

Pojav metažanra: zgodovinski roman in modernizacija romana

Bart Keunen

Univerza v Ghentu
Bart.Keunen@UGent.be

Namen mojega članka je umestiti zgodovinski roman v zgodovino romana in pokazati, da so bili začetniki zgodovinskega romana v 19. stoletju tudi ključni avtorji t. i. »modernizacije romana«. Zgodovinski romani 19. stoletja namreč kažejo modernizacijske tendence tako na semantični kot na strukturni ravni. Opisujejo naključno naravo vsakdanjosti in temeljijo na odprti, dialoški strukturi fiktivnega sveta.

Ključne besede: literatura in zgodovina / zgodovinski roman / 19. stol. / moderni roman / literarna fikcija / Bahtin, Mihail

UDK 82.09-311.6:930.85

Oprelitev problema: dve tendenci v zgodovini romana

Pri modernizaciji epskih žanrov je šlo za postopen proces, ki se je začel z italijansko renesanso in je bil zelo kompleksen, tako da v njegovem okviru lahko ločimo več faz. Menim, da se je moderni roman 18. in 19. stoletja oddaljil od srednjeveških in klasicističnih načinov pisanja z uvedbo dveh besedilnih strategij. Moderni roman je po eni strani težil k širjenju svojega semantičnega univerzuma in skušal povezati naključne dogodke iz neliterarnega sveta. Povedano drugače, šlo je za spremembo na semantični ravni, tj. na ravni svetovnega nazora. Po drugi strani je bila tudi celota naključnih dogodkov v fiktivnem svetu predstavljena drugače; šlo je za spremembo na makrosintaktični oz. strukturni ravni, tj. na ravni konstrukcije fiktivnega sveta. Obe besedilni strategiji lahko razumemo kot metažanrski intervenciji. Moderni roman se rad igra z govornimi žanri iz vsakdanjega sveta (pisma, anekdote, vsakdanji pogovori in celo šale) in s to širitvijo svojega semantičnega univerzuma dobiva svoj današnji moderni značaj. Na strukturni ravni lahko metažanrsko tendenco opišemo tako, da si moderni roman predstavljamo kot parazit, ki se hrani s starimi pripovednimi modeli. Na koncu članka bom pokazal, da sta obe metažanrski tendenci bistveni za zgodovinski roman 19. stoletja. Sir Walter Scott in Alexandre

Dumas (oče) s svojimi romani nista ustvarila novega žanra, ki bi ostal v senci velikih romanov njune dobe. Nasprotno, kot je pokazal že Georg Lukács v svojem znamenitem eseju o zgodovinskem romanu, so bili ti pisci ključnega pomena za modernizacijo romana. Besedilne strategije, ki so jih razvili, so med drugim vplivale na Balzaca in Zolaja ter na to, da so metažanrski teksti postali modni v tako imenovanih *belles lettres*.

Historiografija modernega romana (osrednja teza tega članka) mora upoštevati obe zgoraj omenjeni revolucionarni tendenci; semantično preusmeritev in nove koncepte, povezane s strukturo romana. Če se izrazim bolj tehnično, naši besedilni strategiji bi lahko razumeli kot razvoj na področju »motivacije« romana. Boris Tomaševski je s tem pojmom želel pokazati, da je roman le estetski objekt, če poljubno izbrana besedila zgolj poveže v umetniško celoto. Vsako uvajanje motiva mora biti zato utemeljeno, tj. treba ga je podpreti z vzročno razlago: »Če posamezni motivi ali motivni sklopi niso dovolj prilagojeni delu, če ima bralec občutek, da je odnos med posameznimi skupinami motivov in celoto nejasen, potem je ta skupina motivov odvečna. Če so vsi deli besedila med seboj slabo povezani, potem je slednje nedosledno. Zato je treba uvedbo vsakega posameznega motiva ali motivnega sklopa utemeljiti!« (Tomaševski 171). Omenjeni tendenci sta povezani z dvema od treh vrst motivov, ki jih je opredelil Tomaševski. Po eni strani je zveza na semantični ravni sledila novemu vzorcu, po drugi strani pa se je roman postopno razvil v drugačno strukturno povezanost. V tem članku bom pokazal, kako lahko obe tendenci pomagata definirati pridevnik »moderen« v pojmu »moderni roman«, kako lahko pojasnita, zakaj se je zgodil revolucionarni preobrat v romanu 17. in 18. stoletja, in kako je roman v 19. stoletju razvil svojo moderno obliko.

Prva tendenca: vzpon naključnega vsakdana v semantičnem univerzumu romana

Semantični preobrat v modernem romanu lahko najbolje opišemo, če primerjamo *motivacijo* v realistični poetiki s klasicističnim vzorom verjetnosti. Vsebina romana se je še posebej razvila na prehodu od klasičnih stilnih usmeritev (renesansa, manirizem, barok in klasicizem), k stilom modernega romana: vzvišene teme je postopno zamenjalo nagnjenje k vsakdanjosti. Tako kot Lukács lahko trdimo, da se moderni roman osredotoča na problematični svet; opis problematičnega posameznika v zapuščenem svetu je zanj namreč bistvo pisanja romana. Ta tendenca pogosto poudarja vlogo naključja. Naključje je izum modernega posameznika, ki so ga njemu nerazumljivi procesi vsakdanjega življenja prevzeli do te mere, da se je oddaljil

od teoloških in metafizičnih razlag naključij, ki so prevladovale od srednjega veka naprej. Nasprotje tej fascinaciji z vsakdanjim je moč najti v veličastnosti, ki je značilna za oblike klasicistične umetnosti in je zaznamovala starejšo epsko literaturo. Vzvišenost lahko brez težav povežemo z nasprotjem naključja, na primer z božjo voljo, tj. božjim mesijanskim načrtom in naravnim redom, ki ga je On določil v naravi in družbenem svetu.

Prehod od načina razmišljanja, v katerem prevladuje božja volja, k načinu, v katerem prevladuje naključje, ima pomembno vlogo v Köhlerjevi študiji *Literarno naključje* (*Der Literarische Zufall*, 1973). V njej avtor piše, da so osebe v starejših žanrih vedno delovale v okviru klasičnega vzora verjetnosti. Naključje je prikrival vzročni pritisk eshatološkega svetovnega nazora; za sira Lancelota, na primer, ni nič naključno, marveč se sklicuje na velike metafizične sile. Köhler pravilno poudari, da je bila v viteškem romanu za navidezno naključnostjo skrita močna aristokratska ideologija: »S tem se tudi resnično zgodi, kot je zanj značilno, da je protagonist romanov o kralju Arturju poslan na lov za pustolovščinami. [...] Vitezovo iskanje, ki je skupek naključnih pustolovščin v univerzalnozgodovinskem kontekstu, se v romanih o gralu stopnjuje v viteško eshatologijo« (29). Za vzvišeno sporočilo viteškega romana je bilo značilno, da se je naključje umeščalo v metafizični in dogmatško-družbeni kontekst. Nadosebna družbena usoda in nadosebna usoda bivanja sta bili cilj, ki je onemogočal kakršnokoli samovoljnost. Za viteza, ki se odpravi na pustolovščino, ima vse določen pomen in nobena nasprotna sila se ne pojavi po naključju; zlo je nujen element sveta, ki potrebuje naključje in brezciljnost, da bi se lahko materializiralo. Obenem se naključna avantura nenehno spreminja v svetovni red, ki je onstran naključja; gre za svetovni red, predan transcendenci. Tako kot se lahko *Dub* pri Heglu uresniči le zaradi navidezno Drugega, tako se nujnost v viteškem romanu uresniči le zaradi navideznega naključja. Po Köhlerju je moč tovrstno eshatološko logiko opaziti v Don Kihotu, vendar je Cervantesov junak moderen, saj na koncu ne more več zanikati »boleče sekularizacije naključja«.

Bahtin je v svoji tezi o »nepopolnosti romana«, ki jo je zagovarjal v *Epici in romanu* (*Epic and Novel*), detektiral prehod med obema semantičnima univerzumoma. Po njegovem so predmoderni žanri, kot sta ep in viteški roman, »popolni«, medtem ko je roman v osnovi »nepopoln«. Dovršenost navsezadnje pomeni semantično enovitost, tj. fiktivno strategijo, uporabljeno za prikaz semantičnega univerzuma romana kot zaprte entitete, ki se mehanično ohranja na strogo strukturiran način. Viteški roman in ep sta zelo dobra primera tega; izhajata iz kulture, v kateri so bila moralna pravila relativno stabilna in v kateri so dogodkom vedno pripisovali globlji, simbolični pomen. Ustvarjalci zaprtih fiktivnih svetov gledajo na pripovedne dogodke od daleč in jih predstavljajo ter intepretirajo z neke Arhimedove

točke. Bahtin nadaljuje: »Epski svet je, zahvaljujoč distanci, ki izključuje vsako možnost aktivnosti in spremembe, dosegel temeljno stopnjo dovršenosti, in to ne le glede na svojo vsebino, temveč tudi glede na svoj pomen in vrednote. Epski svet je oblikovan v območju neomejeno distancirane podobe« (*Epic* 17). Bahtin svojo tezo dodatno pojasni v nekem drugem eseju. V svoji primerjalni študiji o pripovednih kronotopih je zapisal, da je epski svet helenističnih romanov »tuj svet, vse v njem je neskončno, neznano in tuje« (*Forms* 101). Ta študija tudi natančneje definira nasprotje med romanom in epom. Na podlagi svoje analize pikaresknega romana zagovarja tezo, da se je semantično stanje fiktivnega sveta v moderni dobi zelo spremenilo. Bahtin je to orisal s sklicevanjem na kronotop poti, tj. semantični element, ki ga lahko razumemo kot obliko svetovnega nazora modernega romana. S kronotopom poti se vsakdanji in fiktivni dogodki v romanu zgodijo v nam znanem spreminjajočem se svetu. »Pot vedno pelje mimo znanega ozemlja in ne skozi neki eksotičen, tuj svet [...] gre za upodobitev družbenozgodovinske raznovrstnosti lastne države« (*Forms* 245). Pomembnost Bahtinovega spoznanja je v tem, da uspe povezati literaturo vsakdanjosti z novim semantičnim univerzumom, ki pomen naključnih dogodkov razume drugače. Moderni semantični univerzum je namreč odprt sistem, katerega središče so heterogeni dogodki v naključnem svetu in ne več homogeni dogodki, ki bi jih določal nek enoten moralni kod. »Pot je posebej (ne pa tudi izključno) primerna za opisovanje dogodkov, ki jih uravnava naključje. To pojasnjuje pomembno vlogo, ki jo ima element poti v zgodovini romana« (*Forms* 243, 44). Svet romana je v modernosti postal domena, v kateri se vse zgodi, kot da bi bili na poti skozi vsakdanje življenje. Vsakdanja vzročnost je tista, v kateri so razlogi dogajanja naključja. Razlog za dogodek postane naključje oz. dejstvo, da se na svetu križajo različne poti. Sodobni človek si ne postavlja metafizičnih vprašanj preprosto zato, ker domneva, da materialni svet sledi drugačnim zakonom kot duhovni in da družbeni red posameznim skupinam ne pripisuje privilegiranih funkcij, pač pa zato, ker božja družbena ureditev in božja volja nista več verjetni. Umetno zaprti svet z natančno določenimi moralnimi in družbenimi pravili zato karakterjev ne definira več vnaprej.

Po Bahtinu gre pri uvedbi vsakdanjega predvsem za posledico novega fiktivnega sveta, ki ima značaj »odprtosti«. Moderni roman pogosto uporablja tudi starejše epske motive, vendar jih uporablja v skladu z novim semantičnim univerzumom: na primer, iskanje obravnavajo mnoge pikareskne zgodbe, vendar nima več metafizične podlage, ki je določala motiv v predmodernih romanih ali epu. Bahtin trdi, da gre pri tem za tendenco, ki jo lahko posplošimo in je bistvena za definicijo »modernega romana«. »Roman v druge žanre uvaja nedoločenost, nekakšno semantično neome-

jenost, živ stik z nedokončano in še vedno razvijajočo se sodobno realnostjo (neomejena sedanost)« (Bahtin, *Epic* 7).

Druga tendenca: od eshatoloških k dialoškim modelom obdelave

Da bi lahko oblikovali uporabno definicijo »moderne romana«, moramo vzročno logiko na semantični ravni najverjetneje razumeti kot nujni, ne pa tudi kot zadostni pogoj. Moderni roman potrebuje še drugo obliko vzročnosti, in sicer dialoško strukturo. S primerjavo med strogo teleološkimi strukturnimi vzorci (ki jih bom imenoval eshatološke strukture obdelave) in odprto strukturo dialoške obdelave lahko pokažemo, da so vzročna načela romana predmet modernizacije tudi na njegovi strukturni ravni.

Če uporabimo Tomaševskijev termin, potem lahko vzročnost na makrostrukturni ravni poimenujemo »strukturna motivacija«. V motive lahko verjamemo le, če so nam predstavljeni v verjetni in povezani ureditvi v okviru celotne strukture zapleta. Motivacija je v tipih predmoderne zgodbe sestavljena precej strogo. Na primer, klasična tragedija je skupek strogo določenih nizov dejanj, ki morajo po Aristotelu demonstrirati stopnjo nujnosti. Čeprav to ne velja za vse zgodbe, večina del iz naše narativne kulture vendarle razkriva to težnjo. Kot piše Gerald Prince: »Veliko pripovedi je teleološko določenih. Pripoved je pogosto napisana kot konec, ki deluje kot (delni) pogoj, kot njena magnetna sila in organizirajoče vodilo« (157). Univerzalen pripovedni lok, vsiljen obdelavi, je v takšnih teleoloških kompozicijah pomemben. Zgodba se tako razvije od stanja neuravnoveženosti v bolj uravnoveženo končno situacijo. Francoska strukturalistična naratologija, še posebej Todorov in Greimas, je to vrsto kompozicije pogosto uporabljala kot izhodišče za formalistične opise strukture obdelave. Treba je poudariti, da ta teleološka logika deluje skladno z osnutkom eshatološke zgodbe. Strogo začrtane zgodbe izhajajo iz vrednostnega sistema, katereму sledijo naključna dejanja v zgodbi. Omenjeni vrednostni sistem je lahko sistem mitičnih, verskih prepričanj ali meščanskih resnic, kot sta vrlina in individualna sreča. Kakršenkoli že je vrednostni sistem, bo v zgodbi sprejet kot vnaprej določeno dejstvo in bo ključen za strukturo fiktivnega sveta. Vrednostni sistem namreč pojasni dejanja protagonista in smer razvoja zgodbe. V slednji se te vrednote uresničijo s težavo: protagonisti se tako kot Mesija v krščanski eshatološki zgodbi bojujejo z negativnimi silami, navzočimi v naključnem svetu, vendar jim na koncu v tem propadajočem svetu le uspe uveljaviti nenaključne, univerzalne vrednote. Takšne zgodbe so eshatološke, ker konec zgodbe predstavlja dokončno zmago temeljnega vrednostnega sistema. Eshatološka struktura obdelave vsekakor doseže

vrhunec v razodetju; v *eshaton* (grški pojem za »poslednji trenutek« ali »temeljni primer«) zgodba prikaže dvojni pomen besede *apokalypsein* ali »razodetje«: naključni svet izgine, medtem ko se razkrije resnica vrednostnega sistema, saj je konec zgodbe vendarle temelj sestave predmodernih zgodb. Takšne zgodbe so zelo odvisne od dejanj s točno določenim namenom in ta dejanja je treba stlačiti v tesno »zaprto« strukturo.

Plot takih teleoloških zgodb lahko poimenujemo »obdelava dejanja«. Ta termin smo si sposodili pri neoaristotelskem naratologu Ronaldu Craneu. Crane je trdil, da *Tom Jones* velja za značilni plot dejanja, obdelavo, v kateri mora glavni junak premagati več mesenih in moralnih slabosti ter številne preobrate usode, da bi se na koncu spremenil v moralno krepostnega in zadovoljnega posameznika. Obdelavo v tem smislu – v katerem se sodobni romanopisci ponašajo s tem, da so se znebili plot – lahko vrednotimo glede na raznolikost opisanih pripetljajev, na količino vzbujenih negotovosti in presenečenj ter na premetenost, s katero dogajanje na začetku in v sredini vodi v končno razrešitev« (Crane 95). Craneova trditev, da so se moderni romanopisci odpovedali tovrstnim konceptom obdelave, je presenetljiva. Glede *Toma Jonesa* je namignil, da ta še ni dosegel svoje temeljne »moderne« oblike. Čeprav je *Tom Jones* eden izmed prvih vrhuncev moderne romana na ravni semantičnih strategij in težnje k vsakdanjosti, bi njegovo zaprto strukturo obdelave veliko romanopiscev 19. in 20. stoletja vsekakor označilo za predmoderno. Kar zadeva strukturo, ima *Tom Jones* več skupnega z viteškim romanom in epom kot z odprtimi strukturami Balzacovih ali Jamesovih del.

Potemtakem si moramo zastaviti naslednje vprašanje: kako se struktura obdelave modernega romana razlikuje od njegovih predmodernih predhodnikov? Še več, ali obstaja posebna oblika vzročnosti, ki je povzročila oddaljitev modernega romana od tradicije? Torej, vprašanje je, ali drugačna oblika vzročnosti igra glavno vlogo v procesu modernizacije romana. Moja hipoteza je, da se je logika vzročnosti v resnici spremenila in da je, ko govorimo o modernem romanu, šlo za postopno zamenjavo starih eshatoloških struktur obdelave z novo strukturo, poimenovano dialoška. Ta pojem uporabljam predvsem zato, ker imajo dramatična načela prednost pred strogo logiko dejanja starejših struktur. Čeprav romanopisec na semantični ravni ne more več opazovati oblike nadnaravne neizbežnosti v realnosti, lahko razvije drugačen pogled na vzročnost na strukturalni ravni, in sicer v strukturi razvoja same pripovedi. Zgodbam ni treba več predstavljati dejanj v vlogi razpleta zgodbe ali »zaključka«, kot ga je poimenoval Rabinowitz, morajo pa raziskati ta dejanja in jih tudi primerno pojasniti. Skratka, ni veliko prostora za razpravo o eshatološkem strukturalnem načelu, temveč je treba dogodke zarisati v okviru njihove dialektične kompleksnosti. Naratologi čikaške šole

(Crane, Booth in Rabinowitz) zagovarjajo idejo, da mora moderni roman pozornost nameniti tudi drugi obliki vzročnosti, in ne le kronološki povezanosti dejanj. V skladu z aristotelško šolo menijo, da je ne glede na stil (govor ali »dikcijo«) treba na zgodbe gledati kot na skupek vzorcev dejanja (plot), karakterjev in idej. Pravzaprav je vzročnost junakovega sistema eden od revolucionarnih prispevkov modernega romana k literarni zgodovini. Po Ronaldu Craneu je treba na vsak roman gledati kot na združeno dejanje treh sil ali pogojev: »Nemogoče je [...] natančno opredeliti, kaj je obdelava, dokler v formulo ne vključimo vseh treh elementov oz. pogojev, katerih sintezo predstavlja. Poleg tega se obdelave med seboj razlikujejo glede na vlogo teh treh elementov v njihovi strukturi. Tako lahko ločimo obdelave dejanja, obdelave karakterjev in obdelave idej« (Crane 97).

Na podlagi te teorije obdelave lahko trdimo, da je *Tom Jones* veliko pozornosti namenjal svojim junakom – navsezadnje je bil roman večkrat označen za roman nravi – vendar lahko besedilno povezanost najdemo predvsem v logiki dejanja, ki je skrita za dogodki. Pri strukturalni motivaciji, odgovorni za to povezanost, gre predvsem za eshatološki plot dejanja.

Roman, ki si glede na strukturo zasluži pridevek »moderen«, lahko doseže povezanost, ki temelji na plot karakterjev, tj. obdelavi, ki se osredotoči na dialog med moralnimi stališči protagonistov. Tovrstna povezanost je zagotovo eden izmed najbolj inovativnih elementov romana. Trditve Josėja Ortege y Gasseta v *Notes on the Novel (Zapiski o romanu)* (1927) o »izginotju obdelave« verjetno vsebuje tudi najjasnejše sklicevanje na konceptualno nasprotje: »Zdi se, da je bil plot na začetku [začetku romana, op. p.] njegov najpomembnejši del, pozneje pa se je izkazalo, da je pomembno le, da je zgodba, kakršnakoli že je, povedana dobro« (Ortega 63). Ortega v skladu z zapiski Henryja Jamesa o »povedati« in »pokazati« vidi v »dobro povedanem« skupino tehnik, ki si jih je roman sposodil iz dramatike: »Roman se je tako preobrazil iz pripovednega in posrednega v neposrednega in opisnega« (62). Ortega naprej eksplicitno trdi, da obstaja nasprotje med modernim romanom in predmodernimi vrstami proze ali njenimi nasledniki – epi, viteškimi in pustolovskimi romani, cenenimi in feljtonskimi romani (80, 81). Medtem ko slednji temeljijo na konkretni akciji, »ki se, kolikor je le mogoče, hitro giblje proti zaključku« (Ortega 80, 81), moderni roman izhaja iz drugačnih načel: »[...] ureditev je treba obrniti; dejanja ali plot niso jedro romana, temveč njegova postavitev, njegova mehanična podpora. Bistvo romana, tj. modernega romana, ki me tu posebej zanima, ni v tem, kaj se zgodi, temveč v nasprotnem: v neomadeževanem življenju karakterjev, v njihovem bivanju, predvsem v njihovem miljeju« (87).

Modernost v strukturi romana je najverjetneje umeščena na raven »plot karakterjev«. V središču so osebe in njihov dialog z okolico (družbenimi

silami, a tudi psihološkimi silami, s katerimi so neločljivo povezane). Zaradi tega je »zaključek«, tj. teleološko osredotočenje na končno razrešitev zgodbe, razvrednoten. Prisotnost teleologije je še vedno možna, vendar ta ni prevladujoče načelo v strukturi. Rabinowitz je zapisal, da »je bil primarni cilj za mnoge romanopisce 19. in 20. stoletja zaključek. [...] Upal bi si trditi, da imajo mnogi realisti raje konec, v katerem posledice orisanih dogodkov [...] niso niti razrešene niti jasno namignjene« (307). To je po njegovem značilno za deli, kot sta *Zločin in kazen* ter *Peleas in Melisanda*, vendar Balzacove in Jamesove romane prav tako odlikujejo »nerazrešeni konci«, pri čemer se sklicujem na *The Melodramatic Imagination* (Melodramatično domišljijo) Petra Brooksa. Junak je v vseh teh romanih v ospredju in obdelavo oskrbi z notranjo napetostjo. Tako gre na koncu romana bolj za pomiritev stališč ali opis trajne »dramatične« napetosti med junaki. Bahtin opaža nekaj podobnega. Zanj so predmoderni žanri, kot sta ep in viteški roman, »popolni«, medtem ko je roman v osnovi »nepopoln«. Po eni strani v romanu ni več najti epske gotovosti v smislu, da imajo opisani dogodki vnaprej določen pomen, po drugi strani pa »nepopolnost« pomeni, da roman nima več točno določene oblike in da mora zaradi tega vedno znova oblikovati svoje formalne značilnosti. Zaradi tega je vsaka nova struktura naključna. Izstopa po oblikovanju spreminjajočih se novih kombinacij starejših žanrskih modelov. »Roman se slabo razume z drugimi žanri. Pravzaprav je roman parodija drugih žanrov (prav v njihovi žanrski vlogi); roman razkriva konvencionalnost njihovih oblik in jezika. Poleg tega izrinja nekatere žanre, druge pa vključi v svojo posebno strukturo tako, da jih preoblikuje in na novo poudari« (Bahtin, *Epik* 5). Roman se sklicuje na starejše literarne oblike, a jih obenem komentira. Moderni roman redno uporablja plot dejanja za upodobitev karakterjev. Na primer, Balzac uporablja ljubezenske zgodbe in avanture, da bi karakteriziral psihologijo in etične odločitve svojih junakov. Tako lahko na celotno strukturo obdelave gledamo kot na spor med karakterji, vendar lahko na globlji ravni zaznamo, da je tudi napetost med junaki povezana z različnimi vrstami obdelave dejanja, ki jih junaki nosijo s seboj. Moderni roman s svojimi psihološkimi upodobitvami, čustvenimi konflikti in etičnimi problemi je v tem smislu metažanr, ki uporablja žanrske inštrumente zahodne pripovedne tradicije. Roman je postal metažanr, v katerega je moč vključiti vse že obstoječe strukture.

Primer zgodovinskega romana

Prvi aspekt modernizacije romana je moč z lahkoto najti v pionirskih delih 19. stoletja. Scott in Dumas sta veliko pozornosti namenila podrobnostim in naključjem vsakdanjega življenja. Ni pomembno, da svet, ki ga

opisujeta, ni v kontekstu sodobnega vsakdana, saj njuni junaki živijo v svetu, kateremu vladajo naključje in minljiva hrepenenja človeške psihe.

Kljub povedanemu se zdi, da druge tendence ni v zgodovinskem romanu. Ali se Scottova dela ne končajo na zelo harmoničen način z dosego enega ali drugega nadnaravnega cilja ali vzora? Tako bi jih lahko poimenovali teleološka besedila z eshatološko obdelavo. S tem lahko pojasnimo, zakaj akademski svet tega žanra ni jemal resno. Zgodovinski roman je namreč storil nekaj, čemur se je moderni roman skušal izogniti – uporabil je eshatološke obdelave. Zgodovinski romani 19. stoletja vendarle potrjujejo modernizacijsko tendenco tudi na strukturni ravni. Louis Maigron je v svoji študiji o Walterju Scottu zatrjeval, da je zgodovinski roman želel predvsem »prikazati« in ne več izražati teleološko pravilno zgodovino: »v dobrem zgodovinskem romanu [...] plot ni pomemben in ne bo pomemben« (365). Georg Lukács podobno zatrjuje, da se Scottovi romani niso preveč oddaljili od realističnih romanov njegovih sodobnikov: »oboji nazorno pokažejo, kako so misli in dejanja fiktivnih junakov določena z družbeno, politično in gospodarsko strukturo družbe, v kateri protagonisti živijo« (Heirbrant 10). Soglašal bi z obema avtorjema, saj mnogi elementi v zgodovinskem romanu kažejo na to, da ta vrsta besedil, še bolj kot realistični romani 18. stoletja, poudarja dialoškost kot osnovno strukturo obdelave. V tem kontekstu bi rad poudaril dvoje. Prvič, Scott je bil skupaj z Dumasom mojster v pisanju dialogov in ustvarjanju napetosti. Ta dva romanopisca se zagotovo nista opirala na razburljivo vsebino, zaradi česar je plot postal odvisen od samega karakterja in se oddaljil od zgodnje eshatološke obdelave. Drugič, zgodovinski roman je vsekakor povezan z »odprtim besedilom«, ki ga je Bahtin označil za modernega. Zgodovinski roman je moderen zato, ker se karakter v njem spreminja skupaj z okoljem. To se dogaja v taki meri, da je Lukács v Scottu videl predhodnika Balzaca. Fiktivni svet v eshatoloških zgodbah za razliko od Scottovega ostaja abstrakten. Pustolovski svet je v starejših epih poln ovir, ki služijo le enemu cilju – ustvarjanju konfliktnega materiala. Povedano drugače, okolje karakterjev se razlikuje od sveta, kakršnega dojema moderni človek. Sprememb ni, vse vrednote so stalne, usoda je povsod navzoča in je strogo versko ali naravno-filozofsko neizogibna. Temu primerno mora biti tudi protagonist nespremenljiv in mirujoč. V zgodovinskem romanu, kot tudi v drugih vrstah modernega romana sta oba, svet in protagonist »moderna« nista mirujoča in se lahko prilagajata. To postane še posebej očitno v dialogu med protagonistom in svetom. Protagonist se odziva na okolje, skuša v njem delovati in ga spreminjati, pri čemer pa tudi okolje odločilno vpliva nanj. Bahtin je lepo povzel bistvo modernega romana: »Spremembe v protagonistu samem zahtevajo specifično obliko obdelave, tako da se

celoten plot romana reinterpretira in rekonstruira« (*Bildungsroman* 21). To prav gotovo velja za dela Walterja Scotta. Maigron pravilno trdi, da je za Scotta eshatološka obdelava manjšega pomena. Maigron je najverjetneje hotel povedati, da si je Scott roman zamislil kot metažanr, da je torej njegov roman citat starejših žanrskih vzorcev v funkciji obdelave karakterjev« oz. opisa zgodovinske usode Ivanhoea, Roba Roya in Waverleyja.

Prevedel Nenad Senić

OPOMBA

¹ Vsi prevodi so delo prevajalca Nenada Senića.

LITERATURA

- Bakhtin, Mikhail M. »Forms of Time and of the Chronotope in the Novel: Notes toward a Historical Poetics.« *The Dialogic Imagination*. Ur. Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981. 84–254
- Bakhtin, Mikhail M. »Epic and Novel.« *The Dialogic Imagination*. Ur. Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981. 1–40.
- Bakhtin, Mikhail M. »The Bildungsroman and Its Significance in the History of Realism.« *Speech Genres and Other Late Essays*. Ur. Caryl Emerson in Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1986. 10–59.
- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1995 [1976].
- Crane, Ronald. »The Concept of Plot and the Plot of ‚Tom Jones‘.« *Narrative Dynamics: Essays on Time, plot, Closure and Frames*. Ur. Brian Richardson. Columbus: Ohio State University Press, 2002. 94–101.
- Heirbrant, Serge. *Componenten en compositie van de historische roman*. Leuven: Garant, 1995.
- Köhler, Erich. *Der Literarische Zufall. Das Mögliche und die Notwendigkeit*. München: Fink, 1973.
- Maigron, Louis. *Le roman historique à l'époque romantique. Essai sur l'influence de Walter Scott*. Genève: Slatkine, 1970 [1898].
- Ortega y Gasset, José. *The Dehumanization of Art and Notes on the Novel*. Princeton: Princeton University Press, 1948 [1927].
- Prince, Gerald. *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*. Berlin/New York: Mouton, 1982.
- Rabinowitz, Peter. »Reading Beginnings and Endings.« *Narrative Dynamics: Essays on Time, plot, Closure and Frames*. Ur. Brian Richardson. Columbus: Ohio State University Press, 2002. 300–312.
- Tomashevsky, Boris. »Story, Plot and Motivation.« *Narrative Dynamics: Essays on Time, plot, Closure and Frames*. Ur. Brian Richardson. Columbus: Ohio State University Press, 2002. 164–178.