

ROMANI CHRÉTIENA DE TROYES V LUČI TREH MODERNIH TEORIJ ROMANA

Varja Balžalorsky

Ljubljana

Namen razprave je na podlagi treh modernih teorij romana, v katerih se je nakopičila vednost o temeljnih elementih in razvojni zgodovini romaneskne zvrsti, preveriti romanesknost romanov Chrétiena de Troyes in na ozadju razlike, ki jih sodobne teoretične sheme rišejo med romanom in epom, osvetliti mesto srednjeveškega dvorskega romana sploh.

Les romans de Chrétien de Troyes dans l'optique des trois théories modernes du roman. La suivante étude se propose de vérifier la nature romanesque des romans de Chrétien de Troyes dans l'optique des trois théories modernes du roman, qui englobent l'histoire évolutive du genre ainsi que ses caractéristiques principales, en déterminant ainsi, à la base de la différence entre le roman et l'épopée, mise en lumière par les modèles théoriques contemporains, la place du roman courtois dans l'histoire du genre romanesque.

Pričujoča analiza si z aplikacijo sodobnih teorij romaneskenga na petih romanih¹ Chrétiena de Troyes, enega najpomembnejših srednjeveških avtorjev, prizadeva za spojitve perspektiv dveh oddaljenih obdobij. Tovrsten poskus pa se že na samem začetku lahko izkaže za problematičnega. Časovna oddaljenost med obdobjema namreč pomeni tudi oddaljenost med njunima horizontoma pričakovanja, ki ju bo analiza skušala spojiti. Spojitvi horizontov pričakovanja se pridružuje tudi spojitve teoretskega in zgodovinskega pristopa, obenem pa tudi spojitve pristopov, ki so značilni za splošno literarno vedo, in tistih, po katerih posega medievalistika, kot »najbolj pristojna« za obravnavo Chrétiena de Troyes. Z literarnoteoretskega vidika zvrstne umestitve je ključno vprašanje, ki si ga razprava zastavlja, naslednje: ali so besedila Chrétiena de Troyes, tradicionalno imenovana romani, res romani? Vendar so si sodobni raziskovalci romanesknega vedno bolj edini, da je roman nedoločljiv, protejski žanr, s tem pa je nemogoča tudi ena sama, splošno veljavna teoretska opredelitev romanesknega. Največkrat so tovrstne opredelitve zgodovinsko pogojene, vsaka pa se dotika določene

nega aspekta romanesknega.² Zopet v težnji k spojitvi srednjeveškega in sodobnega pogleda obravnavamo tri moderne poglede na roman, ki pravzaprav povzemajo celotno zgodovino teorije romanesknega: Janko Kos reinterpretira romantično-klasicistične teorije, Mihail Bahtin se nasloni na teze romantičnih avtorjev samih, Georg Lukács pa v veliki meri izhaja iz Schellingovega pojmovanja romana. Obenem pa so se te tri teorije izkazale kot najprimernejše za obravnavo Chrétienovih romanov: bodisi je viteški roman in njegov najpomembnejši predstavnik znotraj posamezne teorije že uvrščen med konkretne objektivacije romana, bodisi se zdi posamezna od treh teorij vsaj v določeni meri primerna za aplikacijo na omenjenih besedilih. Iz istega razloga v pričujočo študijo ni zajeta teorija Dušana Pirjevca. Čeprav gre za enega najprodornejših in najbolj zanimivih pogledov na roman, bi ga težko aplicirali na Chrétienovih romanih brez določenih spekulacij, ki ne bi bile v skladu s Pirjevčevim razumevanjem romanesknega žanra. Ena od temeljnih postavk Pirjevčeve teorije je namreč razumevanje romana kot tipične strukture novoveške metafizike.³ Novoveška metafizika (ter njena resnica, razkrita skozi roman) je v Pirjevčevih študijah, posvečenih romanu, pravzaprav osnovno interesno polje. Obenem se v nasprotju z obravnavanimi teorijami Pirjevčeva teorija ne dotika vprašanja o odnosu romana do epa, ki verjetno odločilno osvetljuje specifično in problematiko viteškega romana z vidika teorije romana. Glede na dejstvo, da Pirjevčeva teorija v mnogočem izhaja iz Lukáčsevih tez, bi se na prvi pogled lahko zdela sporna tudi odločitev za aplikacijo Lukáčseve teorije na Chrétienovih romanih. Zato je potrebno poudariti, da je kljub določenim sorodnostim med tema pogledoma na roman v Lukáčsevi teoriji začetek razpada sklenjenega epskega sveta in prehajanja iz epske v romaneskno formo pravzaprav postavljen v srednji vek, pri čemer je deloma izpostavljena tudi problematika viteških romanov.

Nastavek teorije romana Janka Kosa temelji na modernizaciji teorij, ki so nastajale od klasicizma naprej.⁴ Kosove teze, ki si prizadevajo roman vsebinsko in formalno določiti v najširšem smislu (vzpostaviti torej najbolj univerzalno določilo žanra, ki bi zajelo največje možno število del, ne zgolj tistih, ki pripadajo zahodni civilizaciji, temveč tudi tistih iz časovno in civilizacijsko oddaljenih območij) izhajajo iz ugotovitve, da je skupna točka vseh dosedanjih poskusov teorije romana predvsem dihotomija med *javnim* in *zasebnim*, ki jo vsaka teorija obravnava v skladu z duhom časa, kateremu pripada.⁵ Vsi teoretiki si namreč prizadevajo določiti razlike med epom in romanom in po Kosu naj bi bil prav kriterij *zasebnega*, ki je primaren način predstavitve resničnosti v romanu (javna sfera pa deluje zgolj kot okvir), in *javnega*, ki je poglavitni način predstavitve resničnosti v epu (zasebna sfera pa v epski svet še ni prodrla kot bistveno določilo protagonista). *Javno* in *zasebno* Kos razume v smislu, ki jima ga podeljuje moderna sociologija.⁶ *Javno* mu torej predstavlja območje mitskih, zgodovinskih in političnih vprašanj v okviru nekega naroda, plemena ali druge skupnosti, medtem ko *zasebno* predstavlja vrsto individualnih usod s samostojnimi vrednotami, cilji in nazori, ki niso odvisni od javnega sveta. Obe strukturi sta se razvijali skozi stoletja; zato v družbah, kjer zasebna sfera še ni bila dokončno

vzpostavljena, roman še ni obstajal, kakor tudi ep v današnji družbi in civilizaciji ni več mogoč, saj le-ta ne temelji na mitskih in herojskih vrednotah starosvetskih združb, temveč na principu moderne države in družbe.

Kosov zasnutek teorije se že na prvi pogled zdi najbolj primeren za aplikacijo na obravnavanih viteških romanih, čeprav slednje sam uvršča prej v območje viteške epike kot v pravo romanopisje. Tudi za medievalistiko je namreč poglavitna razlika med *chansons de gestes* in *romans courtois* prav kriterij kolektivnega in individualnega: zgodnja junaška epika opeva kolektivne dogodivščine, medtem ko viteški-dvorski roman pripoveduje o individualni avanturi.⁷

Chrétienovi romani, ki predstavljajo najbolj značilne primere viteškega romana, imajo strukturo iskanja (*quête*). Kot je pokazal A. Greimas, »začetna situacija ustvarja in razkriva odsotnost nekega predmeta ali osebe, in po dolgem tavanju, ki bo vsebovalo najrazličnejše antagonizme, pride do ponovnega najdenja, ki bo tako junaku kot družbi, kateri le-ta pripada, prineslo dobro.« (Greimas 177) Vendar Greimas poudari, da junakovo podjetje izhaja iz njegove lastne volje, kar pomeni, da je sam svoj prejemnik. Dodajmo, da je začetna situacija, ki z vidika gramatike pripovedi predstavlja statičen element ene od propozicij pripovedi, v Chrétienovih romanih skoraj vedno postavljena v sfero javnega, in sicer na legendarni dvor kralja Arturja, ki predstavlja središče viteškega sveta.⁸ Kakšna je torej vloga kralja Arturja in njegovega dvora kot javne-kolektivne sfere? V nasprotju z junaškimi epi, sta Artur in njegov dvor, ki osrednje dogajanje postavljata v kolektivni okvir, v vseh romanih, razen v *Cligèsu*, utemeljena na principu *čudežnega*. Ne glede na časovne in krajevne oznake ter omembe krščanskih praznikov, s pomočjo katerih je omogočena delna časovna orientacija, je dogajanje postavljeno zunaj zgodovinskega kronotopa. Artur tudi nikdar ni nosilec dogajanja, temveč predstavlja zgolj poroka tradicije in usklajenosti viteškega sveta. Temeljno poslanstvo njegovega dvora je združevanje viteškega in dvorskega principa; dvor zagotavlja fiksno točko sigurnosti na poti, na katero se vitez odpravi z določenim poslanstvom, obenem pa predstavlja izvir viteške etike in estetike. Zunaj te osnovne funkcije pa se Arturjev dvor v Chrétienovih romanih izkaže kot statičen in nezmožen vsakršne akcije, razen v *Cligèsu*, kjer smo priča kolektivni bitki. Dvor je resda mesto sprožilnega momenta dogajanja, vendar subjekt ne more delovati, dokler ne zapusti skupnosti in postane popotni vitez. Njegovo poslanstvo, pa naj bo svoj lastni pošiljatelj ali ne, se lahko izpolni zgolj v sferi individualnega ter se konkretizira v strukturi tavanja/iskanja. Vendar pa je zanimivo, da se večina junakov, tako Erec, včasih Ivan, Lancelot pa tudi Cligès in Fénice, potem ko so dosegli svoj cilj, vrnejo v skupnost, iz katere so izšli.

Tovrstne opazke so relevantne predvsem s strukturnega in funkcijskega vidika pripovedi, zato je potrebno morebitno prisotnost kolektivne razsežnosti preveriti tudi v samem območju individualnega. Chrétienovi romani se v mnogočem navdihujejo pri keltski mitologiji in predvsem na strukturni ter manj na vsebinski ravni povzemajo »mitski scenarij«. *Iskanje*, ki ga izvaja posamezni subjekt, je mogoče razumeti kot iniciacijo mitskega ju-

naka, razdeljeno na različne stopnje, ki sovpadajo s posameznim sklopom dogodivščin: simbolična smrt in ponovno rojstvo, vstop v *Drugi svet* itd. Junakova iniciacija, ki ima ponavadi tridelen ustroj (junak zapusti skupnost in začne z iskanjem, med katerim prestaja različne preizkušnje, na koncu pa se znova integrira v skupnost), ima zato dvojen pomen. Na eni strani gre za proces individualizacije, ozaveščanja jaza, ki poteka v dvojni luči, v luči ljubezni in viteškega boja. Dejstvo, da iniciacija poteka vedno zunaj skupnosti, navaja k ugotovitvi, da je vzpostavitev individuuma v tej literaturi mogoča zgolj v popolni osamitvi, in sicer v dialektiki ljubezni in bojevanja. Zato struktura iskanja, ki jo povzema večina srednjeveških tekstov, imenovanih viteški romani, priča o prehodu iz epa v roman, kakor sta opredeljena po Kosovih kriterijih. Po drugi strani pa ima junakova iniciacija, povzemajoč mitski scenarij, še drugo razsežnost. Junak ni po Greimasovi terminologiji nikoli edini pošiljatelj niti edini prejemnik. Skupnost, ki je z vidika dejanja-poslanstva popolnoma pasivna, se v globalni shemi pripovedi vedno izkaže za prejemnico. Junak, ki se bori za svoje lastne cilje, postane namreč izbravec, ki bo rešil skupnost in znova vzpostavil začetno ravnotežje.⁹ Izkaže se, da je kolektiva/javna sfera inerciji navkljub na nek način že implicirana v individualnih dejanjih. Večina Chrétienovih junakov je namreč utemeljenih s ključnima elementoma viteškega sveta; z ljubeznijo in viteškimi podvigi. Prva predstavlja območje *zasebnega*, medtem ko slava, pridobljena z viteškimi dejanji, subjekt umešča v območje *javnega*, obenem pa ohranja tudi individualno vrednost. Oba principa se zdita v Chrétienovih romanih spojena, kar je eksplicitno izraženo predvsem v *Erecu in Enide* ter *Ivanu*.

Poskus aplikacije Kosovih tez na Chrétienovih romanih tako prihaja do naslednjih ugotovitev: dogajanje se kot gonilo pripovedi osredotoča na individualno raven, vendar kolektivna/javna sfera nikakor nista odsotni. Skupno dobro je zagotovljeno s pomočjo osamljenega podjetja, ki ga izvaja individualni agens, njegovo bistvo pa je utemeljeno z dvema ključnima principoma. Čeprav odsotno v osrednji zgodbi, je *javno* vedno že deloma implicirano v individualnem. Vendar pa prisotnost individualnega kot teme, agensa, do določene mere pa tudi izvora in namena obravnavanih besedil, predstavlja pravo revolucijo v zgodovini evropske epike. Zato je mogoče ugotoviti, da si romani Chrétiena de Troyes, kljub močni prisotnosti javnega, v luči Kosovega razumevanja romaneskosti zaslužijo ime, ki ga nosijo.

Metodološki temelj Bahtinove teorije romana je filozofija jezika. Nasproti Saussurjevi postavki o jeziku kot o trdnem sistemu abstraktnih pojmov-znakov, Bahtin poudarja pomembnost govora, češ da Saussurjeva doktrina jeziku vzame njegovo živo resničnost. Prava govorica ne obstaja izven govora, govor pa ni nič zunaj dialoga, zaradi katerega sploh obstaja. Vsak diskurz je zato dialoški. Z nastankom romana pa se ta dialoška usmerjenost jezika »literarizira«; v tradicionalnih žanrih dialoškost namreč ni uporabljena na literaren način, medtem ko ravno roman v literarni sistem vpelje večglasnost in zato zasluži status samostojne literarne vrste ob epiki, liriki in dramatiki.¹⁰ Po Bahtinu je torej temeljna značilnost roma-

na zavestno raziskovanje dialošnosti jezika, soobstoja različnih glasov v posameznem tekstu, povedi in celo besedi. Na ta način roman povzroči relativizacijo monološkega diskurza, ki je vedno avtoritaren. Iz te podlage Bahtin izvaja značilnosti romanesknega, ki jih vzpostavi kot nasprotje epskega.¹¹ Vendar se po Bahtinu roman ne razvije iz epa, temveč se rodi iz novega, kritičnega pogleda na jezik, ko se le-ta relativizira. To se zgodi v obdobjih, ko je absolutističen jezik enotne družbe postavljen pod vprašaj zaradi pojavljanja tujih diskurzov; v helenizmu, v obdobju rimskega cesarstva in ob vzniku renesanse, ko nacionalni jeziki dokončno spodrinejo latinščino. Medtem ko je čas epa »absolutna« preteklost, ki je tako časovna kot aksiološka kategorija, je čas romana vedno sedanjost. (Bahtin, *Teorija* 17) Ep črpa snov v narodni legendi, torej v spominu, medtem ko roman temelji na védenju, ki izvira iz osebnega izkustva in je aksiološko močno vezana na sfero sedanjosti. Nasproti nedokončani, nenehno nastajajoči sedanjosti romana je postavljena zaključenost in dokončnost epskega sveta. Vzpostavitev tovrstne sedanjosti, osebnega izkustva in kategorije védenja pa se zgodi s pomočjo ključnega elementa »romanizacije«, tj. s »familiarizacijo« sveta, ki se vzpostavi s pomočjo ljudske kulture smeha, ironije in parodije. Ena bistvenih značilnosti romanesknega je za Bahtina zato »karnevalsko« občutje sveta, ki v svetovni literaturi prvič pronica na dan v smešno-resnih antičnih žanrih; zato so bukolična poezija, sokratski in lukianovski dialog, manipejska satira in memoarski žanri predhodniki romana. (Bahtin, *Teorija* 24–28)

Dialošnost, večjezičnost in večglasnost se v romanu pojavljajo na različne načine, vedno pa gre za prisotnost različnih glasov znotraj posameznega besedila, in sicer na ravni povedi, odstavka, poglavja ali celo besede. Vsak romaneskni diskurz namreč vsebuje notranji dialog, vsak roman je vsaj dvoglasen; poleg eksplicitne večglasnosti vsebuje tudi bolj ali manj vidne subverzije, izražene z najrazličnejšimi stilističnimi prijemi: parodijo, ironijo, humorjem, avtoreferencialnostjo, diskurzom drugih žanrov, vrinjenim v glavni diskurz itd. Glede na stopnjo dialošnosti Bahtin loči dve stilistični veji v razvoju žanra; monološki in dialoški roman.¹² Za monološki roman sta značilna enoten jezik in stil, večglasnost ostaja zunaj besedila, vendar služi za dialoški temelj, s katerim jezik in svet besedila vzpostavljata polemičen in apologetičen odnos. Idealizirajoča in abstraktna stilizacija te veje je tako določena tudi z diskurzom drugega, torej z večglasjem. V tem se monološka veja tudi razlikuje od preostalih, neromaneskni zvrsti. Dialošnost pa je v drugi stilistični veji že umeščena v besedilo samo in tako »orkestrira« njegov pomen. Skozi čas sta obe veji razvili vrsto samobitnih različic, se med seboj križali in bogatili.

V nasprotju s Kosom, Bahtin tudi eksplicitno obravnava viteški roman, najbolj natančno v analizi posameznih kronotopov v razvoju žanra, ki mu služijo za natančnejšo klasifikacijo objektivacij romana.¹³ Poudariti je treba, da izrazito loči zgodnji viteški roman v verzih in pozni viteški roman v prozi. Prvega uvršča v prostor med epom in monološko linijo romana, vendar pravi, da viteški roman že odločno poseže v območje (sicer monološkega) romana, kjer dialošnost ostaja zunaj besedila. Za to umestitev se

mu zdi bistvena ambivalenca med literarno zavestjo, ki je močno pogojena z družbeno delitvijo na »kaste« in zato ideološko determinirana in zaprta, in jezikom, ki ga ta zavest uporablja ter je, nasprotno, neenoten. (Bakhtine, *Esthétique* 192) Ta literarna zavest je bila torej prežeta s tujimi jeziki in kulturami, ki pa jih je prestrukturirala, asimilirala in svojim idealom prilagodila tako, da je dosegla zahtevano enotnost in zaprtost, ki sta sicer značilni za ep. Razlika med viteškim romanom v verzih in romanom v prozi pa je prav v tem, da se enotnost izgubi: jezik tu ni več ideološko centraliziran in ima sedaj le ornamentalno vrednost, s katero pa za daljše obdobje določi kategorijo »literarnosti jezika«, ki vpliva na izražanje v izobraženskih krogih (Bakhtine, *Esthétique* 197). Vendar viteški roman po Bahtinu na splošno ostaja v monološki liniji, razen (za pričujočo razpravo) pomembne izjeme, *Parzifala* Wolframa von Eschenbach, ki mu predstavlja prvi nemški dvoglasen roman, in sicer prvi dvoglasen *Bildungsroman*. (Bahtin, *Teorija* 142) *Parzifalovega* predhodnika, Chrétienovega *Percevala*, Bahtin ne omeni nikjer. Viteškemu romanu se shematično posveti še pri analizi kronotopov, to pa je tudi vse, kar v svoji teoriji romana zapiše o tem žanru.

Pri analizi Chrétienovih romanov v luči Bahtinove teorije se ne bomo posvetili aplikaciji izsledkov o viteškem romanu iz zgoraj omenjene analize kronotopa, temveč bomo skušali na obravnavanih besedilih preveriti njihovo morebitno romaneskno naravo, izhajajoč iz ključnih elementov romanesknega po Bahtinu. Dejstvo, da je bistven literarni vir teh romanov keltska mitologija, bi bralca na prvi pogled zavedlo, da bi čas pripovedi umestil v mitsko preteklost. »Bretonsko snov«¹⁴ bi zato lahko napačno razumeli kot narodno legendo, na kateri temelji ep. Vendar distance, ki preveča besedila, ne ustvarja usmerjenost v preteklost (ki je pravzaprav lažna, saj so ti teksti, z izjemo navedb katoliških praznikov, popolnoma nadčasovni), temveč *čudežno*, ki je eno bistvenih določil tega žanra.¹⁵ Bretonska snov pa sploh nima nacionalne razsežnosti, niti ni edina snov romanov; za Chrétienove romane je namreč značilna prav izjemna raznovrstnost literarnih virov, ki pa je tudi ena bistvenih lastnosti romana po Bahtinu in služi (v primeru monološkega romana) za dvoglasno ozadje! V lažno občutje preteklosti, ki ga ustvarja čudežno, sta jasno vpleteni za viteški roman izjemno pomembni kategoriji osebnega izkustva (tu so opazne podobnosti s Kosovimi tezami¹⁶) in spoznavanja-vedenja, obenem pa tudi obrnjeno-sti v prihodnost (prim. franc. glagol *advenir*, zgoditi se, ki je etimološko vezan na sam. *avenir*, prihodnost, iz njega pa tudi izhaja sam. *aventure*, dogodivščina, ki je glavno določilo viteškega romana). Te tri instance delujejo tako na znotrajbesedilni kot tudi na recepcijski ravni, kar smo omenili že pri razčlembi romanov z vidika Kosovih izsledkov: dvorsko občutenje (*la courtoisie*), dvorska ljubezen, pogum in čast kot ideološki in tematski temelji teh romanov pričajo o očitnem odnosu med temi besedili in njihovo sodobnostjo, čeprav je slednja v besedilih do precejšnje mere idealizirana. Osebno izkustvo, prebiranje v ozkih krogih in zaželeno interpretacija (takrat priljubljena ljubezenska kazuistika), s tem pa aktivacija vedenja, ki ni več utemeljeno na kolektivnem spominu, – vse to so značilnosti recepcije viteških romanov nasplo.

Na obravnavane romane je torej mogoče pozitivno aplicirati dve od treh temeljnih značilnosti romanesknega po Bahtinu. Na tem mestu je potrebno preveriti morebitno prisotnost dialoškosti in večjezičnosti kot tretjega ključnega elementa romanesknega. Eksplicitna večglasnost, torej govor pripovedovalca in oseb, se v Chrétienovih romanih, tako kot drugod, pojavlja z dialogi, glasnimi in notranjimi monologi pa tudi s postopkom notranje fokalizacije in pripovedovalčevega poseganja v besedilo.¹⁷ V slavni Chrétienovih prologih je »čisti govor« avtorja najbolj očitno, tu pa smo priča tudi dialoškosti na različnih ravneh. Ti prologi namreč vsebujejo razmislek o tekstih, ki sledijo, in tako po M. Voicu¹⁸ predstavljajo pravo poetiko žanra. Tudi prisotnost dialoga na različnih ravneh je v obravnavanih besedilih visoka. Romani namreč prek samonanašalnosti vzpostavljajo dialog s samimi sabo in postajajo zaradi vse ostrejšega zavedanja fiktivnosti svoj lasten namen. Vzpostavljajo tudi dialog z bralcem in bolj ali manj ekspliciten dialog z drugimi besedili. *Mise en abyme*, najznačilnejši avtoreferencialen postopek, je mogoče zaznati na številnih mestih v romanih.¹⁹ Prav tako je pogost intertekstualen dialog: gre za dialogiziranje Chrétienovih petih romanov med seboj (*Erec in Enide* vs. *Ivan*, *Lancelot* vs. ostali romani, *Perceval* vs. ostali romani itd.) pa tudi za očitne primere zunanje intertekstualnosti: skoraj obsesivno nanašanje na zgodbo o Tristanu in Izoldi, povezava Lancelota s podzemeljskimi junaki, Guenièvre kot nova Persefona ali Evridika, Preceval kot novi Telemah, Laudine, ki povzema motiv efeške vdove itd. Bahtin bi morda ugovarjal, da gre zgolj za sledi večglasnosti in dialoškosti, ki predstavljajo zgolj snov, kot protitež monološkega in centraliziranega diskurza teh romanov, ki povečujejo tedanjo dvorsko ideologijo. Vendar so se tudi Chrétienovi romani rodili iz novega odnosa do jezika²⁰ in kot taki vsebujejo očitne sledi dialoškosti preko postopkov parodije, ironije in humorja. Za »resnim« diskurzom teh romanov je namreč mogoče zaznati bolj ali manj latentno prisotnost komičnega, ironije in humorja. V prvem romanu, *Erecu in Enide*, so ironični elementi skoraj popolnoma odsotni, zato M. Voicu to besedilo razume kot »ironizirani« tekst, medtem ko so ostali štirje »ironizirajoči«.²¹ Vprašanje je, do kakšne mere paradija subvertira glavni diskurz in njegovo ideologijo. Zdi se namreč, da nekateri romani prehajajo v drugo stilistično linijo po Bahtinu. Še posebej s horizonta modernega bralca, je mogoče vsaj dva od petih romanov (*Ivana* in *Percevala*) v celoti razumeti kot dialoška, preostale pa vsaj deloma. Vendar pa je tudi ob poskusu rekonstrukcije prvotnega horizonta besedil mogoče v teh romanih zaznati latentno subverzijo.

Slavno delo *Teorija romana* spada v Lukásevo mladostno, predmarksistično obdobje in se v mnogih pogledih uvršča prej med filozofska kot literarnoteoretična dela.²² Lukács svojo teorijo romana, ki se ji je kasneje odrekel, utemeljuje na odnosu subjekta s svetom, natančneje na razliki med subjektom in objektom-svetom, ki je značilna za moderno dobo, ki je tudi doba romana. Roman je za Lukácsa zgolj moderna (in minljiva) objektivacija velike epike, kamor uvršča tudi ep. Epika v nasprotju z drugimi literarnimi vrstami skuša prikazovati ekstenzivno totaliteto eksistence, medtem ko dramatika prikazuje intenzivno totaliteto esence. Epski subjekt

je empirični jaz, dramski subjekt je abstraktni jaz. Razlika med romanom in epom za Lukácsa sploh ni zvrstno-formalna, temveč predvsem duhovno-zgodovinska: roman je epopeja časa, ko »ekstenzivna totaliteta življenja ni več neposredno dana, za katero je življenska imanenca postala problem, ki pa je kljub temu naravnana na totaliteto« (Lukács 43); »Roman je epopeja sveta, ki ga je Bog zapustil.« (Lukács 66) Če je bila imanenca bistva v času epopeje področje metafizike, je v času romana področje estetike: totaliteto življenja, ki je imanentna epskemu svetu, se trudi roman, ki prikazuje raztrgan svet, reproducirati na abstrakten in s tem umeten način. Časovno celoviti epski svet sovпада s svetom grštva, čeprav se že z rojstvom tragedije in filozofije ta celovitost začne cefrati. Zahvaljujoč transcendentalnemu principu, ki ima moč postati imanenten, se ta celovitost obnovi v krščanskem srednjem veku; takrat je rojeno novo grštvo in »estetika znova postane metafizika« (Lukács 29) Zato *Božanska komedija* na poseben način obnovi homerski svet. Krščanska sklenjenost srednjeveškega sveta se razblini z nastopom novega veka, ki je vek romana. Temeljna razlika med epom in romanom se po Lukácsu manifestira z naslednjih vidikov: *Verz in proza* (formalna, a tudi vrednostna kategorija): verz epa, ki formalno simbolizira celovit, sklenjen epski svet je postavljen nasproti razvezani prozi kot edini formi, ki ustreza kaotičnemu romanesknemu svetu. Verz, potem ko je ep postal nemogoč, predstavlja eminentno področje lirike. *Psihologija junaka*: v epu še ni prišlo do razkola med subjektom in objektom, zato epski junak še ni subjekt in ep nikdar ne prikazuje individualne usode, temveč usodo skupnosti. Romaneski junak pa se utemeljuje prav v odtujenosti od sveta in razkolu med bitjo in idejo, med eksistenco in esenco; zato je večni iskalec. S tem je povezan problem *strukture romana*, za katero so značilne tri posebnosti: *nedokončanost* (junak ne more doseči sprave med objektom in subjektom), *ironija* (ki ustvarja umetno totaliteto romana) in *biografija* (ki je edini možen način predstavitve romanesknega sveta, ki govori o problematičnem posamezniku). Lukács vzpostavi tudi znano tipologijo romana, ki temelji na različnih odnosih med junakom in svetom. Loči *roman abstraktnega idealizma*, *roman deziluzije*, *sintezno-kompromisni roman* in *roman-epopejo*.

V svoji mnogokrat ovrženi teoriji, katere problem je, tako kot v primeru vseh poskusov definicije romanesknega, da je zgodovinsko zelo pogojena, se Lukács na kratko dotakne tudi vprašanja viteškega romana. Znotraj sklenjenega krščanskega srednjega veka, kjer je epskim besedilom spričo transcendentalne sile – boga – zopet omogočena sicer »regulativna« imanenca, ima viteški roman v Lukácsevih očeh poseben in ambivalenten status: večkrat se mu ta zvrst zdi zgolj pravljičica, ponekod pa zapiše, da so viteški romani na nek način že pravi romani, saj puščajo transcendenco umetniško nedotaknjeno in zato lahko prikazujejo le svet brez imanence smisla – torej romaneskni svet. Toda čudežno, ki se mu zdi temeljno določilo viteškega romana, na nek način deluje kot transcendentni »regulativni« princip, ki ga v drugih srednjeveških epskih žanrih predstavlja krščanski bog. V tem se viteški romani približujejo epu. Vendar je očitno, da se mu zdi mogočnost te oblike transcendentalnega inferiorna transcendentalnemu principu v *Božanski komediji*, zato viteški romani prav tako ne morejo biti pravi epi.

Podrobnejša analiza čudežnega v petih obravnavanih romanih pokaže, da čudežno deluje zgolj kot strukturno, funkcionalno načelo in ne kot edino zagotovilo transcendentnega principa. Moč čudežnega je namreč bistvena v minimalnih sekvencah sintakse pripovedi, globalno pa Chrétienovi junaki ne uspejo s pomočjo tega pojava. Njegova prisotnost, ki je izrazito funkcionalna, se najverjetneje utemeljuje v drugem, globljem principu. Slednji pa ne izhaja iz krščanskega sveta srednjega veka, pač pa iz zaprtega, sklenjenega sveta dvorske kulture, ki je samosvoj fenomen. Če *Božanska komedija* sloni na Bogu kot temeljnem principu, sloni viteški roman, ki predstavlja idealizirano ogledalo dvorske civilizacije, na posebni obliki ljubezni, imenovani *dvorska ljubezen*, ki predstavlja severnjaško različico provansalske *fin'amor*. Raziskovalci so namreč mnogokrat poudarili šibko prisotnost krščanske tematike v prvih štirih Chrétienovih romanih. Šele v *Percevalu* se tudi krščanska vera vzpostavi kot temeljni princip.

Pri Chrétienovih romanih se z vidika fenomena dvorske ljubezni, ki po našem mnenju predstavlja zagotovilo za harmoničnost zaprtega, idealnega sveta teh romanov, izkaže, da slednji sledijo neki evolutivni liniji: v prvih treh romanih, *Erecu in Enide*, *Cligèsu* in *Ivanu* prevladuje princip *agape* ali *caritas*, in sicer v (»immanentnem«) odnosu med moškim in žensko; v *Lancelotu* se ljubezen manifestira kot *eros*, strmeč k transcendenci, vendar še vedno usmerjen v ljubezen do ženske; v *Percevalu*, kjer se ljubezni do ženske pridruži ljubezen do Boga, pa se *eros* in *agape* združita in ustvarita immanentno-transcendentalni princip, ki na nek način poustvari totaliteto epskega sveta.

Toda že sam Lukács ni čisto gotov o uvrstitvi teh besedil med epe in jih verjetno zato, zahvaljujoč *čudežnemu*, imenuje velike pravljice, ki pa tudi niso pravi romani. Vendar nadaljnja analiza Chrétienovih romanov pokaže, da nekatere njihove značilnosti že naznanjajo moderni roman, kot ga razume Lukács. Individualizacija – vzpostavitev subjekta, problematičnost junaka in njegov, vsaj začasni razkol s svetom, oblika iskanja (za Lukácsa je romaneskni junak predvsem iskalec) itd. so značilnosti, ki se pojavijo v vseh petih Chrétienovih romanih. Tudi ljubezen kot princip, na katerem sloni ta sicer v splošnem harmoničen svet, prav tako izhaja iz subjektive notranjosti. Le-te pa ep ne pozna.

Zato se zdi po Lukácsevih kriterijih status teh besedil dvojen: zaradi končne obnovitve neproblematičnega sklenjenega sveta, ki se zgodi zahvaljujoč dvorskemu idealu, slonečem na ljubezni, ta besedila deloma še spadajo v območje epa, vendar v njih najdemo tudi zelo pomembne elemente romanesknega. *Erec in Enide*, *Cligès*, *Ivan*, *Lancelot* in drugi del *Percevala ali Zgodbe o Gralu*, ki govori o Gauvainovih dogodivščinah, vstopijo v območje romanesknega, vendar na koncu obnovijo skoraj epsko harmonijo. Po Lukácsevi tipologiji bi jih lahko uvrstili v sintezno-kompromisni roman. Prvi del *Percevala ali Zgodbe o Gralu* pa predstavlja pomembno točko v razvoju evropske literature, saj v mnogočem anticipira *Don Kihota* in s tem roman abstraktnega idealizma, dokler v drugem delu s Percevalovim obratom k krščanski veri ne obnovi stanja, ki je bolj primerno njegovim duhovno-zgodovinski podlagi.

Vendar naiвна vrnitev v idealizirani svet viteštva ni več mogoča, na kar opozarja še očitnejša kritika viteške ideologije v drugem delu romana, ki je, kot rečeno, latentno prisotna tudi v prvih štirih tekstih.²³

Pričujoča razprava v mnogočem odseva pasti, ki jih nastavljajo raziskave časovno oddaljenih objektov. Kot rečeno, je bila spojitev horizontov, o kateri je govoril Gadamer, eno njenih glavnih prizadevanj. Širše pa je njen cilj dvojen: približati modernemu bralcu časovno in s tem tudi aksiološko oddaljeno civilizacijo, ki jo predstavljajo Chrétienovi romani, z vidika teorij, ki temeljijo na kriterijih, ki so mu, spričo pripadnosti enakemu časovnemu okviru, lažje razumljivi. Prav časovni zamik pa je morda na (sicer spričo omejenosti prostora skopo) predstavljene teorije vrgel novo luč, saj so se le-te znašle ločene od konkretnih realizacij žanra, katerim bi bila njihova aplikacija morebiti bolj naklonjena.

Seveda pa je bil konkreten cilj razprave ugotoviti, ali so »romani« Chrétiena de Troyesa z vidika obravnavanih kriterijev res romani. V nekaterih pogledih še ostajajo znotraj epskega (funkcija skupnosti, pomen mitologije, ideološka enotnost in aksiološko zaprt sistem, verzna oblika itd.). Vendar vsebujejo ta besedila močno prisotne elemente romanesknega. Individualizacija, ki predstavlja skupno točko obravnavanih teorij, se kaže na različnih ravneh besedila (dogajanje, junak, konflikt, recepcija). Teksti so obrnjeni k sedanosti, večjezičnost jih prežema v obliki raznovrstnosti virov, uporabe romanskega jezika in intertekstualnosti na različnih ravneh, dialoškost pa se kaže v najrazličnejših, včasih celo težko zaznavnih odtenkih subverzije. Narava konfliktov v tekstu implicira določeno razklanost med junakovim jazom in zunanjim svetom, kar je po Lukácsu temeljna značilnost romana. Čeprav so konflikti na koncu besedil razrešeni in prvotni red obnovljen, ni mogoče govoriti o neproblematičnosti epskega sveta.

Vse te značilnosti so na prvi pogled prikrite z idilično, skoraj naivno tančico, ki ovija Chrétienov literarni svet. Le-ta lahko modernega bralca navede k naivnemu branju. Drži, da je Chrétienove romane mogoče brati tudi kot pravljice. Vendar naša doba ni doba naivnosti, kakor tudi ti teksti niso zgolj preproste pravljice, pač pa prve različice protejskega žanra, ki se, zaradi duhovno-zgodovinskih in socio-kulturnih okoliščin, v katerih so nastale, še niso popolnoma ločile od epske podlage.

OPOMBE

¹ Obravnavani so vsi ohranjeni Chrétienovi romani: *Erec in Enide* (*Érec et Énide*), *Cligès, Ivan ali Vitez z levom* (*Yvain ou le Chevalier au Lion*), *Lancelot ali Vitez z vozom* (*Lancelot ou le Chevalier de la Charette*) in *Perceval ali Zgodba o Gralu* (*Perceval ou le Conte du Graal*).

² To tezo na primer zagovarja T. Virk v svojih predavanjih z naslovom *Teorija romana*.

³ To ugotovitev sicer implicira tudi Lukácsova teorija, ko roman in ep predstavlja kot različici iste zvrsti dveh velikih duhovno-zgodovinskih obdobij, vendar Lukács v svojem delu moderne dobe, ki je doba romana, zgodovinsko ne precizira do te mere, kot to stori Pirjevec.

⁴ Gre za teze P. D. Hueta (*Traité de l'origine des romans*, 1766), F. Blankenburga (*Versuch über den Roman*, 1774), Schellinga (*Zur Philosophie der Kunst*, 1803–1817), Hegla (*Vorlesungen über die Ästhetik*, 1835–1838), F. T. Vischerja (*Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, 1846–1857) in W. Kayserja (*Das sprachliche Kunstwerk*, 1973). Cf. Janko Kos. *Roman*. Ljubljana: DZS, 1983. (Literarni leksikon 20).

⁵ Janko Kos. »Ep in roman na Slovenskem.« *Slavistična revija* 4 (1991) 371–389.

⁶ Na primer J. Habermas, P. L. Berger in T. Luckmann.

⁷ Cf. Paul Zumthor. *Essai de poétique médiévale*. Pariz: Seuil, 1972. Premik v srednjeveški literarni praksi iz obdobja junaških epov v obdobje viteških romanov pa se kaže tako na strukturni kot na tematski in recepcijski ravni. Kar zadeva recepcijo, je bil roman kot nova zvrst namenjen ozkemu in bolj enotnemu krogu poslušalstva/bralstva; medtem ko so žonglerji junaške epe recitali pred številnim in raznolikim občinstvom na mestnih trgih, so bili romani namenjeni ožji eliti in so jih brali v gradovih v manjših skupinah.

⁸ Tako se v *Erecu in Enide* pripoved začenja z lovom na belega jelena; v *Ivanu* je kot začetna situacija predstavljeno življenje na Arturjevem dvoru z vidika tipičnega motiva *laudatio temporis acti*. V *Lancelotu* je opaziti določeno stopnjevanje inertnosti Arturjevega dvora, ki ni zmožen pravilno reagirati na Méléagantovo grožnjo. Podobna situacija se ponovi v *Zgodbi o Gralu*: ko se Preceval pojavi na Arturjevem dvoru, stari kralj njegove prisotnosti sploh ne zazna.

⁹ Erec z zmago nad vitezom-vilinim sužnjem družbi znova vrne radost; Lancelot osvobodi kraljico in stotine ujetnikov v kraljestvu Gorre; Ivan z ubojem dveh pošasti v gradu *Pesme Aventure* osvobodi izkoriščane predice; Preceval se poda na duhovno pot, na iskanje grala, ki dobi transcendentalno razsežnost in zajema celotno človeštvo.

¹⁰ Mihail Bahtin. »Beseda v romanu.« V: Mihail Bahtin. *Teorija romana*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1982. 43–178.

¹¹ Mihail Bahtin. »Ep in roman« V: Mihail Bahtin. *Op. cit.*, 9–39.

¹² Mihail Bahtin. »Beseda v romanu.« V: Mihail Bahtin. *Op. cit.*, 134–179.

¹³ Mihail Bahtin. »Oblike časa in kronotopa v romanu.« V: Mihail Bahtin. *Op. cit.* 277–290.

¹⁴ Gre za snov prevzeto iz keltskih bajk in pripovedk, ki jo v srednjeveškem romanopisju prvič uporabi in resemantizira v skladu z dvorsko ideologijo prav Chrétien de Troyes.

¹⁵ Čudežno je nedvomno eno bistvenih določil viteškega romana. Zdi se, da mnoge nejasnosti v zvezi s to zvrstjo, podobnosti z epopejo, ki jih navajajo nekateri, in zadržki pri njeni umestitvi v romaneskno izhajajo prav iz prisotnosti posebne vrste čudežnega v viteških romanih.

¹⁶ Nekatere skupne točke Bahtinove in Kosove teorije so očitne: kriterij individualnega tudi pri Bahtinu zavzema pomembno mesto, še posebej se mu posveča pri analizi kronotopov, prisoten pa je tudi v Lukácsevi teoriji.

¹⁷ Seveda ni mogoče govoriti o večglasnosti, kot se pojavlja v polifonih romanih Dostojevskega, kjer naj bi bile osebe tudi ideološko popolnoma neodvisne od avtorja/pripovedovalca, ki predstavlja zgolj glas med glasovi. Cf. Mihail Bahtin. *Problemi poetike Dostjevskog*. Beograd: Nolit, 1967.

¹⁸ Voicu, Mihaela. Chrétien de Troyes. Aux sources du roman européen <http://www.unibuc.ro/eBooks/lls/MihaelaVoicuChretienDeTroyes/Cuprins.htm>

¹⁹ Kot *mise en abyme* je mogoče razumeti na primer srajco, ki jo v *Cligèsu* iz zlatih niti stke Soredamors in vanjo vplete svoje lase, ki so še bolj zlati od zlata (aluzija na artefakt se intertekstualno nanaša tudi na zlate lase *Svetlolase Izolde* iz mita o Tristanu in Izoldi).

²⁰ Kot tipični predstavniki zvrsti, ti romani združujejo dva kulturna modela: kleriško kulturo zaprtega zapisanega teksta in laično kulturo ustne literature v ljudskem jeziku ter odprtega teksta.

²¹ Cf. Voicu, Mihaela. *Op. cit.*

²² Cf. Virk, Tomo. »Iskanje izgubljene totalitete.« V: Georg Lukács. *Teorija romana*. Ljubljana: LUD Literatura, 2000. 123–124.

²³ Možni primeri odklona od »glavnega« plana besedila so namreč zelo številni: namigovanje na inertnost Arturjevega dvora (v epizodah o vdoru Méléaganta in Rdečega viteza na dvor, Arturjev spanec v *Ivanu*), latentni dvom o Gauvainu, idealnem vitez (predvsem v *Percevalu*, saj drugi del romana predstavlja kritizirano protiutež prvega dela; v *Ivanu*: njegovo nesmiselno govorjenje, ko mu uspe Ivana prepričati, naj zapusti Laudine; v *Lancelotu*: neuspeh na lovu na belo košuto anticipira njegov neuspeh na poti v *Drugi svet*; Gauvainova nezmožnost pristnega ljubezenskega odnosa itd.).

BIBLIOGRAFIJA

- Aubailly, Jean-Claude. »Le Chevalier de la Charette : un roman lourd de sens multiples«. *Lancelot ou le Chevalier de la Charrette*. Chrétien de Troyes. Prev. Jean-Claude Aubailly. Pariz: Flammarion, 1991. 9–48
- Acouturier, Michel. »Mikhaïl Bakhtine philosophe et théoricien du roman«. *Esthétique et théorie du roman*. Mikhaïl Bakhtine. Pariz: Gallimard, 1978. 9–19.
- Bahtin, Mihail. *Teorija romana*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1982.
- Bahtin, Mihail. *Problemi poetike Dostjevskog*. Beograd: Nolit, 1967.
- Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Pariz: Gallimard, 1978.
- Chartier, Pierre. *Introduction aux grandes théories du roman*. Pariz: Dunod, 1990.
- Chrétien de Troyes. *Cligès*. Prev. Charles Méla in Olivier Collet. Pariz: Lettres gothiques, 1994.
- Chrétien de Troyes. *Érec et Énide*. Prev. Jean-Marie Fritz. Pariz: Lettres gothiques, 1992.
- Chrétien de Troyes. *Lancelot ou le Chevalier de la Charrette*. Prev. Jean-Claude Aubailly. Pariz: Flammarion, 1991.
- Chrétien de Troyes. *Le conte du Graal*. Prev. Charles Méla. Pariz: Lettres gothiques, 1990.
- Chrétien de Troyes. *Yvain ou le Chevalier au Lion*. Prev. Philippe Walter. Pariz: Gallimard, 1994.
- Frappier, Jean. *Chrétien de Troyes*. Pariz: Hatier, 1968.
- Fritz, Jean-Marie. »Introduction à Érec et Énide«. *Érec et Énide*. Chrétien de Troyes. Prev. Jean-Marie Fritz. Pariz: Lettres gothiques, 1992. 5–21.
- Greimas, Algirdas Julien. *Du sens: essais sémiotiques*. Pariz: Seuil, 1970.
- Kos, Janko. »Ep in roman na Slovenskem«. *Slavistična revija* 4 (1991): 371–389.
- Kos, Janko. *Očrt literarne teorije*. Ljubljana: DZS, 1996.
- Kos, Janko. *Roman*. Ljubljana: DZS, 1983. (Literarni leksikon 20).
- Lukács, Georg. *Teorija romana*. Ljubljana: LUD Literatura, 2000.
- Méla, Charles. »Préface à Cligès«. *Cligès*. Chrétien de Troyes. Prev. Charles Méla in Olivier Collet. Pariz: Lettres gothiques, 1994. 5–23.
- Méla, Charles. »Préface au Conte du Graal«. *Le conte du Graal*. Chrétien de Troyes. Prev. Charles Méla. Pariz: Lettres gothiques, 1990. 7–22.
- Pintarič, Miha. *Trubadurji*. Ljubljana: Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, 2001.
- Pirjevec, Dušan. *Evropski roman*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1979.

- Pirjevec, Dušan. *Metafizika in teorija romana*. Ljubljana: Nova revija, 1992.
- Pirjevec, Dušan. »Problem slovenskega romana«. *Literatura* 67/68 (1997): 63–75.
- Skaza, Aleksander. »Mihail Mihajlovič Bahtin«. *Teorija romana*. Mihail Bahtin. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1982. 384–419.
- Todorov, Tzvetan. *Poétique*. Pariz: Seuil, 1968.
- Virk, Tomo. »Iskanje izgubljene totalitete«. *Teorija romana*. Georg Lukács. Ljubljana: LUD Literatura, 2000. 119–148.
- Voicu, Mihaela. *Chrétien de Troyes. Aux sources du roman européen*. <http://www.unibuc.ro/eBooks/lls/MihaelaVoicuChretienDeTroyes/Cuprins.htm>
- Walter, Philippe. »Préface à Yvain ou le Chevalier au Lion«. *Yvain ou le Chevalier au Lion*. Chrétien de Troyes. Prev. Philippe Walter. Pariz: Gallimard, 1994. 7–32.
- Zumthor, Paul. *Essai de poétique médiévale*. Pariz: Seuil, 1972.
- Zumthor, Paul. *Langue, texte, énigme*. Pariz: Seuil, 1978.

■ NOVELS OF CHRÉTIEN DE TROYES FROM THE VIEWPOINT OF THREE MODERN THEORIES OF NOVEL

Key words: theory of the novel / history of the novel / novel / epic / romance / medieval literature / tale of chivalry / Chrétien de Troyes

The study discusses the works of the most important French medieval author, Chrétien de Troyes, from the viewpoint of each among three modern definitions of the novel (those of Mihail Bakhtin, Georg Lukács and Janko Kos). It establishes that certain aspects of the texts in question remain in the domain of the epic (the function of the collectivity, role of mythology, ideological unity and axiologically hermetic system, verse form etc.), but nevertheless contain several elements of the novel. Individualisation as a common feature of the three aforementioned theories can be noted on different levels (action, protagonist, conflict, reception) of the text. The latter is usually focused upon the present; plurilinguism takes shape in an overwhelming diversity of sources used therein, use of Romanic language and the intertextuality on various levels, whereas its dialogism manifests itself in diverse, sometimes hardly perceivable nuances of parody. The nature of conflicts implies a certain rupture between the subject and the world, which, according to Lukács, represents the fundamental characteristic of the novel. It is true that conflicts are resolved and the initial order regained, but it is nonetheless impossible to speak about the non-problematic integrity of the epic world. These texts therefore represent the first manifestations of a protean genre that has not yet detached itself from the epic ground, principally due to the historic-philosophical and social-cultural conditions in which they were conceived.