

Tomo Virk

MOŽNOSTI IN NEMOŽNOSTI PIRJEVČEVE TEORIJE ROMANA

Razprava uvodoma locira nekatere posebnosti, ki označujejo Pirjevčevo teorijo romana, in se v nadaljevanju loti poskusa njene sistematične razdelave. V prvem delu razišče Pirjevčevo pojmovanje literarne vede in estetike, pri čemer poudari zlasti delež Heideggrove misli, za katerega je očitno, da je pri Pirjevcu odločilen; v drugem delu skuša nakazati osnovne postavke Pirjevčeve teorije (tradicionalnega evropskega) romana; tretji del izpostavi pomen realističnega romana in mimetičnosti za Pirjevčeve poglede na roman, četrti del pa prikaže Pirjevčeve poglede na roman s stališča zgodovine romana. Razprava opozarja na nekatere težave, ki so se pojavljale Pirjevcu v zvezi z obravnavano problematiko, in se kritično opredeli do nekaterih njegovih rešitev. Sklepni del skuša evidentirati vprašanja, ki jih Pirjevčeva teorija romana pušča odprta.

Dvajset let po smrti Dušana Pirjevca ostaja njegova literarno-teoretska, estetska in filozofska misel še vedno vznemirljiva. Izjemni vpliv, ki ga je imel Pirjevec v času svojega delovanja, se še ni povsem polegel in njegova navzočnost je zaznavna tudi v delu mlajših literarnih raziskovalcev. Vendar natančnejši pogled pokaže, da njegova misel v literarni vedi pravzaprav ni doživela pomembnejše aplikacije ali razvitja tez, ki so ostale v zasnutku.¹ Takšnega razvitja je – na način konstruktivne kritike – vsaj deloma bila deležna predvsem Pirjevčeva filozofska² oziroma estetska misel,³ s stališča literarne vede pa je o njej tehtno in pregledno takoj po Pirjevčevi smrti, ob povodu uvodnih študij v *Sto romanov*, pisal le Janko Kos; druge obravnave Pirjevčevega literarnoznanstvenega delovanja – praviloma so precej kratkega obsega – se v glavnem tičejo bolj posameznih, parcialnih vidikov.⁴ Ta abstinenca je pravzaprav presenetljiva. Čeprav je Pirjevčeva teorija romana nekakšno obče mesto slovenske literarne vede in publicistike in torej nekako a priori predpostavljena kot nekaj poznanega in dognanega, natančnejši pogled pokaže, da je celo Pirjevec sam to teorijo nenehno dograjeval, popravljal, prilagajal ali znova vračal na že presežena stališča, ne da bi formuliral njeno dokončno podobo, ki bi bila povsem razvidna in notranje skladna. Pri tem se zdi, da je vsaj v prvih študijah, v katerih je vendarle načrtno razvijal teorijo tradicionalnega evropskega romana (o *Rdečem in črnem*, 1965, *Zgubljenih iluzijah*, 1966, *Gradu*, 1967, *Nielsu Lyhneju*, 1967, *Kraljevski poti*, 1968), skušal biti zvest predvsem začrtani teoriji romana kot pripovedi o aktivnem novoveškem (metafizičnem) junaku, ki v imenu neke ideje spreminja svet, da bi ga uskladil s to idejo, vendar na koncu propade, prav v tem (načelnem) propadu pa se potem pokaže zmotnost (in ničnost) njegovega temelja, razpre se ontološka diferenca, z njo pa tudi umetniškost romana. Vendar je domala vsaka teh interpretacij relativizirala kakšno od določil romana, čigar lastnosti je Pirjevec v izhodišču določil z *Don Kihotom*, nato pa utemeljeval predvsem z romani realizma-naturalizma 19. stoletja. Ob prvem

Stendhalovem, ob Balzacovem ter ob Jacobsenovem romanu se je kot ena glavnih težav pokazala nezadostnost – ali celo odsotnost – (socialnozgodovinske) akcije, ob Kafku in Malrauxu pa predvsem dejstvo, da gre za deli, v katerih ni prikrite izhodiščne identitete biti in bistva in se zato nekako izmikata metafizični strukturi, ki je za roman bistvena. Pirjevec je neutrudno in z izjemno domiselnostjo iskal rešitve za te probleme, obenem razvijal tudi svojo estetsko in filozofsko misel, vendar je v nekem trenutku – v študiji o *Nevarnih razmerjih* (1972) – sam opazil, da njegov interpretativni napor bržkone "ni vsestransko prepričljiv".⁵ To je bilo seveda le delno res, saj je bil "neprepričljiv" predvsem za (večkrat ideološke) nasprotnike, ne pa tudi za tiste, ki so se gibali v podobnem miselnem obzorju. Toda vsekakor je v zgradbi teorije romana zaslučil razpoke, zato je v študiji o *Lucieniu Leuwenu* (1970), ki je ena osrednjih (in mu je rabila tudi kot osnova za univerzitetna predavanja o romanu med letoma 1969-71), v prvih dveh odstavkih podal nekaj pojasnil, ki kažejo, da se je poudarek od zvestobe teoriji romana preusmeril predvsem v zvestobo obravnavanemu besedilu. Tudi tej zahtevi je skušal Pirjevec sicer ustreči že od vsega začetka, vendar se zdi, da je prav v omenjeni študiji prišlo do izrazitejšega premika. Posledica so Pirjevčeve najboljše, najbolj daljnosežne, miselno najgloblje ter duhovno najbolj zavezujoče študije (denimo o *Don Kihotu*, 1973, in *Bratih Karamzovih*, 1976), ki pa v začetku razmeroma jasno podobo romana opazneje problematizirajo. Laclosev in Cervantesov roman se izkažeta navezana na "problematični" novi roman Robbe-Grilleta; njegovemu *Vidcu* je v spremni študiji (1974) odmerjeno povsem legitimno mesto v zgodovini romana; naslednja (zadnja) študija pa se vrne k prvotnemu, ožjemu pojmovanju, po katerem je roman kronološko umeščen med Cervantesa in romane Dostojevskega. Kompleksnost pozne Pirjevčeve misli o romanu dopolnjujejo paradoksnе aforistične formulacije, s katerimi skuša njihov avtor zajeti zapleteno problematiko. *Don Kihot* je in obenem ni pravi roman (kar Pirjevec sam opiše kot "izrazito paradoksen položaj");⁶ v študiji o *Vidcu* zapiše: "Roman je posnemanje, a hkrati to tudi ni";⁷ ob *Bratih Karamzovih* pa: "To res ni več roman, a je še vedno roman."⁸

Pirjevčeva misel o evropskem romanu je torej skrajno kompleksna in jo je, kot je zapisal že njen prvi razlagalec, Janko Kos, "mogoče razumeti šele, ko jo dojamemo v njenih izvorih, nastavkih in izpeljavah, in to čimbolj v celoti, saj v teh študijah nikjer ni predstavljena v strnjeni podobi, ampak razdeljena na številne kose, posamezne aspekte in prereze. Vsak poskus, da bi jo dojeli v celoti, jo zato nujno poenostavlja."⁹ Ob vsem že omenjenem je treba še upoštevati, da je v zadnjih študijah do opisanega premika prišlo tudi zato, ker se je Pirjevec tedaj vizionarsko obrnil v druga miselna območja, tista, ki kulminirajo v njegovih zadnjih dveh objavljenih razpravah, posvečenih vprašanju o Bogu.

Toda prav to je tudi tisti vidik njegovih študij, ki ga, čeprav je

nemara najpomembnejši, v tem prikazu – tako kot mnoge druge – puščamo ob strani. V ospredju zanimanja pričujoče razprave je namreč izključno tisti segment Pirjevčeve misli, ki smo ga zgoraj označili za "obče mesto" in ga najnatančneje definira pojem "teorija (in zgodovina) romana". Naloga, ki si jo zadajamo, je ponoven premislek kompleksnih Pirjevčevih izhodišč in poskus takšne sistematizacije njegove misli o romanu, kakršne sam Pirjevec nikoli ni zares opravil. Čeprav je tak poskus že vnaprej obsojen na mnoge ugovore, se zdi nujni predpogoj za konkretnejšo reaktualizacijo Pirjevčeve misli, končno pa tudi za aplikacijo dosežkov njegove teorije romana v literarni vedi.

I.

K teoriji romana se je Pirjevec sistematično obrnil po prvih uvodnih študijah v zbirki *Sto romanov*, konkretneje, šele od obravnave Stendhalovega romana *Rdeče in črno* naprej. Kot je opozoril Janko Kos,¹⁰ je bil ta obrat povezan s Pirjevčevim sprejetjem Heideggrove misli okrog leta 1964. S tem ko se je navezal na Heideggrovo misel, Pirjevec ni sprejel le določene filozofske in nazorske usmeritve, ampak je bistveno spremenil vse svoje mišljenjsko obzorje.¹¹ Zato po letu 1964 seveda ni razmišljal le o teoriji romana, temveč je v novi luči raziskoval tudi vprašanja filozofije, estetike, literarne vede in posebej njene metodologije. Vsi ti premisleki so bili potem objavljeni v mnogih razpravah, hkrati pa skoraj vedno vključeni tudi v študije, v katerih se je eksplicitno ukvarjal s teorijo (evropskega) romana. Ta je torej nastajala obenem z razvojem Pirjevčeve filozofske, estetske in literarnoznanstvene misli in je bila s tem razvojem neizbežno zaznamovana. Vendar pa ta razvoj ni potekal povsem linearno, nemoteno, brez nepričakovanih zasukov in celo vrnitev na prejšnja stališča. Da bi lahko zajeli Pirjevčevo misel o evropskem romanu v vsej njeni kompleksnosti, moramo zato vsaj na kratko prikazati njegov pogled na literarno vedo in estetiko, vse to seveda ob nenehnem upoštevanju odločilnega deleža, ki ga je za Pirjevčevo teorijo imela Heideggrova bitnozgodovinska misel.

*

S stališča Pirjevčeve misli je treba glede literarne metodologije upoštevati predvsem štiri metodološke pobude: t.i. imanentno interpretacijo,¹² fenomenološko estetiko, strukturalno poetiko in pa seveda iz Heideggrovega vpliva izhajajočo bitnozgodovinsko metodo. Imanentna interpretacija je pri Pirjevcu bolj epizodnega značaja, saj se pojavi le v enem njegovem besedilu, študiji o Gogoljevih *Mrtvih dušah*, in sicer kot nekakšna reakcija na historično-pozitivistično metodo, ki jo je do tedaj pod Ocvirkovim vplivom uporabljal in zagovarjal tudi sam.¹³ S strukturalno poetiko¹⁴ se je ukvarjal precej, vendar v glavnem v zvezi z vprašanji literarne znanosti in estetike, ne pa tudi

teorije romana. V tej sta povsem prevladali dve dopolnjujoči se pobudi, fenomenološka estetika in Heideggrova bitna zgodovina.

Fenomenološka estetika¹⁵ je najširša podlaga Pirjevčeve misli in je zanj vseskoz odločilnega pomena. Kot je razvidno predvsem iz razprave *Zgubljene iluzije*, je literarno delo pojmoval – v Ingardnovem¹⁶ smislu – kot "čisti intencionalni korelat s kvazirealnim načinom obstoja". Vendar ni ostal pri tem fenomenološkem nastavku, ampak ga je razvil v smeri Heideggrove filozofije. To je najbolj nazorno ob eksplikaciji Murnove *Zimske pesmi* v študiji o Robbe-Grilletevem *Vidcu*.¹⁷ Pirjevec detektira kvazirealnost in bitno heteronomnost literarnega dela (belih polj v Murnovi pesmi "nikjer ni"; "so samo, kolikor je ta pesem") in to ingardnovsko izhodišče razume v smislu Heideggrovega mišljenja biti: "Kam se umakne in kam se izmakne v pesništvu posneto bivajoče? Ti Murnovi verzi pustijo tem poljem biti tu, sicer pa z njimi ne morem nič početi. Pesem ni z določenimi besedami imenovala določenih navzočih stvari, marveč prinese stvari v besedo in sicer ne glede na njihovo bistvo [...] Pisatelj lahko opisuje realne predmete in dogodke, osebe in dejanja, ima torej lahko, kot pravimo, svoje modele, se pravi, da pisatelj lahko opisuje realno bivajoče, vendar ko berem njegov tekst, tega bivajočega ni nikjer, umaknilo se je iz svoje bivajočnosti in se torej kaže v svoji biti."¹⁸

Heideggrovo ime se pojavi že v Pirjevčevi prvi študiji za zbirko "Sto romanov", napisani ob Sartrovem *Gnusu*, kjer najdemo formulacije, podobne Heideggrovemu pojmovanju biti in metafizike kot pozabe biti. Vendar Pirjevec eksplicitno zanika Heideggrov vpliv, se od Heideggrova celo distancira in svoje formulacije razloži, izhajajoč iz Marxove misli o alienaciji.¹⁹ Bolj določno se k Heideggrovi misli obrne v študiji o *Rdečem in črnem*, "medtem ko izrecno navede Heideggerjevo mišljenje kot podlago lastnemu v Balzacovih Zgubljenih iluzijah."²⁰ Od tedaj je Heideggrova misel prisotna v vseh njegovih študijah o romanu in odločilno oblikuje tudi njegovo teorijo romana, saj si jo po svoje podredi s tem, da je roman v tej teoriji razumljen le kot segment nekega širšega in usodnejšega dogajanja, namreč zgodovine biti v dobi metafizike.

Pirjevec je prevzel večino osrednjih pojmov Heideggrove filozofije, vendar z značilnimi modifikacijami. Tako se je naslonil na pojme bivajoče, bit, ontološka diferenca, resnica biti, aletheia, nihilizem, metafizika itd., in jih – delno v skladu s Heideggrom, še bolj pa nekoliko samovoljno – združil v enovit miselni sistem. Pri tem je razvil svoj lastni pogled na potek bitne zgodovine in v njej utemeljene evropske metafizike oziroma natančneje: novoveške metafizike kot nihilizma. Vse te pojme je nato vključil v svojo estetiko in teorijo romana.

*

Pirjevec je v svojih spisih ne le nenehno preverjal lastna metodološka izhodišča, ampak je v mnogih posebnih razpravah, pa tudi ob

interpretaciji evropskih romanov, vedno znova postavljal vprašanje literarne vede oziroma znanosti sploh, njenega smisla, dosega in primernosti predmetu obdelave. V razpravi *Možnosti in nemožnosti leposlovnih znanosti* (podobno pa tudi v študiji o Sartrovem *Gnusu*) ugotavlja, da literarna veda izhaja iz neke izvorne razprtosti biti v samem delu. Toda to je le njeno izhodišče; da bi bila sploh možna kot znanost, mora to odprtost pozabiti in se usmeriti na literarno delo kot bivajoče med drugim bivajočim.²¹ Iz tega nato sledi sklep, "da ima delo dve razsežnosti; ena se imenuje: biti bivajoče, biti predmet; drugi se pravi: biti. Po svojem pomenu sta to dve bistveno različni razsežnosti: ena ima ontični, druga ontološki značaj. V umetniškem delu sta združeni obe, vendar tako, da je nenehoma na delu tudi bistvena razlika med njima. V delu je na delu razlika med bivajočim in bitjo. Tej razliki se reče ontološka diferenca. Umetnina je z njo usodno zaznamovana in je njeno razkrivanje."²²

Razlika med ontično in ontološko razsežnostjo je razlika med umetniško in – pogojno rečeno – "neumetniško". To razmerje je Pirjevec razložil v povezavi s Heglovim pojmom *čutno svetenje ideje* oziroma s pojmom *posnemanje*. Vsaka umetnina je po tem pojmovanju čutno svetenje ideje oziroma posnemanje, mimesis; toda njena umetniškost je ravno tisto, kar to posnemanje oziroma čutno svetenje ideje presega, se mu izmika. V tej dvodelni (izrazito metafizični) strukturi je mimetična plat umetnine tista, v kateri najde Pirjevec mesto (tradicionalne) literarne znanosti. Pirjevec torej – v navezavi na Lotmana – tradicionalni literarni znanosti dodeli vlogo raziskovanja te idejne, mimetične, "neumetniške" plasti literarnega dela. S tem je literarna znanost na prvi pogled omejena na nekaj nebitnega, saj je ta mimetična plat – glede na umetniškost – nekako "nižja", oziroma kot pravi Pirjevec, šele njen "pogoj".²³ Vendar pa to po Pirjevcu ne spodbija utemeljenosti literarnih znanosti, saj je očitno, da imajo literarna dela pač tudi to mimetično-posnemovalsko plast. Čeprav je umetniškost umetnine zunaj dometa mimetičnosti (in literarne znanosti), pa brez mimetične razsežnosti umetnine ne more biti. Kajti – kot si preberemo v študiji *Znanost o umetnosti* – "umetnost je realno socialno dejstvo, je bivajoče med bivajočim na način tokov, gibanj, šol itd. Klasicizem, romantika, realizem itd. so načini samoutemeljevanja umetnosti, so načini samopostavljanja umetnosti v status realnega socialno duhovnega dejstva, v status bivajočega."²⁴ Ta mimetična razsežnost je torej povsem legitimna sestavina metafizične umetnosti – in nujna, saj je zgodovina biti tudi v času njene pozabe nekaj "usodnega" – in nikakor ni nekaj poljubnega. Ni namreč, govorjeno s Heglom, čutno svetenje kake poljubne, ampak točno določene ideje, ki se ne pojavi po naključju, ampak gre pravzaprav za "usojeni" proces evropske metafizike v njenem stopnjevanju pozabe biti. Tradicionalna literarna veda je vsakokrat zavezana isti pozabi biti kot sočasna literatura v svoji posnemovalski razsežnosti. Preseganje takšne tradicionalne literarne vede – in v svojih študijah se

Pirjevec zavzema predvsem za to – je možno le tako, da literarna veda prepozna tudi umetniškost umetnine, da dojame njeno ontološko razsežnost in skuša misliti ontološko diferenco, prek nje pa – v katarzi – tudi samo umetniškost literarnega dela.

Zgodovinska perspektiva (bistva) umetnosti se po Pirjevcu kaže v razponu med pojmom mimezis in poiesis, pri čemer mimezis označuje epoho tradicionalne umetnosti, poiesis pa njen izvor in obenem dovršitev, saj se je po Pirjevcu sodobna umetnost (kot tudi refleksija o njej) pričela obračati nazaj k svojim grškim, predmetafizičnim izvirom.²⁵ Umetnost izvorno – kot *téchne* in *poiesis* – ni bila nikakršno posnemanje, ampak proizvajanje stvari iz njihove uporabne spoznavne prikritosti v *biti*.²⁶ Umetnost je – v tem seveda prepoznamo odločilni vpliv Heideggrove misli – po svojem bistvu torej tisto, kar je bila na svojem izvoru: razpiranje resnice biti. Posnemanje je postala šele takrat, ko je prenehala biti zgolj kazanje oziroma razkrivanje tega *je* na bivajočem. Umetnost (kot *mimezis*) je zato bistveno zavezana pozabi biti in s tem možna samo v metafiziki.

Preobrat v metafizično mišljenje se dovrši v Platonovi *Državi*. Poezija postane tedaj *mimezis*, nepopolni posnetek ideje in nižja oblika spoznanja, zato se iz tega izhajajoča estetika tudi imenuje gno-seološko-imitacijska oziroma spoznavno-posnemovalska. Novo bistvo umetnosti je najjasneje definirjal Hegel, pri katerem je umetnost dvakratna redukcija: pojmovana je kot čutno svetenje ideje in je na ta način podrejena, manjvredna oblika razuma, spoznavanja. Ta idejnost ali mimetičnost umetnosti pa za Pirjevca nikakor ni nekaj naključnega in s tem zanemarljivega. Kot zapiše v spisu *O humanizmu in nehumanizmu v literaturi*, je ideja sama potrebovala literaturo, da se je lahko skoz njo bolj prepričljivo kazala. Toda od Hegla naprej je postalo jasno, da ideja ne potrebuje več literature, da je postala dovolj močna, vseobvladujoča moč, in sicer kot "sodobna znanost v eksploziji svojega tehnološkega in vseupravljalkega t. j. kibernetkega bistva."²⁷ Mimetična epizoda v zgodovini umetnosti je torej zgolj dogajanje zgodovine biti kot njene pozabe.

Novi obrat v umetnosti in njenem razumevanju, kot ga opaža Pirjevec, je v tem, da se tako moderna umetnost kot tudi refleksija o njej zavesta izvornega pomena umetnosti, namreč tega, da je umetnost proizvajanje v odprtost, razkritost biti. Umetniškost je to sicer vedno bila, vendar se je ta razsežnost skrivala tako sami umetnosti kot refleksiji o njej. Umetnost je bila zato v času metafizike zavezana spoznavno-posnemovalski estetiki. Toda v dvajsetem stoletju se – iz bitnozgodovinskih razlogov, ki pomenijo konec metafizike – umetnost spet odpira svojemu izvornemu pomenu *poiesis*, proizvajanju iz "nebivajočega" v razkritost biti. Ta obrat po Pirjevcu ne bi bil mogoč, če ta možnost ne bi bila že ves čas prisotna v sami umetnosti. Umetnost je v nekem smislu ves čas ostajala tudi *poiesis*, le da ji je bilo to prikrito. Ta prikritost pa se je dogajala v vedno drugačni obliki, ki jo je določala sama metafizika.

Umetniškost umetnine, razumljeno kot "razprtje ontološke difere-
rence", definira Pirjevec v svojem znanem predavanju *Strukturalna
poetika in literarna znanost* kot "razliko na višji način", ki je v tem,
da delo "nekako preseže ali zabriše svojo izpovedno-mimetično raz-
sežnost."²⁸ Obe sintagmi definirata bolj specifično filozofska pojma in
ne pripadata prvenstveno območju umetnosti ali umetnostnih ved.
Zato si prizadeva Pirjevec najti tudi "znotrajumetnostni" ekvivalent
ontološki diferenci kot razpiranju umetniškosti literarnega dela. V
študiji o *Lucienu Leuwenu* izhaja pri tem iz Kanta, iz njegove
definicije umetnosti kot brezinteresnega razmerja. Umetniškost je
tisto, kar je zunaj vsakega interesa, zato je tudi preseganje mime-
tičnosti, skoz katero se nam kaže bivajoče vedno kot nekaj uporab-
nega. To preseganje je zaznamovano s tistim odmikom, ki ga ob
Murnovih verzih definira s pojmi fenomenološke estetike: človek se
mora nekako *odmakniti* od bivajočnosti bivajočega, od njegove upo-
ravnosti (mimetične dimenzije), da bi se mu v brezinteresnem raz-
merju, ki je lepota, odprla bit. Ta odmik Pirjevec imenuje *katarza*.
Zato v že omenjeni študiji zapiše tudi: "Umetnost je očitno umetnost
samo, ko se dogaja kot katarza."²⁹

Pojem *katarza* je v Pirjevčevi estetski misli povsem usklajen z
osnovnimi premisami njegove estetike, pa tudi z njegovimi metodo-
loškimi predpostavkami, zlasti s fenomenologijo in Heideggrovim
mišljenjem biti.³⁰ Umetniškost je po Pirjevcu razkrivanje biti, raz-
krivanje tistega *je* na vsakem bivajočem, in sicer na način ontološke
diference.³¹ Vendar se umetniškost, kot smo videli, razkriva le na
ozadju mimetične razsežnosti umetnine. Mimetična razsežnost zato
ne pomeni zgolj nekakšne "materialne" podlage umetniškosti, ampak
je njen bistveni sestavni del. To je najbolje razvidno prav iz pojma
katarza, v kateri se razkriva umetniškost umetnine. *Katarza* je nam-
reč možna le, če je prišlo do predhodne identifikacije. V romanu to
pomeni, da se bralec romana najprej identificira z junakom, da se
lahko potem v razprtju ontološke diferece iz te identifikacije umak-
ne³² in tako doživi po Pirjevcu razumljeno *katarzo*.³³ Bistvo umet-
niškosti je sicer res ne-mimetično (razprtje ontološke diferece, uzrtje
biti), toda umetniškost je obenem *bistveno* – in ne le naključno –
vezana tudi na mimesis (še le ta razsežnost omogoča identifikacijo).
Iz tega pa potem sledi – v predavanju *Filozofija in umetnost* naka-
zana – Pirjevčeva najbolj radikalna konsekvence, ki jo lahko do kraja
razumemo še le ob poznavanju njegove naslonitve na Heideggra:
umetnost (kot posnemanje), v kateri se umetniškost razkriva na način
katarze, je omejena le na eno obdobje človeške zgodovine, na obdobje
zahodnoevropske metafizike. Izvorna grška predplatonska misel je
mislila predvsem bit. Za metafiziko pa je značilno, da se dogaja v
prikritosti, pozabi te biti, zato filozofija biti ne misli in bit se v njej ne
kaže. V tem času dobi umetnost "nalogo", da kaže bit. To se lahko

dogaja le v razprtosti ontološke diference, v razliki biti od bivajočega, pri čemer ontološka diferenca (in zato ni naključje, da jo Pirjevec izenači s katarzo) pomeni nujno sopripadnost obeh polov, biti in bivajočega – ali, če se vrnemo k umetnosti in katarzi: mimetičnega in nemimetičnega. S Heideggrovo filozofijo se je po Pirjevcu ponovno pričela misliti bit, zato ta naloga znova pripade filozofiji, ne več umetnosti. To spoznanje je bistveno zaznamovalo tudi Pirjevčevo teorijo romana, kjer je za romane od Dostojevskega dalje zaznaval obrat od tradicionalne umetnosti. Tega, kaj je umetniškost umetnine (literature) v tej novi epohi, zunaj metafizike, pa Pirjevec ni več premislil z isto temeljitostjo.³⁴

II.

Vsa gornja dejstva pomembno določajo Pirjevčevo teorijo (evropskega) romana, ki je svoje najpomembnejše pobude prejela iz Heideggrove bitnozgodovinske misli. Pirjevec se je sicer opiral (ob nekaterih drugih, a v skrajni posledici manj pomembnih avtorjih, kot je bil denimo L. Goldman) tudi na Lukácsa in Bahtina ter njuni teoriji romanov, vendar je teorija romana kot celota v prvi vrsti podrejena bitnozgodovinski perspektivi. Pirjevec je po Heideggru povzel – in tudi po svoje preinterpretiral – predvsem idejo evropske metafizike. Ta naj bi se pričela s Platonom tako, da pride do pozabe (izvirne razprtosti) biti, ki so jo mislili še predsokratiki, to pa tako, da na mesto vprašanja po biti stopi vprašanje po najvišjem bivajočem, ki mu Pirjevec podeli ime metafizična bit. Za metafiziko je torej značilno, da je v njej ontološka diferenca pozabljena, pri čemer je ta pozaba prikrita pod dualizmom bivajočega ter metafizične biti kot ideje.

V bitnozgodovinski perspektivi nobena (metafizična) manifestacija – še najmanj umetniška ali literarna – ni nekaj poljubnega, ampak je določena z usodno nujnostjo same zgodovine (oziroma: pozabe) biti. V duhu Pirjevčevega razumevanja Heidegggra bi bilo mogoče reči, da bit sama določa, na kakšen način se bo v določenem obdobju metafizike kazala (oziroma prikrivala). Iz tega dejstva pa se potem odpira vpogled v najgloblje jedro Pirjevčeve teorije romana. Kot je razvidno iz celote njegovih premišljevanj, posebej eksplicitno pa iz razprave *Filozofija in umetnost*, si je bit v novem veku za svoje kazanje-skoz-prikrivanje "izbrala" obliko t. i. tradicionalnega evropskega romana. Ta tip³⁵ romana Pirjevcu zaradi njegove bitnozgodovinske perspektive ni mogel veljati zgolj za eno naključnih ali možnih oblik, ampak je prav ta oblika v posebnem pomenu *bistvena*. Zgodovina književnosti namreč v bitnozgodovinski perspektivi ni nekaj samostojnega, ampak je (le) del zgodovine biti. Zato tudi roman nima kakega zares v tem smislu lastnega bistva, da bi to bilo neodvisno od zgodovine biti; ravno narobe je: to bistvo je "odvisno" prav od biti, od "naloge", ki mu jo ta nalaga. Bistvo romana je "izpolnjevanje" te "naloge",³⁶ kazanje biti, zato je pravi roman seveda le tisti, ki to nalogo izpolnjuje. To pa je v Pirjevčevi analizi tradicionalni evropski roman.

Pirjevčeva teorija romana temelji na nekaterih splošnih, načelnih literarnoteoretskih premisah, ki se difuzno razpršene pojavljajo po raznih študijah in jih je v bolj zgoščeni obliki izrekel le v svojih neobjavljenih univerzitetnih predavanjih.³⁷ Roman mu ni tako strogo določena forma kot lirika, epika in dramatika;³⁸ kljub temu Pirjavec – podobno kot Bahtin – ugotavlja, da vendarle obstajajo norme, ki roman ločijo od drugih literarnih zvrsti. Na podlagi dveh definicij, Goethejeve in Lukáčseve, izhodiščno definira roman kot literarno obliko, ki je možna le v svetu, v katerem se je pojavil subjekt. Ali z drugimi besedami – ker rojstvo subjektivizma v tem smislu v filozofiji s svojim *cogito* predstavlja René Descartes: roman je tipično novoveška forma. Vendar to izhodišče nato modificira v skladu s Heideggrovo mislijo. Njegova definicija romana je zato taka: roman je novoveška metafizična struktura, ali natančneje: roman je epopeja metafizične subjektivitete.³⁹

Ugotovitev, da je roman novoveška metafizična struktura, še ni njegova zadostna definicija, saj izkazuje metafizično strukturo tudi na primer novoveška filozofija, bržkone pa tudi druge veje umetnosti in literature. Da bi bil roman razločen od drugih metafizičnih struktur, mora sam imeti še neko posebno, specifično romaneskno strukturo. Celotna Pirjevčeva teorija romana je pravzaprav poskus definicije te romaneskne strukture. Ta izhaja iz posebne vloge junaka romana, ki je Pirjevču – kot tudi že Lukácsu – nekako identična s formo romana. V svetu, ki so ga bogovi zapustili, ki je prišel (enako kot pri Lukácsu) v nasprotje s svojim bistvom, nastopi človek kot subjekt, ki se čuti poklican odpraviti to nasprotje s svojim delovanjem, s svojo akcijo. Tak aktivni junak je nujni predpogoj romana. Kot si lahko preberemo v predavanjih *Metafizika in teorija romana*: "Da bi bilo nekaj takega, kar imenujemo novoveški roman, sploh možno, se mora znotraj metafizike pojaviti poseben *tip človeka*, ki ga bomo imenovali *človek akcije*."⁴⁰ Vendar ta akcija ne more biti uspešna, saj se junak napačno utemeljuje. Izhaja namreč iz zmotne identitete bistva (oziroma ideje, metafizične biti) in biti. Toda ideja, v kateri se utemeljuje, ni zares bit, njegova akcija zato ni utemeljena v biti, ampak v niču, kar se pokaže v junakovi načelni katastrofi.

Roman se torej dogaja v identiteti, ki je metafizična in zmotna. Seveda bi že prvi – če ne prvi, pa vsaj drugi ali tretji – roman moral pokazati junakovo izhodiščno napako, prepričanje o utemeljenosti akcije za spreminjanje sveta. Po tem spoznanju novi romani ne bi mogli nastajati, saj bi bila napaka razkrita. Vendar ni tako in bistvo romana je po Pirjevču prav v tem: izhodiščna zmotna je v romanu prikrita. Junakov propad ni razumljen kot načelni propad, ampak kot nekaj naključnega, kot posledica tega, da se je utemeljeval v napačnem temelju.⁴¹ Roman je zato po Pirjevču mogoč samo v *prikritosti resnice svojega temelja*. Takoj ko se mu ta resnica odkrije, ni več

mogoč junak, ki bi se na čemerkoli utemeljeval za ta namen, da bi spreminjal svet; konec junaka akcije je po Pirjevcu tudi konec romana, zato že v Jacobsenovem romanu *Niels Lyhne*, še določneje pa ob *Bratih Karamazovih* odkrije konec evropskega romana. Na skoraj absurden način to tezo uveljavi tudi ob Andričevem romanu, kjer se resnica napačne utemeljenosti pokaže že po prvih štirih poglavjih, iz česar Pirjavec izvede nekoliko nenavaden sklep, da so le prva štiri poglavja roman, preostali (mnogo obsežnejši) del pa to ni (saj je izhodiščno prikrita resnica že razkrita).

Takšna struktura junaka – in romana – potem Pirjevcu omogoči, da v skladu s svojimi estetskimi in literarnoteoretskimi izhodišči locira strukturo umetniškosti v romanu. Roman se dogaja v prikritosti izhodiščne zmotе. Do razprtja te identitete pride šele v junakovem načelnem propadu. Ta zmotna identifikacija junaka in njegovo akcijo na koncu onemogoči; toda prav ona tudi šele omogoči roman kot umetniško delo. Po Pirjevčevi teoriji je namreč – podobno kot pri razmerju med mimetično in umetniško razsežnostjo umetnine – zmotna izhodiščna identifikacija nujna, da bi se na koncu, v zaključni katastrofi, lahko pokazala razlika, ontološka diferenca. Ontološka diferenca, ki se dogaja na način katarze, je prostor umetniškosti romana, ali kot si lahko preberemo v predavanjih *Metafizika in teorija romana*: Prav vprašanje neuspeha "je ključ za razumevanje romana, in še več, prav to vprašanje je tista pot, ki nas vodi do tega, da sploh lahko sprejmemo roman kot *pesništvo* in *umetnost*, ne pa samo kot nekakšno sporočilo v smislu spoznanja na čutni način, ki je vedno nezadostno spoznanje."⁴²

Iz povedanega je razvidno, da po Pirjevcu roman potrebuje takšno metafizično strukturo zato, da bi se v njem lahko udejanila njegova *umetniškost*. Za roman je zato obvezna načelna junakova končna katastrofa in Pirjevčevo zavračanje srečnega konca je utemeljeno v njegovi splošno estetski in filozofski misli. Kot sledi iz Pirjevčeve estetike, je vsaka umetnina nenavaden spoj mimetičnega in nemimetičnega. Bistvo umetnine je vedno tisto nemimetično, njena umetniškost se vedno pokaže šele tedaj, ko se osvobodi posnemovalske razsežnosti in se razkrije ontološka diferenca ter skoz njo bit. Vendar je prav ta mimetičnost nujni pogoj, da bi se lahko prikazala ontološka diferenca in posledično bit. Podobno je tudi v romanu: čeprav je njegova umetniškost v najožjem smislu skrita v katarzi, junakovi načelni katastrofi, ko se razpre ontološka *diferenca*, pa do tega ne bi moglo priti, če prej ne bi bilo junakove izhodiščne identitetne strukture. Zato je po Pirjevcu za roman bistveno, da je njegovemu junaku resnica njegovega lastnega temelja prikrita in da se lahko razkrije šele v načelni katastrofi. Toda v trenutku, ko se razpre resnica biti, roman ni več možen, saj je roman le zgoraj opisana struktura, v kateri se bit prikriva v zmotni junakovi začetni identifikaciji. Zato se roman z junakovim porazom in razprtjem ontološke diference tudi (tragično) konča, v tem tragičnem koncu razkrita resnica se takoj spet zakrije.

Takšna struktura zagotavlja romanu posebno, odlikovano mesto v bitni zgodovini. V predavanju *Filozofija in umetnost* zapiše Pirjevec tudi tole: "Ker je romaneskna forma v tem kontekstu samo metafora za novoveško poezijo in prek nje za umetnost v celoti, lahko morda zdaj že poskušamo na osnovi vsega doslej izrečenega jasneje določiti tisto, kar smo imenovali razmerje med filozofijo in umetnostjo. Filozofija, kakor o tem med drugim priča sam Hegel, na samem svojem začetku sreča tisti enostavni *je, es ist*, in ga razume kot goli nič, da bi ga kot takega kar se da hitro odvrгла in se dvignila na raven biti kot absolutne negacije nič in večnega bivajočega; roman pa kot umetniško delo začenja z bitjo kot idejo ter se končuje s principialno katastrofo, v kateri se bit in ideja razdvajata; s tem se uveljavlja ontološka diferenca, in sicer tako, da se hkrati razkrije prav tisti enostavni *je*, torej tisto, kar stoji na samem začetku filozofije. Umetnost začenja tam, kjer filozofija končuje, v svojem koncu pa se vrača tja, kjer je filozofija začela."⁴³ Iz tega navedka, in tudi iz vsega doslej povedanega, je razumljiva posebna vloga, ki jo Pirjevec pripisuje romanu in umetnosti sploh. Umetnost je mogoča le v času metafizike, to pa zato, ker je privilegirano mesto, kjer se razkriva bit. Samo mišljenje, filozofija, pozablja bit, toda bit potrebuje neki medij, da se lahko razkriva. Ta medij je umetnost kot taka, v ožjem smislu pa sam roman. In sicer je roman posebej privilegirano mesto tega razkrivanja zato, ker je tudi sam poudarjeno metafizična struktura. Roman v svojem izhodišču stori namreč natanko to, kar stori filozofija kot metafizika: pozabi razliko med bitjo in bivajočim, je slep za to razliko. Vendar je z junakovo načelno katastrofo ta začetna pozaba odpravljena, saj se v njej pokaže bit, njena resnica, ne-skritost, a-letheia. In to je tisto, kar daje med vsemi umetnostmi romanu prav poseben položaj: pozaba biti je presežena v sami metafiziki in iz nje. Roman namreč *je* metafizična struktura, a obenem tudi že njeno preseganje. S tem pa je nekakšno samo-zavedanje, samoosveščanje metafizike. Zato mu v zgodovini biti pripade posebej odlikovano mesto.⁴⁴

III.

Pirjevčeva omejitev "tradicionalnega evropskega romana" na – če uporabimo Lukácsevo terminologijo – abstraktno-idealistični tip novoveškega romana⁴⁵ je dosledna izpeljava njegovih bitnozgodovinskih in estetskih premis. Toda kaže, da doživi ob tej roman še eno redukcijo: tradicionalni evropski roman je po Pirjevcu očitno predvsem realistično-naturalistični roman 19. stoletja. Abstraktno-idealistični tip je povezan s posebno naravo novoveške metafizike, poetika realizma-naturalizma pa je utemeljena v estetskem principu *posnemanja*, ki določa evropsko umetnost v času metafizike.

O takšni vlogi in pomenu realizma je mogoče najprej sklepati na podlagi številnih mest iz Pirjevčevih razprav. Implicitna je že denimo v tezi iz študije o *Zgubljenih iluzijah*, "da je realistična proza možna

samo v okvirih neskajenega aktivističnega optimizma in da je docela prirejena času prikritosti nihilistične resnice sveta".⁴⁶ Bolj eksplicitna postane v študiji o *Gradu*, kjer Kafkov roman primerja z izdelki "tistega tipa romana, kakršnega so ustvarili Stendhal, Balzac, Flaubert, Tolstoj, Dostojevski in drugi mojstri devetnajstega stoletja"⁴⁷ in v razpravi kot avtorje tradicionalnega evropskega romana dosledno našteva pisce realizma-naturalizma devetnajstega stoletja.⁴⁸ Podobno ravna Pirjevec tudi v študiji o Jacobsenovem in Malrauxovem romanu, medtem ko ob *Nevarnih razmerjih* uvaja premislek še o romanu osemnajstega in dvajsetega stoletja kot dveh možnosti romana ob "tipu" romana devetnajstega stoletja.⁴⁹ Toda ob *Don Kihotu* kot "pravi", tradicionalni evropski roman spet navaja dela Stendhala, Balzaca, Dickensa, Tolstoja, Flauberta⁵⁰ in zanje ugotovi, da mu pomenijo, "kakor je bilo to že večkrat povedano, ne le eno izmed možnosti romaneskne pripovedi, marveč edino pravo utelešenje ideje in temeljnih načel romana kot umetniške tvorbe."⁵¹ Takšno pojmovanje je implicitno tudi zadnjima dvema spremnima študijama in ob Robbe-Grilletevem romanu celo zaostreno v povsem nedvoumno ugotovitev: "Roman kot posnemanje ni pasivna in mehanična kopija bivajočega, v njem se bivajoče razkriva kot realizacija ideje [...] Njegov junak je vedno nosilec neke ideje ali vizije sveta in človeka. V imenu te vizije spreminja svet in uravnava svoje življenje, kar pomeni, da odstranja, briše, odmetava, skratka zanikuje in uničuje vse, kar ni v skladu z idejo, bistvom in resnico [...] Vse to pa jasno kaže, da o realnosti, obstojnosti in biti oziroma nebiti odločajo ravno bistvo, ideja, resnica, smisel in pomen. Resnično je samo to, kar je v skladu z idejo in to seveda pomeni, da ima ideja pomen biti, je torej resnični izvor vsega, kar je.

Ali pa ni natančno takšen tudi tisti ustvarjalni postopek, ki mu pravimo posnemanje in ki se imenuje realizem? Realizem je vezan na tipičnost. Bivajoče mora biti torej upodobljeno glede na idejo in bistvo, to pa že pomeni, da je treba izbrisati ali pa vsaj zanemariti vse tiste njegove značilnosti, ki z bistvom, pomenom in namenom niso v skladu [...] V temelj tradicionalnega romana je položeno torej čisto določeno razumevanje biti in realistična literatura ne prikazuje življenja takšnega, kakršno je, marveč samo glede na njegovo realiteto in njegova realiteta je v tem primeru bistvo, ideja, resnica, pomen, smisel."⁵²

To, da mora biti svet tradicionalnega evropskega romana realističen, v skladu s Pirjevčevno teorijo seveda ni le njegova naključna lastnost, ampak nujno sledi iz že prikazanih določil njegove teorije romana in estetike. Realizem z naturalizmom je le posledica tistega pojmovanja resnice, ki je značilno za novoveško umetnost oziroma pravzaprav za vso metafizično umetnost in s tem tudi za roman kot metafizično strukturo: namreč resnice, ki je skladnost misli in predmeta, skladnost zaznave z zunanjo realnostjo.⁵³ Zato Pirjevec tudi zapiše, da je zgodovinski razvoj evropskega romana mogoče "razumeti

le, če razumemo njegovo razmerje do vladajočega načela resnice. Ugotovili pa smo že, da je evropski roman v svojem razvoju skušal doseči tisto stopnjo zvestobe resnici, kakršno dosega znanost. Najdoslednejši je bil v tem pogledu Emile Zola.⁵⁴

*

Tisto pojmovanje resnice, po kateri je ta *adaequatio intellectus et rei*, se po Pirjevcu najadekvatneje realizira v estetiki *mimesis*, tistem principu torej, ki mu je zavezana vsa novoveška umetnost in s tem tudi roman. Že v študiji o *Rdečem in črnem* je romaneskna *mimesis* pojmovana v dvojni luči. Romaneskni junaki – in njihovi ideali – "so bodisi posnetek junakov iz romanov, bodisi posnetek ljudi iz drugih okolij socialnega življenja."⁵⁵ Podobno je v študiji o Kafkovem romanu, kjer postavi Pirjavec za roman – z vidika *mimesis* – dva pogoja. Najprej mora biti roman "zares *mimesis* – posnetek realnega življenja, da ohranja tisto polnost, gibčnost in neulovljivost, ki je značilna za večno spreminjajoče se življenje samo."⁵⁶ "Bralec namreč vedno primerja roman s podatki lastnega izkustva ..."⁵⁷ Obenem pa mora biti tudi *posnetek ideje*, kar ne pomeni nič drugega, kot da je roman *metafizična struktura*. V tradicionalnem romanu je svet mimetično prepoznaven, vendarle kondenziran, selekcioniran tako, da uteleša neko idejo. Bralec takega romana "bodisi da je to, kar je bilo podano v obliki čutno nazorne stvari, primerjal z neko realno stvarjo, bodisi da je razumel to kot simbol neke ideje".⁵⁸ Tradicionalni roman je "možen v času optimističnega aktivizma, v času identifikacije bivanja in biti, kar vse je avtorju omogočalo, da je na eni strani stal prav v sredi življenja, na drugi strani pa se je lahko dvignil kot suvereni ustvarjalec nad življenje, da je tako nastala tista čudovita sinteza svobode in življenja, ki se v samem pripovednem stroju romana kaže kot sinteza ideje in čutno nazornega gradiva".⁵⁹

Ta dvojna narava *mimesis* je seveda utemeljena v splošnih Pirjevčevih pogledih na estetiko in v njegovi posebni teoriji romana. *Mimesis* kot "posnetek realnega življenja", se pravi *mimesis*, ki "ohranja tisto polnost, gibčnost in neulovljivost, ki je značilna za večno spreminjajoče se življenje samo",⁶⁰ je nujni predpogoj (umetniškosti) romana v dveh pogledih. Prvi je impliciran v misli, "da vse, kar se realno dogaja, še nikakor ni zares živa, plastična in ustrezna uresničitev temeljnega smisla ali biti, iz česar sledi, da življenje ni identično s svojim bistvom, da svojega bivanja ne razkriva, marveč prikriva. S tem prihaja na dan nova temeljna podmena, na kateri je zgrajen roman, in to je podmena o razločku in celo o nasprotju med eksistenco in esenco, med bistvom in bivanjem: to, kar je že, je le zato mogoče uporabiti za ponazoritev ideje in za njeno čutno izžarevanje, ker samo po sebi še ni ustrezno utelešenje ideje, ker je nekaj manj in nekaj drugačnega od ideje in pravega smisla sveta in zgodovine."⁶¹ Se pravi: da bi sploh lahko prišlo do romana, do tiste izho-

diščne situacije, v kateri sta za junaka svet in njegovo bistvo razločena, mora najprej obstajati ta prepoznavni svet; šele tako, da je jasen in prepoznaven, se namreč razločno pokaže, da je drugačen od ideje oziroma bistva. Tradicionalni roman mora biti nujno utemeljen na takšni prepoznavni realnosti. Kot pravi Pirjevec: "Bralec namreč vedno primerja roman s podatki lastnega izkustva in je zmožen komunikacije⁶² samo, če se v tej primerjavi izkaže, da je to, kar bere, v skladu s podatki njegovega izkustva."⁶³ – Drugi pogled pa je povezan z bralčevo "zmožnostjo komunikacije". Kot je v monumentalni knjigi *Estetsko izkustvo in literarna hermenevtika* izčrpno prikazal H. R. Jauss, je ta zmožnost bistveno navezana na pojem katarza. Katarza je možna šele kot posledica identifikacije, ta pa mora biti nujno utemeljena v mimezis kot posnemanju prepoznavne resničnosti. Takšno odvisnost Pirjevec nakaže že na samem začetku študije o Kafkovem romanu, najjasneje pa jo definira ob *Nevarnih razmerjih*, kjer se ta mimezis pokaže kot nujni predpogoj aristotelске katarze: Aristotelova *Poetika* "izrecno postavlja umetnost za posnemanje – mimezis. V trinajstem poglavju namreč Aristotel ugotavlja, da tragični junaki ne morejo biti nekaj poljubnega, pač pa morajo biti 'nam podobni'".⁶⁴ Seveda pa – in to je, kot smo videli, tudi v skladu s Pirjevčevim pojmovanjem fenomenološke estetike – je mimezis le *pogoj* za katarzo, ne pa tudi sama katarza. Do te – in s tem do umetniškosti, do razprtja ontološke diference – pride šele z odklikom od mimezis, in sicer tako, "da se v koncu identifikacije gledalec osvobodi mimetičnega čara, da torej preneha delovati mimetičnost sama. *Katharsis* je 'konec' ali morda bolje: izbris *mimezis*."⁶⁵

Podobno temeljno vlogo ima tudi mimezis kot posnetek ideje, ki jo Pirjevec prav tako bistveno veže na realizem. Najbolj zgoščeno to stori v razpravi o *Vidcu*. Tu ugotovi, da je ves novoveški roman posnemanje "in je zaradi tega podrejen načelu verjetnosti in možnosti, ker brez teh dveh načel tudi posnemanja ni, saj vendar zagotavljata podobnost posnetka s tem, kar je v njem posneto."⁶⁶ To dejstvo tudi eksplicitno naveže na svojo estetiko: "[...] nekaj takega kot je umetnost, je in je možno namreč samo znotraj metafizičnega sveta in je hkrati posnemanje, iz česar sledi, da je umetnost, ki presega okrožje posnemanja, hkrati tudi preseganje umetnosti same."⁶⁷ S tega izhodišča potem v odlomku, ki smo ga že navedli, povsem eksplicitno izenači tradicionalni evropski roman z realističnim, to pa tako, da kot pogoj romanesknosti – metafizična struktura romana – posebej izstopi zlasti mimezis kot posnemanje ideje: "Roman kot posnemanje ni pasivna in mehanična kopija bivajočega, v njem se bivajoče razkriva kot realizacija ideje [...] Njegov junak je vedno nosilec neke ideje ali vizije sveta in človeka. V imenu te vizije spreminja svet in uravnava svoje življenje, kar pomeni, da odstranja, briše, odmetava, skratka zanikuje in uničuje vse, kar ni v skladu z idejo, bistvom in resnico [...] Vse to pa jasno kaže, da o realnosti, obstojnosti in biti oziroma nebity odločajo ravno bistvo, ideja, resnica, smisel in pomen.

Resnično je samo to, kar je v skladu z idejo in to seveda pomeni, da ima ideja pomen biti, je torej resnični izvor vsega, kar je.

Ali pa ni natančno takšen tudi tisti ustvarjalni postopek, ki mu pravimo posnemanje in ki se imenuje realizem? Realizem je vezan na tipičnost. Bivajoče mora biti torej upodobljeno glede na idejo in bistvo, to pa že pomeni, da je treba izbrisati ali pa vsaj zanemariti vse tiste njegove značilnosti, ki z bistvom, pomenom in namenom niso v skladu [...]. V temelj tradicionalnega romana je položeno torej čisto določeno razumevanje biti in realistična literatura ne prikazuje življenja takšnega, kakršno je, marveč samo glede na njegovo realiteto in njegova realiteta je v tem primeru bistvo, ideja, resnica, pomen, smisel."⁶⁸

Dvojna narava mimezis je v Pirjevčevi teoriji torej očitno pogoj za roman. Ne "ujema" se le s posebno formo tradicionalnega evropskega romana ali z nujnostjo katarze v njem – kot njen predpogoj –, ampak tudi s fenomenološko podlago Pirjevčeve metode, kar posebej jasno pokaže že navedeno mesto iz spremne študije k *Lucienu Leuwenu* (gl. op. 321). Iz tega navedka je najbolj očitno, kako je dvojna narava mimezis pravzaprav utemeljena v posebnem Pirjevčevem pogledu na roman. Mimezis kot tak posnetek resničnosti, ki ustreza tudi našim (čutnim) izkustvom, je nujno potrebna, saj je kot taka pogoj za identifikacijo, na podlagi katere sploh šele lahko pride do katarze kot razprtja umetniškosti umetnine. Toda katarza je na drugi strani – kot nekakšno "olajšanje" od te identifikacije – spet možna le zato, ker to, s čimer smo se identificirali kot z realnostjo, v resnici ni prava realnost, ampak je zgolj kvazi-realnost. Roman je kot metafizična struktura tej dvojnosti nujno zavezan.

*

Čeprav Pirjavec gornjih ugotovitev nikjer ni strnil na enem mestu tako, kot smo storili mi, se zdi, da se je povsem zavedal implikacij svojih teoretskih predpostavk in težav, ki jih pomenijo. Prvo težavo je mogoče videti že v tem, da je po eni strani vsa novoveška, še več, celo vsa poplatoška umetnost pojmovana kot mimezis, ta pa je na drugi strani izenačena z realizmom devetnajstega stoletja. Drug, za Pirjevca konkretnější problem, je bil po vsem sodeč v dilemi, ki bi jo na podlagi povedanega lahko definirali nekako takole: pogoj romana je zgoraj opisana dvojna mimezis. Temu očito ustreza predvsem (ali celo izključno) realistično-naturalistični roman devetnajstega stoletja. Kaj je torej s tistimi proznimi besedili, ki jih sicer pojmujejo kot romane, vendar je pri njih zaznati manko (vsaj) enega od obeh načinov posnemanja?

Da je bil to v zvezi s teorijo romana Pirjevcu res eden osrednjih problemov, dokazujejo študije o romanih, ki ne ustrezajo gornjim kriterijem. Študija o Kafkovem romanu se – z za Pirjevca značilno doslednostjo – začne z ugotovitvijo, da ob branju identifikacija ni

mogoča, s tem pa tudi ne katarza, iz česar je izpeljan sklep: "Če je naš opis komuniciranja s tradicionalnim romanom na eni in Kafkovim romanom na drugi strani vsaj deloma ustrezen, potem je možno reči, da so Kafkova besedila brez poetične in lepotne razsežnosti, da skratka niso nikakršni estetski izdelki."⁶⁹ Kot je razvidno, je že vse od študije o *Gradu* naprej Pirjevec iskal primerno rešitev tudi za ta besedila. Pri tem je zanimivo, da je ob Laclosovem, še izraziteje pa ob Cervantesovem romanu našel takšne romaneskne – v bistvu pa estetske – razsežnosti, kot jih je uveljavil šele roman dvajsetega stoletja. Posebnost Pirjevčeve teorije je, da je novoveške "predrealistične" romane zaradi manka mimetičnosti navezoval predvsem na novi roman, na tisto "postmetafizično" estetiko, ki se je odtrgala od dvatisočletne prevlade estetike mimezis in ki pomeni na bitnozgodovinski ravni ekvivalent preseženju metafizike. Umetniškosti teh romanov – toda podobno je bilo tudi z "neakcijskimi" realističnimi romani, denimo z *Lucienom Leuwenom* – Pirjevec v glavnem ni izvajal iz metafizične strukture, temveč ravno nasprotno: iz njene izhodiščne razprtosti, kakršno pa omogoča šele nova estetika dvajsetega stoletja. Najbolj izrazito se je takšna rešitev uveljavila ob *Don Kihotu*, ki ga Pirjevec v študiji iz leta 1973 res ne umesti v tradicionalni evropski roman (čeprav tega največkrat razlaga prav z *Don Kihotom!*), ampak pravi, da "napoveduje fenomenološko estetiko našega stoletja. Uveljavitev fenomenološke estetike je hkratna s koncem tako imenovanega tradicionalnega romana, kar pomeni, da kaže Cervantesov roman že od vsega začetka prav v ta konec. *Don Kihot* je kot začetek pred tradicionalnim evropskim romanom, zdi pa se, da je pred njim tudi kot prostor, kamor se izteka v svojem koncu."⁷⁰ To "anticipativno" naravo Cervantesovega romana pa je nato v študiji o *Vidcu* (1974) – ki ne more skriti vsebinske korespondence z znano razpravo *Strukturalna poetika in literarna znanost* (1973) – utemeljil s tezo, da roman (in umetnost nasploh) nikdar ni bil zgolj posnemanje, ampak vedno tudi preseganje tega posnemanja. To mu je končno omogočilo tudi formulacijo, da se je roman že na svojem začetku "dogajal kot konec posnemanja in bil tako prostor dogajanja razlike".⁷¹

IV.

Princip dvojne mimezis kot princip realistične proze pri Pirjevcu zarisuje meje tradicionalnega evropskega romana, saj ga določa tako glede na njegov začetek kot glede na konec. Zgodovina evropskega romana se – za Lukácsa in za Pirjevca – nominalno začne z *Don Kihotom* in konča z romani Dostojevskega, vendar je na podlagi Pirjevčevih poznejših premislekov mogoče sklepati, da ta začetek sodi pravzaprav šele v 19. stoletje. Lukács to zgodovino razume kot razvoj razmerja med junakom in svetom: njegovi štirje tipi niso le logične, ampak tudi zgodovinsko-razvojne kategorije. Ko se pokaže neustreznost abstraktno-idealističnega razmerja (tipa), nastane nov tip ro-

mana. Pri Pirjevcu ni tako; čeprav kronološko zamejen v isto obdobje, se roman razvija drugače: ves čas se dogaja le znotraj enega tipa, kar pomeni, da je ves čas zavezan enemu tipu junaka. Ko se pokaže nemožnost tovrstnega junakovega razmerja do sveta, je konec romana, ne le enega njegovega tipa.

Takšen razvoj romana omogoči Pirjevcu formulacija, da se v romanu sicer razkrije junakovo zmotno utemeljevanje, da pa, dokler roman traja, junaku ta temelj ali ta zmota ostaja prikrit(a). Roman kot literarna zvrst se konča šele tedaj, ko ta zmota ni več možna, ko je že na začetku romana jasna razlika med bivajočim in bitjo in razkrita junakova breztemeljnost – to pa se po Pirjevcu zgodi na primer v Kafkovem *Gradu*, ki že pomeni definitivni konec tradicionalnega evropskega romana.

Zgodovina romana poteka torej kot zaporedje zmot. Vendar te zmote, čeprav prikazane kot naključne, to niso, ampak ustrezajo vsakokratnemu stanju evropske metafizike. Kdaj se konča roman v tej perspektivi, je seveda jasno in očitno: ko zmota ni več mogoča, ko je metafizika presežena, ko je – na primer že v *Bratih Karamazovih*, še bolj jasno pa pri Robbe-Grilletu ali v Andričevem romanu – že na začetku, in ne šele na koncu, jasna razlika med bitjo in bivajočim. Toda Pirjec konca romana ne skuša razložiti le iz konca metafizike kot nečesa "filozofskega", ampak ta konec pojasni tudi z umetnostno-estetskega, notranje-razvojnega vidika, to pa ravno glede na dvojno naravo mimezis.

Dvojnost konca romana – filozofsko in estetsko – je Pirjec v neobjavljenih predavanjih o slovenskem romanu in Evropi nakazal s tem stavkom: Konec romana lahko pomeni dvoje: ali junak ni več zmota, ali pa ni več nujna zmota in je samo še zmota. Prva možnost je dovolj ilustrativno navzoča npr. v Robbe-Grilletevem romanu. Druga možnost, da junak ni več *nujna* zmota, ampak samo še zmota, pa je po Pirjevcu udejanjena v Kafkovem *Procesu*.

Prav ta druga možnost nakazuje smrt romana z literarno-estetskega vidika. Čeprav Pirjec te možnosti ne v predavanjih, še manj pa v objavljenih spisih, nikjer ni jasno in sistematično opisal, je iz nekaterih študij vseeno mogoče povzeti, za kaj gre. Pot do odgovora vodi – za Pirjevca je to značilno – prek (navideznega) protislovja. V študiji o Robbe-Grilletevem *Vidcu* Pirjec zapiše: "Zgodovina evropskega romana poteka /tedaj/ kot stopnjujoče se prevladovanje posnemovalskega načela."⁷² Toda pred tem ob Malrauxevem romanu formulira povsem nasproten stavek: "Posnemanje kot samoutemeljitev junaka je izginilo pravzaprav že pri Zolaju."⁷³ – in sicer prav kot posledica stalnega zmanjševanja posnemanja. Navidezno protislovje je le posledica tega, da gre v vsakem od opisanih primerov za drugo mimezis, da gre torej za razliko med posnemanjem konkretne resničnosti in posnemanjem ideje. To se pokaže takoj, ko oba odlomka podrobneje premislimo. Navedek iz študije o Malrauxu se v celoti glasi takole: "zdi se, da se je v toku zgodovine tisti način samoutemelje-

vanja, ki je omogočil Don Kihota, Julijana Sorela, Emo Bovaryjevo itd., tako ali drugače 'kompromitiral', se torej izkazal za nezadostnega. Nezadostnost je skrita kar v temeljni lastnosti samoutemeljevanja, ki je posnemanje oziroma zvestoba določenemu vzoru: že načeloma je namreč jasno, da si lahko pač vsak izbere svoj vzor, da torej posnemanje kot način samoutemeljevanja prinaša s seboj nevarnost relativizacije in samovoljnosti, in prav zato je moral prej ali slej izgubiti svoj pomen za konstituiranje junakov romana. V okviru zgodovine evropskega romana je ta nezadostnost prihajala med drugim na dan tudi tako, da se je od Cervantesovega don Kihota do Zolajeve Nane vse bolj zoževala metafizično socialna pomembnost junaka, saj vemo, da je pri Zolaju junak samo še brezmočno orodje fizioloških zakonitosti, tako da ne more nositi niti socialnih revindikacij niti globalne vizije novega sveta. Posnemanje kot samoutemeljitev junaka je izginilo pravzaprav že pri Zolaju.⁷⁴ Iz tega odlomka je pravzaprav očitno, da je govor o mimezis kot posnemanju *tipa* oziroma *ideje*: gre namreč za posnemanje določenega vzora, ki je nekaj idealnega, in to posnemanje izginja, junak ni več posnetek neke ideje, zato tudi ni več nosilec "socialnih revindikacij niti globalne vizije novega sveta", ampak je samo še "brezmočno orodje fizioloških zakonitosti". S tem ko ni več nosilec ideje, roman seveda ni več mogoč.⁷⁵

Drugačen pomen pa je pojmu posnemanje pripisan v študiji o *Vidcu*, kjer je roman zgodovinsko razvojno pojmovan kot "stopnjevanje posnemovalskega načela". Pri tej formulaciji gre za to, da je junak vedno manj posnetek ideje in vedno bolj posnetek konkretnega človeka, s tem pa je bistveno omejen v svoji svobodi. To, da je bil posnetek ideje, je pri Pirjevcu namreč pomenilo, da je to idejo nosil v sebi in se je čutil v njenem imenu poklican spreminjati svet. V svoji akciji si je torej jemal kar največjo možno (subjektivno) svobodo, kakršna je pač potrebna za spreminjanje sveta. S tem pa, ko ga pisatelj določi za posnetek nekega konkretnega človeka, ga omeji v njegovi svobodi in mu določi predvidljive lastnosti tega konkretnega človeka. Kot zapiše Pirjavec v študiji o Kafkovem romanu: pri Zolaju je junak determiniran, avtor pa bolj svoboden, "[...] kar pomeni, da je zgodovina evropskega romana v resnici na eni strani naraščanje avtorjeve in postopno izginjanje junakove svobode. Junakova svoboda pa je, kot že vemo, utemeljena v njegovi zvezi z metafizično bitjo ali bistvom in je hkrati znamenje njegovega svobodnega razpolaganja s svetom. Če tedaj v poteku zgodovine evropskega romana junakova svoboda vedno bolj propada, potem mora to pomeniti, da postaja njegova zveza z metafizično bitjo vedno bolj problematična."⁷⁶ To pa pomeni upadanje mimezis kot posnemanje *tipa*, *ideje*, in naraščanje tiste druge, "konkretne" mimezis. V tej luči je po Pirjevcu "zgodovina evropskega romana postopno omejevanje metafizično družbene pomembnosti junakov" – to je seveda natanko to, kar v zvezi z Zolajem Pirjavec ugotavlja že v študiji o Malrauxu –, kar pomeni, da je "vedno manj [...] izraz nekega splošnega interesa in vedno bolj [...] samo v službi čisto egoističnih individualnih potreb."⁷⁷

Ta ugotovitev pa pomaga do kraja pojasniti tisti drugi pogled na konec romana, po katerem je romana konec takrat, ko junakova zmota ni več nujna. Junak ni več v službi splošnega interesa, torej ideje, ampak "čisto egoističnih individualnih potreb";⁷⁸ junak torej ne deluje v imenu ideje, zato njegova zmota ni več usodna, nujna zmota, ampak samo še zmota. Zato tudi ne more biti načelne katastrofe, v kateri se ta zmota razkrije, s tem pa seveda tudi ne romana, ki je možen le kot abstraktno-idealistični tip.

*

Opredelelitev romana z določili, ki so se najbolj – če ne celo izključno – prilegala predvsem abstraktno-idealističnemu tipu realistično-naturalističnega romana 19. stoletja, je imela za posledico vrsto rešitev, ki se zdijo glede romanov, ki se s to podobo ne skladajo, potrebne dodatnega premisleka. Pirjevec tako že *Don Kihota*, čeprav je izrazit predstavnik abstraktno-idealističnega tipa, zaradi pomanjkljive "realističnosti" z dvoumnimi formulacijami v poznejših razpravah iz romana pravzaprav izloči. Nekoliko negotov je tudi ob romanih, ki sicer sodijo v 19. stoletje, vendar ne v tip abstraktnega idealizma, ampak največkrat v tip deziluzijskega romana. Da bi tudi take romane – na primer Balzacove *Zgubljene iluzije*, Jacobsenovega *Nielsa Lyhneja*, pa tudi Stendhalovega *Luciena Leuwena* – lahko obravnaval v sklopu svoje teorije, poudari pri njih takšne poteze, ki omogočijo tematizacijo sicer za roman abstraktnega idealizma značilne akcije. Tretjo vrsto težav postavljajo pred Pirjevca romani 20. stoletja, ki tudi nekako ne morejo več biti zajeti v njegovo teorijo romana. Pirjevec po Lukácsu povzame sodbo o tem, da romani Dostojevskega niso več pravi romani. Zato je v zadregi že glede *Nielsa Lyhneja*, ki po njegovi sodbi predstavlja most med tradicionalnim romanom in Kafkom, ta pa spet predstavlja most med tradicionalnim romanom in Robbe-Grilletom. Dodatne zadrege se pokažejo ob romanih Malrauxa in Andrića, za katera trdi, da sta prenova⁷⁹ tradicionalnega evropskega romana. S to oceno prihaja, kot se zdi, v nasprotje z osnovno idejo svoje teorije romana. Ta je v tem, da je roman tudi zgodovinsko točno določeno dogajanje v bitni zgodovini, da se ne pojavi po naključju, ampak je nekako usoda biti taka, da se v času romana kaže na ta način. Prav zato je romana konec tedaj, ko se biti ni več treba kazati tako, ampak se kaže v sami filozofiji (že od Kierkegaarda naprej, najjasneje pa seveda pri Heideggru). Če torej roman ni naključen, ampak je bitno-zgodovinsko pogojen pojav, ali je potem sploh mogoče, da se ponovno pojavi, čeprav – kot pri Malrauxu in Andriću – v prenovljeni obliki? S to možnostjo, ki jo ponuja, Pirjevec očitno zapušča linearno bitno-zgodovinsko koncepcijo in vnaša nekakšno ciklično pojmovanje, ki gotovo ni ustrezno Heideggru. Takšno ciklično pojmovanje – na to smo že opozorili – je še bolj vidno pri obravnavi Robbe-Grilleta, s katerim se roman po Pirjevcu vrača na svoj začetek, k *Don Kihotu*.

Kljub tem težavam se Pirjevec v svojih interpretacijah ne omejuje le na problematiko t. i. tradicionalnega evropskega romana, ampak razpravlja – z zgodovinskega vidika – tudi o antičnem, srednjeveškem in modernem oziroma modernističnem romanu.

*

O problematiki antičnega romana je Pirjevec obsežneje razpravljal v študiji *Franz Kafka in evropski roman* (1967). Tu je o njegovi romaneskosti razmišljal na podlagi pojmovanja resnice v antiki in v novem veku in iz tega premisleka izhaja tudi njegova negativna ocena možnosti antičnega romana. Pirjevec raziskuje roman izrecno kot umetniško literaturo; umetnost v novem veku pa je bistveno zavezana tistemu pojmu resnice, ki je *skladnost misli s predmetom*. Prav v tem pojmu resnice je namreč utemeljena *mimesis* kot metafizično umetnostno načelo, saj je potrebno posnemanje, da bi bila možna identifikacija, ta identifikacija pa je nujna, da bi lahko prišlo tudi do katarze in ontološke diference. Ker antični roman ni utemeljen v tem pojmu resnice, tudi ne more biti umetnost in zato nikakor ne more biti predmet Pirjevčeve teorije romana.

Zahteva, naj bo roman kot umetnost utemeljen na znanstvenem pojmu resnice, iz območja romana ne izključuje le antičnega romana, ampak tudi ves modernistični roman, od starejših oblik pa srednjeveškega, gotski roman, vso fantastiko itd. Še več, če bi se dosledno ravnali po tem kriteriju, tudi *Don Kihotu* ne bi smeli priznati prave romaneskosti – in res jo Pirjevec, kot je bilo pokazano, problematizira.⁸⁰ V Cervantesovem romanu sicer že vidi tipičnega romanesknega junaka, ki je forma romana, vendar pa mu roman še ni dovolj "realističen", da bi se na primer z junakom lahko identificirali, to pa otežuje uzrtje njegove umetniškosti. Prav pomanjkanje umetniškosti je verjetno tudi razlog, zakaj so iz te teorije izločene nekatere druge vrste romana, saj se Pirjevec zaveda, da so nastajali evropski romani tudi iz pikaresknega in pastoralnega romana, torej ne samo iz *Don Kihota*.

Podobno kot to stori v primeru antičnega romana, ki je zavezan drugačnemu pojmu resnice kot tradicionalni evropski roman, Pirjevec načeloma (iz bitnozgodovinskih razlogov) zavrača tudi oznako roman za dela 20. stoletja. Roman je mogoč le v času metafizike, saj ni naključna oblika, ampak je nujno potreben z vidika biti; sama bit ga potrebuje, da bi se kazala v njem, ker se ne more v filozofiji. Toda v dvajsetem stoletju se v filozofiji prične gibanje, ki počasi pripelje do preseganja metafizike in do obuditve pozabljene biti. S tem pa roman izgubi svojo utemeljenost; ko namreč sama filozofija začneja misliti bit, tega ni več treba početi romanu. Zato je po Pirjevcu Dostojevski morda zadnji romanopisec, pa že ta ne čisto pravi, saj je v tem času bit že začela izginjati iz svoje pozabe in ni več bilo potrebe, da bi se na prikrit način ohranjala v romanu kot metafizični strukturi.

Takšno načelno stališče, ki pomeni dosledno izpeljavo premis Pirjevčeve teorije romana, pa je njegovega avtorja ob romanih dvajsetega stoletja pripeljalo do komaj premostljivih težav. Te so bile povezane predvsem s tem, da se je njegova teorija najbolj prilegala nekaterim romanom 19. stoletja. Toda tej teoriji se očitno ni hotel in tudi ni mogel odreči, saj je bila dosledna izpeljava njegovih filozofskih in estetskih izhodišč, zato je raje skušal najti razlago, ki bi to teorijo romana nekako dopolnila tako, da bi vanjo vendarle bilo mogoče vključiti vsaj nekatere romane 20. stoletja. Začasno rešitev je našel v tem, da je okrog leta 1970 pričel ločevati med "tradicionalnim" in "modernim" romanom, vendar pa je vtis, da te terminologije ni povsem dosledno uporabljal in tudi razmerja med obema tipoma nikjer ni jasno opredelil (čeprav je očitno, da je ta delitev posledica splošnega umetnostnega premika iz spoznavno-posnemovalske estetike *mimesis* v fenomenološko-ontološko estetiko *poiesis*). Zato nastane težko pregleden položaj: *Don Kihot* se izkaže v bistvu bližje moderne- mu kot tradicionalnemu romanu,⁸¹ Robbe-Grillet blizu *Don Kihotu*, Malraux prenova tradicionalnega romana, Dostojevski pa konec romana sploh, ne le tradicionalnega romana.

Zdi se, da za romane dvajsetega stoletja Pirjevec ni našel enotne teoretske rešitve tako kot za tradicionalni evropski roman, kjer je vsako delo umeščeno na natanko določeno mesto zgodovine biti. To je pripeljalo do nekaterih zapletenih rešitev in morda celo nedoslednosti, med katerimi posebej zbode v oči teza o *Videu* kot nekakšnem vračanju k začetku romana, k *Don Kihotu*, ki je seveda komplementarna s tezo o *Don Kihotu* kot besedilu, ki napoveduje fenomenološko estetiko 20. stoletja in literarno prakso novega romana.⁸² Pirjevčevo vzporejanje *Vidca* in *Don Kihota* je na prvi pogled presenetljivo, saj se zdi, da med obema romanoma za bralski občutek ni prevelikih podobnosti. Toda vtis je, da je Pirjevec to primerjavo potreboval, in sicer zato, da bi tudi novi roman, ki po njegovi teoriji tradicionalnega evropskega romana ne izkazuje skoraj nobenega atributa romaneskosti, vendarle lahko nekako navezal na roman in ga potemtakem tudi obravnaval v tem smislu. Možnost takšne navezave se je ponudila prav ob *Don Kihotu*, ki po Pirjevcu – podobno kot *Videc* – obenem je in ni roman in za katerega velja, da v njem še ne prevlada princip mimetičnosti kot tako rekoč obvezna lastnost tradicionalnega evropskega romana. Vendar pa je rešitev, ki jo ob tej primerjavi ponudi Pirjevec, bržkone pre nagljena. *Videc* po njegovem ni pravi roman zato, ker to ni roman abstraktnega idealizma, ker njegov junak ni metafizični subjekt akcije, ampak je pasiven, kar je posledica tega, da je že v začetku razkrita ontološka diferenca. Vendar pa o njem kljub temu govorimo kot o romanu. To je seveda možno le v primeru, da tudi v *Videu* najdemo nekaj romanesknega. Na tem mestu Pirjevec naveže na *Don Kihota*, pri katerem je ravno tako ontološka diferenca razkrita že na začetku in tudi *Don Kihot* – tako kot *Videc* – ni posnemanje na način realizma in naturalizma 19. stoletja. Pirjevčeva

poteza se zdi torej smiselna: roman na svojem začetku je obenem že tudi neroman in s to neromanesknostjo kaže na svoj konec, ki se dogodi z Robbe-Grillem. Roman na svojem koncu (*Videc*) pa se nekako vrača na svoj začetek in prav s tem vračanjem je še vedno povezan z romanom. Toda tisto, s čimer se veže na začetek, je bila pri *Don Kihotu* ravno njegova ne-romaneskost, tako da vračanje k *Don Kihotu* sicer res pomeni za *Vidca* vračanje k začetniku romana, ne pa tudi k začetku romana, k začetku romaneskosti; tisto, k čemur v *Don Kihotu* se vrača Robbe-Grillet, je bilo že pri Cervantesu konec romana, ni bilo več roman. To pa pomeni, da je sicer možno, da je v Cervantesovem romanu že zasnovan tudi konec romana, da pa nikaikor ni mogoče trditi, da se *Videc* vrača na začetek romana, saj to, s čimer se vrača, pravzaprav ne ustreza tistim temeljnim določilom, ki po Pirjevcu opredeljujejo tradicionalni evropski roman.

Če povemo še drugače: pomisleke vzbuja pri tem predvsem to, da obravnava Pirjevec *Vidca* v primerjavi s tradicionalnim evropskim romanom, pri tem pa glede odločilnih ugotovitev kot drugi pol te primerjave rabi prav *Don Kihot*, ne pa denimo kak roman realizma-naturalizma, kar bi bilo glede na vse, kar smo ugotovili, bržkone ustrežnejše. *Don Kihot*, kot vemo, Pirjevcu sicer je, a obenem tudi še ni pravi roman, iz česar sledi, da za primerjavo, ki ugotavlja elemente romana v *Vidcu*, ni najbolj primeren. Ta neprimernost še posebej zbode v oči, ker ju Pirjevec primerja prav po tem, po čemer *Don Kihot* ni pravi roman, to primerjavo pa razume kot primerjavo med modernim in tradicionalnim romanom. Tista vez, ki Robbe-Grilletevo besedilo veže na roman, postane s tem vprašljiva.

V.

Pirjevčeva izvirna teorija evropskega romana je eden najdrznejših poskusov zamejitve te problematične, *protejske* literarne zvrsti. Po svoji naravi je najbližje Lukácsevi, saj je filozofsko podprta, v tem smislu izjemno prodorna in eksistencialno zavzeta. Obenem pa je tudi precej reduktivna, saj pojem romana zožuje na kar najmanjši možni obseg. S tem je nasprotna Bahtinovim pojmovanjem, ki se zdijo današnjim pogledom na roman – vsaj glede njegovega zgodovinskega obsega – bližji. Pirjevec je to bržkone slutil, saj je skušal Bahtinovo misel nekako integrirati v svojo teorijo, vendar je ta poskus očitno opustil.

Pirjevčevo teorijo romana se zdi smiselno presojeti vsaj s treh vidikov: glede njene ustreznosti temu, kar danes razumemo kot roman, glede njene notranje konsistentnosti in pa glede vprašanj, ki so v njej ostala nerazrešena, odprta. Tisto, kar je v Pirjevčevi teoriji najbolj trdno, je zbrano okrog jedra misli o tradicionalnem evropskem romanu. Ta teorija, kot smo skušali nakazati, konsistentno zajema predvsem abstraktno-idealistični tip realistično-naturalističnega romana 19. stoletja in je podprta tako s filozofskega vidika kot

tudi z ustrežno literarnoteoretsko in estetsko refleksijo. V tem smislu je reduktivna, a če pristanemo na to omejitev, vendarle dosledna, v visoki meri inovativna in tudi inspirativna. V tej obliki ta teorija seveda ne more zajeti pojma romana v celoti; a zdi se, da je Pirjevce svojo pozornost tudi tu usmeril predvsem na bistveno, saj je v svojo teorijo zajel tisto vrsto romana, ki vendarle nekako velja za najbolj "pravi" roman.⁸³

Ob tem razmeroma "trdnem" jedru odpira Pirjevčeva misel vrsto vprašanj, na katere sam Pirjevce, kot se zdi, ni podal dokončnega odgovora. Takšna vprašanja se kažejo denimo v zvezi z analizami modernih romanov, ki jih je očitno skušal interpretirati v skladu s svojo teorijo tradicionalnega evropskega romana, vendar je morala biti takšna interpretacija – če je hotel ostati zvest bistvu svoje teorije – včasih problematična. Moderni roman, ki se dogaja v območju (fenomenološke) estetike *poiesis*, namreč ne ustreza več tisti najosnovnejši definiciji romana, po kateri je ta metafizična struktura. Toda drugačna razrešitev vprašanja bi Pirjevca nujno vodila v popravek lastnih estetskih izhodišč, morda pa tudi lastnega pojmovanja po Heideggru povzetega koncepta bitne zgodovine, zato je odgovor na to vprašanje ponudil v obliki, ki pravzaprav spodbuja h kritičnemu premisleku.

Nekaj podobnih zadreg je opaziti tudi ob obravnavi *Don Kihota*. Glede na Pirjevčevo definiranje tradicionalnega evropskega romana je to na prvi pogled sicer presenetljivo: *Don Kihot* je namreč vzorčni primer (novoveške) metafizične strukture in tudi z njo povezane *mimesis* kot posnemanja vzora, *ideje*. Vendar Pirjevce v romanu zazna nekakšen manko umetniškosti. Kot smo opozorili, je ta manko v obzorju Pirjevčeve teorije možno videti v tem, da se *Don Kihot* za današnjega bralca ne dogaja več v območju *mimesis* kot posnetka dejanske, prepoznavne resničnosti, ki je predpogoj za katarzo in s tem tudi za umetniškost romana (ta je s tem določilom seveda omejen na relativno ozek segment del). Toda Pirjevce sklepa drugače in skuša ta manko v *Don Kihotu* – romanu, ki je nastal globoko sredi metafizične dobe – nekako odpraviti s presenetljivo navezavo na "postmetafizično" estetiko *poiesis*.

Prav v zvezi z *Don Kihotom* vzbuja Pirjevčeva teorija tradicionalnega evropskega romana nemara največ pomislekov. Najtehtnejši se zdi ta, da mu kot vzorčni primer evropskega romana vse do zadnjih interpretacij velja *Don Kihot*, čeprav se že kmalu pokaže, da je *Don Kihot* le nekakšen predhodnik, nikakor pa ne vzorčni primer evropskega romana. To je Pirjevca privedlo do dvomljivih ugotovitev zlasti ob *Vidcu*. Večina drugih težav je povezanih z njegovimi filozofskimi, estetskimi in literarnoteoretskimi premisami. Filozofska recepcija Pirjevca je že pokazala njegovo izvorno, pa tudi nedosledno uporabo nekaterih temeljnih Heideggrovih pojmov. Na vrsto odprtih vprašanj pri Pirjevcu je z vidika literarne vede opozoril predvsem Janko Kos.⁸⁴ Nekaj takšnih odprtih vprašanj pa je skušala locirati tudi ta razprava. Z njenega vidika bi bila ena prvih nalog temeljita

raziskava Pirjevčevega pojmovanja realizma⁸⁵ in v zvezi s tem tudi pojma mimezis, njegovega zasnutka v Pirjevčevi estetiki in literarni teoriji ter njegove aplikacije v teoriji romana. Pomembno bi bilo tudi raziskati, na kakšen specifičen način se – za razliko od romana – v skladu s Pirjevčevo mislijo bit razkriva v drugih literarnih vrstah in drugih umetnostih. Podrobnega premisleka pa bi bili potrebni tudi nekateri temeljni elementi njegove teorije romana, ki so v osnovi sicer med seboj usklajeni, a se včasih zdi, da jih Pirjevec uporablja v različnem pomenu. Nekaj teh zadreg je verjetno zgolj terminoloških, vendar kljub temu obstajajo odprta tudi nekatera tehtna vprašanja. Takšno je gotovo vprašanje o načinu razkrivanja – oziroma obstoja – ontološke diference v literarnem delu: je to razkritje stvar recepcije, dano torej v interakciji dela z bralcem, ali tudi nekaj samostojnega znotraj literarnega dela, saj vemo (spomnimo se denimo interpretacije *Don Kihota*), da se po Pirjevcu ontološka diferenca (po)kaže tudi samemu junaku. Drug možni pomislek pomeni denimo okoliščina, da je Pirjevec na podlagi dejstev bitne zgodovine, ki opredeljujejo duhovnozgodovinski, torej razvojni vidik, sklepal o genološki specifikki romana. To je sicer možno, vendar se zdi, da je denimo pojmovanje resnice takšen kriterij, s katerim je mogoče razločiti predvsem različne razvojne stopnje literature (oziroma romana), ne pa tudi dovolj učinkovito zamejiti genološke posebnosti literarne zvrsti, ki se očitno razteza skozi več takšnih stopenj. Tretjo zadrego končno predstavlja vtis, da je Pirjevec – ne le v zvezi z modernim romanom, ampak tudi z ustrežno recepcijo tradicionalnega – metafiziko očitno pojmoval kot že preseženo, kar pa je verjetno vprašljivo. – Vendar so vse to vprašanja, ki zahtevajo tehtnejši premislek, zato jih je v okviru pričujoče razprave mogoče le nakazati.

OPOMBE

¹ Delna izjema je razprava T. Virka *Dušan Pirjevec in slovenski roman*. Literatura 1997, št. 67-68.

² Prim. razprave Tineta Hribarja (npr. *Dušan Pirjevec in vprašanje o Bogu*, v: *Pirjevčev zbornik*, Obzorja, Maribor 1982, zbirka Znamenja; *Estetičnost estetičnega objekta in umetniškost umetniškega dela*, Primerjalna književnost 1991, št. 1) in Spomenke Hribar (*Dušan Pirjevec in vprašanje o Bogu*, v: *Pirjevčev zbornik*), pa tudi Ivana Urbančiča (*Dopuščanje biti. Pogovor z Dušanom Pirjevcem*, v: *Pirjevčev zbornik; Pirjevčeva osnovna filozofska misel*, Nova revija 1985, št. 45; *Vprašanje estetike*, v: *Dušan Pirjevec: Estetska misel Franceta Vebr*, Slovenska matica, Ljubljana 1990; *Pirjevčev poskus premaganja metafizike z dejavno ljubeznijo*, Dialogi 1990, št. 1-6; *Filozofija in literarna znanost pri Dušanu Pirjevcu*, Primerjalna književnost 1991, 1).

³ Prim. J. Kos: *Umetnost in estetsko v postmoderni dobi*. Literarno-umetniško društvo Literatura, Ljubljana 1995. (Zbirka Novi pristopi).

⁴ Tu gre predvsem za razprave v tematski številki *Primerjalne književnosti*

(1991, št. 1) izpod peresa J. Kosa, M. Mitrović, J. Skrušnja, D. Dolinarja, I. Zabela, A. Koron, J. Vrečka, J. Škulj, T. Virka in D. Sajka; sem je treba prišteti še spremni besedili Igorja Zabela k knjigi *Filozofija in umetnost in drugi spisi* in Tineta Hribarja k *Metafiziki in teoriji romana*. Od drugih tovrstnih razprav omenimo članka Darka Dolinarja *Temeljne zamisli literarne znanosti pri Dušanu Pirjevcu* (Delo, Književni listi 21. 3. 1991, str. 13) in *Spremembe paradigem v novejši slovenski literarni vedi?* (v: *Individualni in generacijski ustvarjalni ritmi v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Filozofska fakulteta, Ljubljana 1994; Obdobja 14), razpravo Denisa Poniža *Vprašanje o poeziji Dušana Pirjevca v kontekstu sodobne slovenske literarne vede* (ibid.) ter študijo Nadežde Čacinovič-Puhovski *O filozofskem romanu ali o romanu in filozofiji* (v: *Mišljenje na koncu filozofije*. In *memoriam Dušan Pirjevec*. Uredila Mihailo Djurić in Ivan Urbančič, s. 1. 1982).

⁵ Dušan Pirjevec: *Evropski roman*. Cankarjeva založba, Ljubljana 1979, str. 414.

⁶ Ibid., str. 445.

⁷ Ibid., str. 555.

⁸ Ibid., str. 702.

⁹ J. Kos: *Dušan Pirjevec in evropski roman*. V: Dušan Pirjevec: *Evropski roman*, str. 10.

¹⁰ Ibid., str. 9 isl.

¹¹ Iz razumljivih razlogov (obseg) puščamo tu ob strani vprašanje kontinuitete Pirjevčeve misli, posebej pomembne – in delno že obravnavane – navezave na "partizansko izkušnjo", ki je zanesljivo dajala pomemben ton tudi njegovi teoriji romana.

¹² "T.i." zato, ker prebiranje Staigerjevih spisov pokaže, da ta metoda le ni tako strogo "immanentna", kot to določa njena "učbeniška" definicija. – O immanentni interpretaciji, fenomenologiji in bitni zgodovini v Pirjevčevi teoriji romana prim. J. Kos: *Dušan Pirjevec in evropski roman*. O strukturalni poetiki v njegovi misli prim. A. Koron, *Problem strukturalizma in literarne znanosti pri Dušanu Pirjevcu*. Primerjalna književnost 1991, št. 1.

¹³ Pozneje je zavračal tudi idejno-filozofske, npr. eksistencialistične in marksistične pristope, saj gre pri njih – enako kot pri sociološko-historičnih – za pojmovanje literarnega dela izključno kot mimezis, kot čutno posnemanje ideje.

¹⁴ To je izraz, ki ga je Pirjevec – pod Lotmanovim vplivom – uporabljal za strukturalizem. Prim. A. Koron: *Problem strukturalizma in literarne znanosti pri Dušanu Pirjevcu*, str. 18.

¹⁵ Prim. Dane Sajko: *Pojmovanje estetsko-ontološkega učinka literarne umetnine v delih Dušana Pirjevca*. Primerjalna književnost 1991, št. 1, str. 48.

¹⁶ Skliceval pa se je tudi, kot je razvidno iz študije o Balzacovih *Zgubljenih iluzijah*, kjer gre za prvo resnejšo omembo in aplikacijo fenomenološke estetike, na spise Sartra (*L'Imagination, L'Imaginaire, Qu'est-ce que la littérature*) in Dufrenna (*Phénoménologie de l'expérience esthétique*).

¹⁷ Ibid., str. 556-557.

¹⁸ Ibid., str. 557.

¹⁹ *Evropski roman*, str. 47.

²⁰ Janko Kos: *Dušan Pirjevec in evropski roman*, str. 22.

²¹ Prim. *Možnosti in nemožnosti leposlovnih znanosti*, v: Dušan Pirjevec: *Filozofija in umetnost in drugi spisi*. Aleph, Ljubljana 1991, str. 38 isl.

²² Ibid., str. 41.

²³ *Znanost o umetnosti*. V: *Filozofija in umetnost in drugi spisi*, str. 35.

²⁴ Ibid., str. 34.

²⁵ Takšna ciklična struktura je za Pirjevca zelo značilna. Najdemo jo tudi v njegovem pojmovanju zgodovine romana, ki se z novim romanom vrača k svojemu izviru, k *Don Kihotu*. O cikličnosti prim. Janko Kos: *Dušan Pirjevec in evropski roman*, str. 13.

²⁶ Prim. Dušan Pirjevec: *Metafizika in teorija romana*. Nova revija, Ljubljana 1992 (Zbirka Paradigme), str. 71.

²⁷ *O humanizmu in nehumanizmu v literaturi, v: Filozofija in umetnost in drugi spisi*, str. 87.

²⁸ Ibid., str. 213.

²⁹ *Evropski roman*, str. 396.

³⁰ Kako je Pirjevec pojem katarze res vezal po eni strani na pojme Heideggrove filozofije, po drugi pa na svojo estetiško teorijo, pokažeta navedka iz študije o *Lucienu Leuwenu*. Pirjevec ugotavlja, "da je katarza znotraj literarnega dela isto kot odpiranje ontološke diference, razklepanje metafizične identitetne strukture in torej očiščenje od vsega, kar prikriva bit kot tako. Zato je hkrati tudi očiščenje od vsega, kar se v Heglovem jeziku imenuje čutno svetljenje ideje." (*Evropski roman*, str. 396.) In na drugem mestu: "Od Aristotela naprej se umetnost kot katarza dogaja v obliki razkrivanja razlike med umetniškim delom kot čutnim svetljenjem ideje in umetniškim delom kot umetnino. Umetnina kot preseganje čutnega svetljenja ideje je način razpiranja ontološke diference." (Ibid.)

³¹ Kot pravi sam v svoji najbolj zgoščeni razpravi *Filozofija in umetnost*: "Ontološka funkcija umetnosti je morda prav v tem, da se v umetniškem delu razkriva tisti enostavni in nedoločni je ..." (*Filozofija in umetnost, v: Filozofija in umetnost in drugi spisi*; str. 199)

³² To se tudi povsem ujema s Pirjevčevim fenomenološkim izhodiščem. Če navedemo odlomek iz spremne študije k *Lucienu Leuwenu*: "Ti naši sklepi ne zanikujejo preprostega in že na prvi pogled ugotovljivega dejstva, da je junak v romanu popisan tako, da je vseskozi podoben nam, realnim in živim ljudem, tako da je vendarle tudi to, kar pove Heglova misel. Vendar pa je junak samo *kakor da bi bil živ* in realen človek. Roman namreč ni opis realnih ljudi in realnih dejstev, pač pa se v njem pojavljajo dejstva in ljudje, ki so popisani, *kakor da bi bili* čisto in zares nekaj resničnega, živega, konkretnega in otipljivega. Ko beremo, da je neki Razkolnikov ubil neko starko, natanko vemo, da ne gre za nikakršen resnični, marveč samo izmišljeni umor. V romanu je vse tako, *kakor da bi bilo* resnično, ne da bi resnično tudi res moglo biti. Če uporabimo terminologijo fenomenološke estetike, potem lahko rečemo, da je junak *quasirealnost*." (*Evropski roman*, str. 393). Iz tega navedka je povsem razvidno naslednje: mimezis kot tak posnetek resničnosti, ki ustreza tudi našim (čutnim) izkustvom, je nujno potrebna, saj je kot taka pogoj za identifikacijo, na podlagi katere sploh šele lahko pride do katarze kot razprtja umetniškosti umetnine. Toda katarza je po drugi strani – kot nekakšno "olajšanje" od te identifikacije – spet možna le zaradi tega, ker to, s čimer smo se identificirali kot z realnostjo, v resnici ni prava realnost, ampak je zgolj kvazi-realnost; pokaže se – Pirjevec to demonstrira ob analizi Murnove pesmi – kot nekaj, kar sicer je, a obenem tudi ni.

³³ V načelnem junakovem propadu se razkrije, da je bil junak neustrezno utemeljen. Zato naša identifikacija preneha, v tem trenutku pa se nam razpre "neuporabniška" razsežnost, tisti je na literarnem delu, pokaže se razlika med bivajočim (mimezis) in bitjo (poiesis), ali, kot za Heideggrom ponovi Pirjevec: *ontološka diferenca*.

³⁴ Prim. Igor Zabel: *Nekaj vidikov Pirjeveve literarne interpretacije*. Primerjalna književnost 1991, št. 1, str. 17.

³⁵ Tako ga imenuje Pirjevec sam.

³⁶ V *Filozofiji in umetnosti*, kjer je ta položaj najrazvidneje predstavljen, Pirjevec celo eksplicitno govori o "nalogi": "V romanu, kakor sem skušal pokazati, opravlja umetnost svojo 'nalogo' s tem, da vpelje načelno katastrofo, v kateri razpade identiteta *biti in ideje* oziroma *biti in bistva*, da bi se lahko razkrila bit kot taka." (*Filozofija in umetnost*, str. 204)

³⁷ Na primer "Slovenski roman" iz leta 1969.

³⁸ Podobno kot pri Bahtinu je tudi pri Pirjevcu zaslutiti vsaj rahlo težnjo po tem, da bi roman v bistvu razumel kot četrto literarno vrsto, čeprav pri nobenem ta težnja ni eksplicitna.

³⁹ Zanimivo definicijo najdemo v *Metafiziki in teoriji romana*: roman je "metafizični filozofski sistem, podan na čutno nazorni način." (str. 206)

⁴⁰ Ibid., str. 202.

⁴¹ Prim. *Evropski roman*, str. 195, 205, 271, 312.

⁴² *Metafizika in teorija romana*, str. 209.

⁴³ *Filozofija in umetnost*, str. 203.

⁴⁴ Prim. tudi razmišljanje Igorja Zabela: literatura je "posnetek take vrste, da pokaže notranjo resnico metafizike, skoznjo pa razkrije ontološko diferenco, torej bit kot bit v njeni razločenosti od bivajočega. Odločilna torej ni le ontološka funkcija umetnosti, torej njena zmožnost razkrivanja biti kot biti, pač pa to, da se to razkritje dogaja prav skozi metafiziko samo. Skozi literaturo oziroma umetnost se metafizika nekako zaobrne sama vase – literaturi prav njena utemeljenost kot *das sinnliche Scheinen der Idee* omogoči, da zrcali načelo, v katerem je sama utemeljena, in da ga zrcali tako, da na njem razkriva samo izgubo ontološke diference, skozi to pa tudi bit samo." (*Prvotni dogodek*, v: Dušan Pirjevec: *Filozofija in umetnost in drugi spisi*, str. 215-216)

⁴⁵ Prim. Janko Kos: *Roman*. SAZU-DZS, Ljubljana 1983. (Literarni leksikon; 20), str. 109.

⁴⁶ *Evropski roman*, str. 170.

⁴⁷ Ibid., str. 175.

⁴⁸ V zvezi z romanom omenja tudi Swifta in Defoeja (ibid., str. 199), vendar ju ob zaključku razprave navede v kontekstu, ki ju pravzaprav izloča iz romana in kot pravi roman implicira realistična prozna dela: "Kafkov tekst ni niti realističen niti simbolično utopičen ali fantastičen [...] Zato Kafkovi romani nimajo niti ideološke togosti, kakršna je značilna za Swiftovega Guliverja, niti naivev jasnosti in razvidnosti, zaradi katerih je Defoejev Robinson postal otroško berilo." (Ibid., str. 230).

⁴⁹ Ibid., str. 412.

⁵⁰ Ibid., str. 442; str. 444-445.

⁵¹ Ibid., str. 448.

⁵² Ibid., str. 548.

⁵³ Kar pa je le ena od Pirjevevih interpretacij te definicije.

⁵⁴ *Evropski roman*, str. 192.

⁵⁵ Ibid., str. 111.

⁵⁶ Ibid., str. 182.

⁵⁷ Ibid., str. 190.

⁵⁸ Ibid., str. 230.

⁵⁹ Ibid., str. 227.

- ⁶⁰ Ibid., str. 182.
- ⁶¹ Ibid., str. 183.
- ⁶² In z ozirom na katarzo lahko dodamo: identifikacije.
- ⁶³ Ibid., str. 190.
- ⁶⁴ Ibid., str. 409.
- ⁶⁵ Ibid., str. 411.
- ⁶⁶ *Evropski roman*, str. 541.
- ⁶⁷ Ibid., str. 542.
- ⁶⁸ Ibid., str. 548.
- ⁶⁹ Ibid., str. 176.
- ⁷⁰ *Evropski roman*, str. 524.
- ⁷¹ Ibid., str. 26.
- ⁷² *Evropski roman*, str. 564.
- ⁷³ Ibid., str. 285.
- ⁷⁴ Ibid., str. 284-285.
- ⁷⁵ Bolj konkretno Pirjevec o tem ni pisal. Kaj je imel v mislih, je mogoče razbrati iz posameznih študij, eksplicitno pa iz predavanja *Problem slovenskega romana*, Literatura 1997, št. 67-68; str. 70 isl.
- ⁷⁶ *Evropski roman*, str. 193.
- ⁷⁷ Ibid., str. 193.
- ⁷⁸ To je seveda povsem v skladu s tem, da gre za modernizem, za konec vere v realnost zunanjega sveta in socialno-zgodovinske akcije, za omejitve v notranji, zasebni svet.
- ⁷⁹ "Ni nedokazljiva domneva, da je v Malrauxovem pripovednem svetu doživel tradicionalni junak nekakšno prenovitev, ki je prenovila tudi roman sam." (*Evropski roman*, str. 285; domala identična formulacija tudi ibid., str. 296, 314, 321.)
- ⁸⁰ Leta 1966, v študiji *Zločin Julijana Sorela*, je to za Pirjevca še "prvi veliki evropski roman" (*Evropski roman*, str. 81). Ne le v tej, tudi v mnogih naslednjih razpravah ima *Don Kihot* vlogo vzorčnega romana. Toda sedem let pozneje začne spremno študijo k temu romanu z ugotovitvijo, da *Don Kihot* "ne ustreza v celoti temu, kar je za nas roman kot literatura" (ibid., str. 447), in dodaja terminološko izredno nejasno in celo zavajajočo sodbo, da *Don Kihot* obenem je in ni prvi *moder*ni (sic!) roman.
- ⁸¹ In je celo dejansko imenovan "prvi moderni roman", pri čemer pa je iz konteksta razvidno, da je z besedo "moderni" tu pravzaprav mišljen "tradicionalni evropski roman".
- ⁸² Dodati velja, da Pirjevec ne odkriva povezave le med novim romanom in *Don Kihotom*, ampak tudi novim romanom in de Laclousevimi *Nevarnimi razmerji*. (*Evropski roman*, str. 412-414)
- ⁸³ Prim. npr. J. Kos: *Pota romana*, Sodobnost 25/1977, str. 1065.
- ⁸⁴ V razpravah *Dušan Pirjevec in evropski roman* in *Odperta Pirjevčeva vprašanja*, Primerjalna književnost 1991, št. 1.
- ⁸⁵ Za katerega je seveda vprašanje, ali ga je mogoče razumeti povsem historično, v periodizacijskem smislu; večkrat spominja na "formalni realizem" Iana Watta, včasih pa tudi na obseg, v katerem ta termin uporablja E. Auerbach.