

TOMO VIRK

## Zaton romana

Misel o zatonu, koncu ali smrti romana seveda ni nova. Dovolj je, da odpremo obsežno monografijo Malcolma Bradburyja *The Modern British Novel*, in videli bomo, da se je zlasti v zadnji polovici tega stoletja pojavila z večjo ali manjšo intenzivnostjo domala v vsakem desetletju. Njen zadnji, Slovincem vsaj posredno znani zagovornik je literarni zgodovinar George Steiner, ki je svojo vero v smrt romana javno izrekel leta 1996 in s tem sprožil – tudi v slovenščini dostopni – odziv Salmana Rushdieja.

V stoletju smrti, stoletju dveh svetovnih vojn in v senci groženj s tretjo, v zadnjem stoletju tisočletja misel o smrti romana seveda ni nič presenetljivega. Vklaplja se v množico drugih, realnih ali fiktivnih smrti, koncev in zatonov, ki so zaznamovali sodobnega človeka. Leta 1917 je Oswald Spengler izdal knjigo *Zaton zahoda* – ki se je, kot vemo, dotaknila tudi Srečka Kosovela – in v njej v apokaliptičnih tonih napovedal propad zahodne civilizacije. Spengler je bil – po lastnih izjavah – zvest učenec misleca, ki je nemara najbolj vzgibal naše stoletje, Friedricha Nietzscheja, ki je stoletje smrti uvedel z znano tezo o smrti Boga. Na začetku stoletja je Edmund Husserl postuliral tezo o krizi celotnega evropskega mišljenja in njegov učenec Heidegger jo je stopnjeval z mislijo o koncu metafizike. Proti koncu stoletja se vzdušje koncev in smrti še zaostri. Jean Francois Lyotard v vplivni knjigi *Postmoderno stanje* (1979) postulira tezo o koncu velikih zgodb, Nietzschejev in Heideggrov učenec Gianni Vattimo v sozvočju z duhom časa z naslovom odmevne knjige razglasi *Konec moderne* (1985), Francis Fukuyama pa leta 1989, v času največjih političnih sprememb, *Konec zgodovine*. To zagrobno vzdušje se seveda odtisne tudi v svetu literature. *Enfant terrible* francoske kritike, Roland Barthes, leta 1968 v razvpitem eseju oznani *Smrt avtorja*. Donald Barthelme se na freudovski in postmodernistični očetomor odzove z romanom *Mrtvi oče* (1975), Ronald Suckenic pa na smrtno razpoloženje v literaturi leta 1969 s prozno zbirko *Smrt romana in druge zgodbe*.

Vseh teh napovedanih smrti se – zlasti če so nanizane ena ob drugo – gotovo drži pridih apokaliptičnega milenarizma. Toda obenem tudi ni mogoče zanikati, da te napovedi le niso povsem fiktivne, plod teorije, ampak se na nevralgičnih točkah dotikajo realnosti. Največkrat izraščajo, ne glede na svojo morebitno akademsko artikulacijo, iz neke pristne eksistencialne izkušnje kot posledica

tega, kar je za človeka najrealnejše. Naj to ponazorim s primerom, ki je naši temi – *zatonu romana* – še posebej blizu: z znamenito, predvsem po zaslugi Pirjevčeve aplikacije tudi Slovencem domačno Lukacsevo *Teorijo romana*. Lukacs, kot je znano, roman definira kot »epopejo sveta, ki so ga bogovi zapustili«. Roman se rodi z novim vekom, ko se pravzaprav izvrši pri Nietzscheju ugotovljena »smrt Boga«, ko svet ni več celota, eno s svojim bistvom, ampak neurejen, kaotičen, katastrofičen. Lukacs spremlja razvoj novoveškega romana skozi štiri tipe; zadnji, tip romana epopeje, ki ga odkrije pri Tolstoju, že nosi znamenja *zatona romana*. Že Dostojevski ne piše več pravih romanov; za dvajseto stoletje Lukacs na njegovem začetku napove konec romana.

Kot vemo, se Lukacseva napoved ni uresničila. Pa vendar je v njegovi tezi o koncu romana neko eksistencialno zaznamovano resnično jedro, ki nas povezuje, da jo premislimo resno. V čem je eksistencialna resnost tega konca, je posredno razkril sam Lukacs leta 1962 v *Predgovoru* k novi izdaji svojega mladostnega dela. Tu je zapisal, da je bil povod za nastanek dela izbruh prve svetovne vojne. Lukacs je želel reflektirati duhovni položaj v času svetovne kataklizme, s katero se je začelo stoletje smrti, in nastala je *Teorija romana*, ki je v knjižni obliki izšla kmalu po vojni. *Teorija romana* je torej Lukacsev odziv na to kataklizmo, njene teze pravzaprav ganljiv pokazatelj njegove eksistencialne stiske. Roman po Lukacsu odseva metafizično bistvo sveta. Začel se je z novim vekom, ko je svet odpadel od svojega bistva, končuje pa se prav v času pisanja *Teorije romana*, v času svetovne katastrofe torej, ki – povsem v Spenglerjevem duhu (tudi Spengler je *Zaton zahoda* redigiral v prvih treh vojnih letih) – očitno nekako zaključuje to nestabilno obdobje. Ime razvojno zadnjega tipa romana, roman epopeja, jasno kaže, kam naj bi se roman vračal in kakšno svetovnozgodovinsko razvojno pot naj bi s tem nakazoval: razcep med svetom in bistvom naj bi se pomiril, iz kaosa smrtnega boja naj bi zrasel nov kozmos, svet naj bi znova postal celovit. Naj mimogrede dodam, da to tudi povsem jasno razlaga Lukacsevo spreobrnitev iz idealista v pozneje radikalnega zagovornika komunistične utopije, ki je ravno omogočala znova vzpostaviti epski svet.

Lukacseva *Teorija romana* je obenem pravilna in zgrešena. Kot prognoza, kot vizija bodočnosti, ki je domala nikoli ni mogoče ločiti od sanj in želja in je zato po svoji naravi utopična, je zgrešena; kot analiza in definicija se pomembno dotika romanovega bistva. Lukacseva eksistencialna zgroženost ob svetovni kataklizmi je rodila projekcijo, ki je zmotno napovedala zaton romana – ves bogati razvoj romana dvajsetega stoletja to prognozo zanika. Toda osnovna intuicija o bistvu romana je bila očitno pravilna: roman je po Lukacsu v novem veku zasedel tisto mesto, ki ga je pred tem imel ep. Roman je, skratka, tista literarna zvrst, ki najceloviteje odseva podobo (dodajmo: duhovnozgodovinsko podobo) nekega zgodovinskega sveta. Zato je bilo tudi povsem primerno, da je Lukacs svetovnozgodovinsko usodo skušal razbrati iz usode romana. Napako je – zlasti v letih po *Teoriji romana* – storil predvsem v tem, da je pozabil na to bistvo romana in v modernističnem romanu ni več videl te nezamenljive

kvalitete, ki jo ima roman, temveč dekadenco obliko dekadentnega, na propad obsojenega sveta.

Ko razmišljamo o zatonu romana, zato ne smemo izpred oči izgubiti bistva romana, kot ga je definirali Lukacs: roman je epopeja sveta, ki so ga bogovi zapustili. Da je roman tista zvrst, ki zmore najceloviteje umetniško reproducirati celoto sveta, so vedeli že romantiki, ki so ga zato imenovali »progresivna univerzalna poezija«, v kateri je najceloviteje utelešena ideja romantike. Obenem so že preusvojili tisto lastnost romana, na katero je pozabil Lukacs in z njim vsi glasniki konca romana, lastnost, ki jo je v našem stoletju jedrnatost postuliral Bahtin: roman je protejska literarna zvrst, torej taka, ki ni zavezana nespremenljivemu kanonu, temveč se – kot odsev sveta – obenem s svetom spreminja tudi sama.

V tej luči je treba gledati tudi, denimo, razglašanje smrti romana pri futuristih in nadrealistih, modernistične in postmodernistične napade na tradicionalni roman in podobno. S smrtjo trdne fabule, kot je bila značilna za »pravi«, realistični roman, roman še zdaleč ni umrl, ampak se je samo prenovil, znova rodil z novim svetom in dosegel z Joyceom, Kafka, Proustom, Marquezom, Fuentesom, Robbe-Grilletom, Kundero, Toni Morrison vrhove, ki zagotovo niso nižji od teh, ki so jih dosegali Balzac, Flaubert in Tolstoj. Milan Kundera v eseju *Zaničevana Cervantesova dediščina* sicer piše, da je roman »umrljiv, kot je umrljiv novoveški zahod«. Toda kako je treba razumeti to smrt romana, je do kraja razvidno šele, če upoštevamo še definicijo evropskega romana iz Kunderovih *Enainšestdesetih besed*: »Zgodovine (enovitega in kontinuiranega razvoja) romana (vsega, čemur pravimo roman) ni. So samo zgodovine romanov: kitajskega, grško-rimskega, japonskega, srednjeveškega itd.« Povedano drugače: pojem romana je zgolj *koncept*, vsakokratni skupek določil za tisto literarno zvrst, ki najbolj sintetično podaja celovito podobo nekega sveta, ki so ga bogovi zapustili. Zaton tega sveta pomeni tudi zaton določenega tipa romana, toda ne tudi romana kot takega. Zato tudi radikalni napad na tradicionalni roman za njegov nadomestek ne najde boljšega izraza kot novi oziroma *novi novi roman*; zato tudi Dušan Pirjevec sicer postulira tezo o koncu tradicionalnega evropskega romana, vendar pa to, kar sledi, spet lahko imenuje edino roman, namreč moderni roman. Vtis je celo, da ta protejskost romanu omogoča prav posebno mesto in nas postavlja v skušnjava, da bi postavili hipotezo: dokler bo literatura, bo tudi roman.

Ta hipoteza je manj presenetljiva, kot se zdi na prvi pogled, saj je posebnost romana kot zvrsti potrjena ne le pri bralcih, temveč tudi pri teoretikih romana. Po Bahtinu je, denimo, roman četrta literarna vrsta, se pravi, ob liriki, epiki in dramatik. Romantikom je, kot smo videli, univerzalna poezija, za Dušana Pirjevca pa je, kot je zapisal v razpravi *Filozofija in umetnost*, »samo metafora za novoveško poezijo in prek nje za umetnost v celoti«. Usoda romana, tudi njegov zaton, je torej, po vsem sodeč, povezana z usodo literature sploh oziroma kar z usodo umetnosti. Tudi v tem, širšem kontekstu se seveda pojavlja misel o zatonu.

Nemara najznamenitejša je Heglova teza o koncu umetnosti, ki pa je že zdavnaj bila pojasnjena nekako v duhu, kot smo tudi mi skušali pojasniti nekatere teze o zatonu roman: po Heglu je konec le umetnosti kot čutnega svetinja ideje, ne pa umetnosti nasploh; v prenovljeni obliki se bo ta nadaljevala še naprej.

Mnogo usodnejšo misel, ki je znova aktualna posebej danes, je izrekel Adorno: po Auschwitzu ni več mogoče pisati poezije. Poanta te misli je premisleka vredna: ali ima pisatelj ob realnih grozodejstvih sploh pravico ustvarjati imaginarne svetove, ki zaslepljujejo pred realnostjo? Na tem mestu ni priložnosti, da bi odprli razpravo o statusu realnosti; naj le dodamo, da je sam Adorno nekaj let pozneje svoje vprašanje omilil, saj je spoznal, da je prav literatura pravzaprav eminentni prostor, kjer je *realno* trpljenje *realnih* ljudi lahko še najverodostojneje ohranjeno v spominu. Če temu dodamo še misel Hansa Roberta Jaussa in če ne načenjamo razprave o vsej transcendentni razsežnosti umetnosti, potem lahko rečemo, da umetnosti, literature, posebej pa še romana kot epopeje sveta pravzaprav ne more in ne sme biti konec, saj imajo nalogo in zmožnost, ki ju ne more nadomestiti nobena druga človekova dejavnost: v aktualni navzočnosti ohranjajo tiste momente osebnoizkustvenega in zgodovinskega življenjskega sveta, ki jih minljivost sicer izmakne našemu živemu izkustvu ali pa zaradi kreativnosti »zgodovinskega spomina«<sup>1</sup> predrugači.

Na tem mestu naj mi bo dovoljen majhen preskok. Doslejšnja teoretska razprava ni samozadostna, ni sama sebi namen. Rezultat teorije ni prav nič vreden, če se ne ujema s »prakso«. Gornje misli so zato le v jezik teoretskega diskurza zavite formulacije moje lastne bralske izkušnje. Ta ni podvržena nobenemu dvomu: roman še obstaja, živ, kakor je bil živ v vseh velikih obdobjih svojega novoveškega vzpona. Njegova vitalnost se ne kaže le z vidika množičnega branja, temveč tudi intenzivnega, elitnega, ekspertnega in literarnozgodovinskega. Roman tudi na Slovenskem uspešno prebolevala krizo smisla, resničnosti in identitete, ki se je stopnjevala s postmodernizmom. Njegovo bogastvo v zadnjih dveh desetletjih je pred vsako teorijo izkaznica njegove neusihaajoče živosti. Če postmodernistični eksperimenti – tako kot vsaka eksperimentalna faza, ko se izgubi njen aktualistični naboj – ne pritegnejo več, pa nas v svoj svet še vedno povleče neusmiljeno, iz modernizma izhajajoče seciranje lastne notranjosti pri Lojzetu Kovačiču in Nedeljki Pirjevec, tematiziranje človeka v mejnih eksistencialnih in zgodovinskih položajih pri Dragu Jančarju in Janiju Virku, portretiranje paranoidnega sveta v dobi konstrukcij resničnosti pri Tonetu Perčiču, iskanje smisla v do takega iskanja skeptičnem svetu pri Evaldu Flisarju, evociranje z nostalgичno patino obarvanih podob preteklosti pri Andreju Hiengu in Katarini Marinčič, upodabljanje temačnega, magičnega, včasih grozljivega, med nezavednim in svetim razpenjajočega se sveta v romanih Berte Bojetu, Marjana Tomšiča, Ferija Lainščka, Vlada Žabota, iskanje nove pristne, čeprav »majhne«<sup>2</sup> izkušnje v intimizmu Andreja Blatnika itn., če naštejemo le nekaj imen. Posebej spodbudno in nekako potrjujoče moja razmišljanja o vitalnosti romana se mi zdi dejstvo, da je najmlajša pisateljska

generacija (Nina Kokelj, Aleš Čar) – v nasprotju s prejšnjo – svoj glavni izziv odkrila prav v romanu in da se očitno že oblikuje nova romaneskna poetika, ki zavrača tezo o zatonu romana.

Ta teza torej, kot se zdi, vendarle ni odsev dejanskega, empirično preverljivega stanja, ampak razlogov, ki sicer zagotovo niso trivialne narave. Kolikor je svet zgolj človekov fenomenološki produkt, smo nagnjeni k absolutizaciji lastnega bivanja. Naša zavest je vedno središče sveta, naš čas absolutni, končni čas. Naš čas je vedno glasnik in prinašalec našega konca, naše smrti. Subjektivni občutek usodnosti našega časa prehitro projiciramo v »objektivnost«<sup>1</sup> zgodovinskega časa, v neizogibnost smrti nasploh. Z nami se svet konča – in za nas tudi zares se. Vse se je že zgodilo, nič novega se ne more več. Ni treba znova opominjati na Hegla, na njegov monumentalni zasnutek zgodovine duha, ki svoj vrhunec in konec doseže ravno v njegovem času, ali na Johna Bartha, ki je postuliral tezo o izčrpani literaturi, a je nazadnje sam uvidel zgodovinskost in relativnost te smrti. Vrnemo se lahko mnogo dlje nazaj, k viru, na katerega v eni od pesmi spominja Borges. Starozavezni *Pridigar* (Kohélet) misel o končnosti zgodovine kot nemožnosti porajanja nečesa novega izreka takole:

*Kar je bilo, bo spet,  
kar se je zgodilo, se bo spet  
zgodilo,  
nič ni novega pod soncem.  
Kaj je, o čemer bi se reklo:  
»Glej, to je novo!«  
Bilo je že zdavnaj, v vekih,  
ki so bili pred nami.*

Cikličnost, ki jo implicira ta misel, je tista cikličnost, s katero se človek – po definiciji Mircea Eliadeja – upira nasilju zgodovine, ki proizvaja novo in s tem neznano. Na teze o koncu in smrti romana moramo gledati tudi v tej luči. Če odmislimo razširjeni strah pred smrtjo knjige zaradi vzpona elektronskih medijev (strah, ki se je izkazal za neupravičenega že ob rojstvu kinematografije in pozneje televizije), potem te teze izvirajo iz dveh virov: iz občutka splošne apokaliptičnosti, ki je realni odsev današnjega zgodovinskega stanja, in iz občutka strahu pred neznanim. Toda obenem nam prav notranji občutek in zgodovinska izkušnja govorita tudi tole: dokler bo umetnost, roman ne bo umrl. Kot protejska oblika in kot univerzalna sinteza sveta se bo le prilagodil novemu svetu. *Zaton romana* je zame – če jo vzamem z vso resnostjo – kvečjemu sintagma, ki opozarja na spremembo, ki ne zadeva v prvi vrsti romana: na zaton starega, znanega sveta in rojstvo novega. Roman kot – po Stendhalu – zrcalo sveta pa ostaja.