samo pozitivno varianto Petra Kavesa, strica, ki je zapustil kmečki dom in ga znanje spridi ter se vrne kot potujčenec, mora prav zato, ker želi ohraniti podobo človeka, ki ga znanje ni odtujilo domovini, delovati kot blokirani ali zlomljeni subjekt, kakršen postane prav v imenu principa naroda. S tem pa se resnica subjektivitete subjekta v tem romanu ne more razkriti preko Lovreta Kvasa, saj je utelešena – kot izpostavlja Pirjevec – že z izhodiščno usodo njegovega strica, pa tudi preko likov njegovih sinov, Marjana in mitične figure Martinka Spaka. Resnica se tako vseeno tudi pri Jurčiču nakazuje kot v Levstikovi teoriji romana: »[S]ubjekt in narod drug drugega blokirata, načelo nacionalnosti blokira dogajanje literature, ki s tem izgubi

svojo literarnost in postane ideologija. Po teh svojih lastnostih se Jurčičeva besedila ne razlikujejo od Levstikove teorije« (1972: 35). Kaj »takšno medsebojno blokiranje ali oviranje subjektivnosti in nacionalnosti, ideološkosti in literarnosti« za prvotne zasnutke slovenskega romanopisja pomeni in kakšne posledice za nadaljnje možnosti slovenskega romana so imeli takšni »romaneskni teksti [kot] prostor dvojnega prikrivanja zgodovinske resnice«, bo mogoče nakazati v nadaljevanju.

Očitno je, da izhodiščna realizacija romana na Slovenskem ni zagotavljala ustreznih atributov umetniškega. Očitno je tudi, da je bila ta problematičnost Jurčičevih romanesknih tekstov kot »prostora dvojnega prikrivanja zgodovinske resnice« (1972: 36), prikrivanja resnice subjekta in resnice nacije, rezultanta specifičnega zgodovinskega samodojemanja slovenskega individuuma v tem prostoru, ki bi mu morda bilo že mogoče spremeniti zorni kot gledanja, tako da bi bilo to samodojemanje bolj suvereno in odprto za drugost v Bahtinovem pomenu besede. Ali bi spremenjen pogled, izmaknjenost iz glediščne točke, ki je obvladovala Levstikovo kritiko, v določeni meri pa tudi Jurčičev roman, morda že dopuščal dojemati in sprejemati realnost prostora, ki ga odpira prvi slovenski roman, tudi z bolj suverena gledišča samoopredeljevanja in ravnanj subjekta, kot ga spoznavamo v liku Lovreta Kvasa? Vprašanje je verjetno povsem umestno, saj je bilo tudi Pirjevcu, ki je problematiko tega romanesknega subjekta razpoznaval v njegovih blokiranih položajih, povsem očitno, da je »vprašanje subjekta, kakor se je odprlo ob prvem slovenskem romanu, bolj zapleteno, pa naj gre za Levstikov program ali za Jurčičevo besedilo« (1972: 32).

Utemeljenost forme romana v razgrajevanju resnice kot identitetne strukture

Artikulacija teorije romana pri Bahtinu predpostavlja, da je forma romanesknega sveta utemeljena v razgrajevanju resnice kot identitetne strukture. V tej točki se Pirjevčev pogled na roman kot estetsko uresničitev te forme prav v ničemer ne razhaja z Bahtinovimi pogledi. Kako je v Jurčičevem romanesknem svetu dojeta resnica tedanjega slovenskega prostora, pa je mimo Pirjevčevih izpeljav in njegovih ugotovitev o estetski nezadostnosti začetkov slovenskega romanopisja mogoče preverjati tudi skozi Bahtinove koncepcije o tej formi.

Bahtin, ki razume roman kot pojav v času razdiranja oziroma cepljenja enotnega sveta in zato njegove začetke vidi v koncu antike, tj. v helenizmu, je jedro romanesknega bistva konstatiral v koncu enotnega in edinega, zavezujočega, stabilnega, nespreminjajočega se jezika. Rojstvo romanesknega bistva tako ni mogoče v prostoru, ki ne pozna ali ni pripravljen priznati prave notranje diferencialnosti jezikovnih možnosti in s tem ni sposoben vzpostaviti lastne dialogičnosti. Ker je za roman bistveno, da sovпада z razdiranjem jezikovne hierarhije in z odprto jezikovno menjavo, je mogoče realizacijo estetsko suficientne slovenske romaneskne produkcije predpostavljati šele v tistem historičnem trenutku slovenstva, ko je v tem prostoru mogoče dopustiti odprtost za drugost, prepoznati soobstoj jezika,

predvsem pa svojo jezikovno zavest izmakniti iz monološkega, zaprtega, enoznačnega sveta, iz samozadostne celote, harmonične in brez navzkrižij ter napetosti, in se s pozicije samogotovega subjekta odpreti resničnemu svetu, neizogibno polnemu razsrediščujočih sil, ki pa so ogrožajoče le za nedoraslo dojetje nacije, ki spoprijema s svojo lastno suverenostjo še ni tvegala udejaniti. Dialoškost, ki pripada svetu dialoške, relativizirane galilejevske zavesti, v času Jurčičevega romana v tem prostoru očitno še ni dobila domovinske pravice. Tako se zdi, da bi morali – v Bahtinovem pomenu besede – ob začetkih slovenskega pripovedništva še vedno govoriti o predromanesknem življenju umetniške besede, ki se oblikuje v zaprtem, enoznačnem ptolemejskem svetu. Ptolemejska jezikovna zavest – in ti pojmi so tudi Bahtinovi – je monološka in to monološko mišljenje pozna eno samo možnost resnice, kot jo je v svoji kritiški drži do *Desetega brata* izrekel prav Levstik.

Slovenski roman se je tako ob samem začetku spopadal z blokadami, se soočal s svojo nezadostnostjo, doživel kot umetnost notranji »zlom« in se prevešal v nacionalno agitko. Ugotavljanje takšnega stanja »pri izviri slovenskega romana« je Pirjevcu, sicer dosti mimogrede in bolj v obliki negotovega vprašanja, navrglo misel, ali je slovenski roman sploh možen znotraj tradicionalnega romana ali pa bo morda konstituiran šele kot pripovedništvo onkraj tradicionalnega romana. Tu se vsiljuje še eno vprašanje, namreč, ali je slovenski roman zares postal možen šele, ko je slovenska nacionalna bit postajala toliko samozavestna, da se ji ni bilo več potrebno instrumentalizirati skozi literaturo. Ali pa je mogoče vprašanje postaviti tudi drugače, da se je šele skozi samozavest notranje diferenciranosti slovenske populacije ustvarilo tisto potrebno izhodišče, Bahtin ga zajame s pojmom demokracija, ki je iz sebe lahko proizvedlo tudi pravo umetniško formo romanesknega. Kdaj je torej za neproblematično obstajanje slovenskega romana dosežena točka tistega zgodovinskega stanja minimalnih okoliščin, ki so pogoj za umetniško relevantno in evropsko primerljivo javljanje romana? Če razumevanju Bahtinove koncepcije dialoškosti konsekventno sledimo, potem je utemeljenost forme romana mogoče locirati v čas, ko se resnica kot identitetna struktura razgrajuje in to postane tudi za slovenski prostor nekaj povsem običajnega in sprejemljivega. Tedaj namreč vsakršna drugost (npr. neslovenskost, nekmetskost) preneha biti konkurenčna entiteta ter pridobi pravzaprav nov, povsem neogrožajoči status. Tako drugost ali tuja beseda začenja predstavljati vlogo dinamizirajočega faktorja obstajanja naše lastne nasebnosti. Minimum okoliščin, ki iz sebe lahko proizvedejo umetniško relevantno formo romana, predstavlja torej trenutek pojavljanja subjekta, ki se je zmožen soočiti z drugostjo, z nedovršenostjo resnice; ali rečeno drugače: ko dopušča srečevanje z dialoškim odpiranjem resnice in z negotovostjo praznine. Prav to srečevanje samega sebe na robovih drugosti pa reprezentativno uprizarjajo romaneskni svetovi V. Bartola, L. Kovačiča, P. Božiča idr., ki so z nezadržano držo večjezičnosti uveljavili modernistični roman na Slovenskem.

Literatura

- Mihail BAHTIN (V. N. VOLOŠINOV), 1980: *Marksizam i filozofija jezika*. Beograd: Nolit.
- Mihail BAHTIN, 1982: *Teorija romana*. Ljubljana: CZ.
- Mikhail M. BAKHTIN, 1986: *Speech Genres and Other Late Essays*. Austin: University of Texas Press.
- Kajetan GANTAR, 1979: *Helenizem*. Ljubljana: DZS (Literarni leksikon 3).
- Friedrich HEGEL, 1970: *Estetika III*. Beograd: Kultura.
- Julia KRISTEVA, 1967: Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman. *Critique* 23. 438–465.
- Georg LUKÁCS, 1968: *Teorija romana*. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Dušan PIRJEVEC, 1972: Pri izvirih slovenskega romana. *Problemi – Literatura* 10/109. 31–35.
- Jola ŠKULJ, 1991: Dušan Pirjevec in slovenska literarna veda. Vprašanje zgodovinskosti in stičišča z Bahtinom. *Primerjalna književnost* 14/1. 26–28.
- – 1997: Dialogism as non-finalized concept of truth: The 20th century literature and its logic of inconclusiveness. *Bakhtin and the humanities*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete. 139–150.
- – 2002: Multilingualism as strategy of modernist dialogism. *Multilinguale Literatur im 20. Jahrhundert*. Ur. M. Schmeling, M. Schmitz-Emans. Würzburg: Königshausen & Neumann. 105–117.