

## IZROČILO GROZLJIVEGA ROMANA V UVODNI ZGODBI SLOVENSKEGA MEŠČANSKEGA PRIPOVEDNIŠTVA

### 1.

**Vprašanje terminologije.** Pojem uvodna zgodba (predzgodba) kot bistvena sestavina analitične tehnike je v literarni vedi zelo običajen pri obravnavanju dramatike, medtem ko je v zvezi s pripovedno prozo sicer pogosto omenjen, le malokdaj pa podrobneje analiziran. Pričujoči prispevek k temu vprašanju se opira predvsem na dela E. Lämmerta, G. Genetta, S. Chatmana in H.-W. Ludwiga, pa tudi na nekatere specifične obravnave tega elementa v gotškem romanu, zlasti še na študijo E. Breitingerja.<sup>1</sup>

V tuji strokovni literaturi, posebno v nemški, se je že utrdilo precej podrobno razločevanje med posegi v preteklost glede na njihovo stopnjo, značaj in funkcijo v pripovedi. Kršitev časovnega zapovrstja dogodkov v pripovedi je namreč lahko samo neke vrste dodatek, dopolnilo ali razširitev glavnega dogajanja (pisatelj npr. predstavi na novo vpeljano osebo tako, da pove nekaj o njeni preteklosti, ali pa premosti vrzel v dogajanju, kjer junaka dalj časa ni bilo na prizorišču); lahko pa je tudi osvetlitev položaja z junakovimi spomini, refleksijo ali podobnim oziranjem v minule čase. Kot skupno ime za tovrstne vrnitve v preteklost uveljavlja Lämmert izraz Rückwendungen, kot temu podrejene pojme pa razločuje Rückschritt, Rückgriff, Rückblick. Vsi navedeni posegi v preteklost pa so le podrejeni sestavni elementi dogajanja v pripovedni sedanjosti in se izrazito ločijo od večjega, pomembnejšega bloka iz preteklosti, od uvodne zgodbe (predzgodbe), ki je konstitutivni del celotnega besedila in ki na njegov ustroj tudi bistveno vpliva. Medtem ko podrejeni posegi v preteklost zahtevajo samo skrbno sinhronizacijo, terja taka obsežna retrospektiva tudi menjavo pripovedne ravni. Pri tem nastaneta dva časovna nivoja (lahko tudi več): v potek dogodkov v pripovedni sedanjosti prenika zgodba iz preteklosti, v kateri tiči neka skrivnost, neka uganka in z njo hkrati tudi sprožilni vzvod za sedanje dogajanje. Vzročna zveza glavne zgodbe z uvodno se do kraja odstre šele na koncu, ko dobi prva iz slednje svoje pojasnilo in utemeljitev. Za dogajanje na teh dveh časovnih ravneh, torej za oba sestavna dela analitične zgradbe, so v nemški literarni vedi v rabi dvojice izrazov Haupthandlung in Enthüllungshandlung (Breitinger), Gegenwartshandlung in Vorzeithandlung (Lämmert); namesto slednje je pogosten tudi termin Vorgeschichte.<sup>2</sup> V prevodu Genettovega dela se uporablja za dogajanje v pripovedni sedanjosti izraz first narrative, vse vrste neskladja med pripovednim in upovedenim časom pa zajema izraz anachrony, naj je že to vnaprejšnja napoved (prolepsis) ali vrnitev v preteklost (analepsis); slednja je spet lahko notranja (internal analepsis) ali zunanja (external analepsis). Angleška terminologija je na tem področju manj sistematična; za posege v preteklost so brez natančnejšega razločevanja v rabi izrazi flashback (rabljen tudi v nemščini: Rückblende), izposojen s filmskega področja, retrospection, recall, pa tudi termin s preširokim pomenom inset tale<sup>3</sup> in - veliko redkeje - incapsulated narrative.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Eberhard Lämmert: *Bauformen des Erzählens* (Stuttgart 1975). — Gérard Genette: *Narrative Discourse* (Ithaca, N. Y. 1983; naslov izvirnika: *Discours du récit*). — Scymour Chatman: *Story and Discourse* (Ithaca - London 1978). — Hans-Werner Ludwig, Hrsg.: *Arbeitsbuch Romananalyse* (Tübingen 1982). — Eckhard Breitinger: *Der Tod im englischen Roman um 1800* (Göppingen 1971).

<sup>2</sup> Termin uporablja med drugimi tudi Franz Stanzel v delu *Die typischen Erzählsituationen im Roman* (Wien - Stuttgart 1965).

<sup>3</sup> Prim. Frederick S. Frank: *The First Gothics* (New York - London 1987).

<sup>4</sup> Termin vpeljuje Michael Hadley v delu *The Undiscovered Genre* (Berne - Frankfurt am Main - Las Vegas 1978).

V slovenski literarni zgodovini in teoriji je izraz analitična tehnika že utečen, prav tako analitična zgradba, prevzet naravnost iz dramatike. Kar pa se tiče obeh posameznih sestavnih delov take dvodelne strukture, SSKJ za dogajanje v sedanosti vpeljuje izraz glavna zgodba (v definiciji gesla predzgodba kot pojasnilo slednje), torej ustrezno Breitingerjevi Haupthandlung. Ker se glavna zgodba pogosto uporablja tudi za razločevanje od stranske zgodbe, bi bil v zvezi z analitično zgradbo morda ustrežnejši prevod Lämmertove Gegenwartshandlung, torej sedanja zgodba, izraz, ki je blizu označbi Matjaža Kmecla: sprotno, "naravno", sintetično dogajanje.<sup>5</sup> Toliko več pa je z rabo že povsem utrjenih izrazov, ki se približno enakovredno uporabljajo ob terminu predzgodba: analitična zgodba, retrospektivna zgodba (tudi retrospektiva ali retrospekcija), inverzija, zgodba v zgodbi. France Koblar je v uvodu k *Desetemu bratu* uporabil označo skrita povest, ki pa se ni prijela.<sup>6</sup> Nobeden od uveljavljenih sinonimov za predzgodbo se ne zdi povsem zadovoljiv; večidel so to tujke, predzgodba pa je direkten prevod Vorgeschichte, sestavljen tudi sam po principu nemškega jezika. Zato bo v nadaljnjem razpravljanju rabljen doslej še neutrjni izraz uvodna zgodba.<sup>7</sup> Ustreznih izrazov za podrejene posege v preteklost naša literarna teorija še ni izdelala; Kmeclov termin "pogled nazaj" (ustreznica Lämmertovemu Rückblick) je namreč prav tako rabljen kot sinonim za predzgodbo.<sup>8</sup>

**Uvodna zgodba v gotskem romanu.** Analitična tehnika in z njo uvodna zgodba se v pripovedni prozi prikaže že v Heliodorovih *Etiopskih zgodbah*, v novodobnem romanu pa se je kot bistven gradbeni element uveljavila šele v predromantičnem žanru, znanem pod imenom grozljivi roman. Ta je proti koncu 18. stoletja vzniknil bolj ali manj istočasno v treh velikih zahodnoevropskih literaturah, vendar nemška in francoska različica po kakovosti ne dosejata najbolj zgodnje, angleške, še zlasti ne v oblikovno-tehničnem pogledu. Angleška varianta tega žanra, t. i. gotski roman, je ob naslonitvi na dramatiko vpeljala analitično tehniko, pri tem ko je v njej nad vsemi drugimi sestavinami prevladala fabula. Izraz fabula bo v nadaljnjem razpravljanju označeval umetelno komponirano in vzročno (ali kako drugače pomensko) povezano razvrstitev dogodkov, preračunano na učinkovit konec. V tem se fabula tudi razlikuje od zgodbe, tj. od golega kronološkega nizanja zapovrstnih dogodkov, podobno kakor se v angleščini razlikujeta plot in story ali v nemščini Fabel in Geschichte.<sup>9</sup> Gotski roman stoji in pade z učinkovitim mehanizmom zapletanja in razpletanja napete fabule, za njeno oblikovanje pa je eden glavnih tehničnih postopkov prav preureditev časovnih odsekov v dogajanju. Bistvena sestavina gotske fabule, skrivnost, pokopana v preteklosti, in iz nje izvirajoča napetost, tičita ravno v uvodni zgodbi.

Prav z dominantno vlogo fabule in z njeno umetelno kompozicijo se je gotski roman izrazil ločil od raznih tipov verističnega meščanskega pripovedništva, ki je v drugi polovici 18. stoletja uspevalo v Angliji in drugod v zahodni Evropi. Medtem ko so se ti pripovedni teksti izdajali za "resnično zgodbo" (history), pa gotski roman ni prikriival, da je umetna estetska stvaritev; o tem pričajo teoretski pogledi v uvodih in esejih njegovih utemeljiteljev, zlasti Horacea Walpola, Clare Reeve in Ann Radcliffe. V raznih tipih meščanskega romana, kakor so bili sentimentalni in družinski roman ter roman nravi, težišče ni bilo na dogajanju, temveč na slikanju značajev, na tenkočutni analizi duševnih stanj in čustvovanja, na prikazovanju običajev in nravi, še posebno pa razmerij v družbi. Celo pikareskni roman

<sup>5</sup> Matjaž Kmecl: Mala literarna teorija (Ljubljana 1983).

<sup>6</sup> Izdaja *Desetega brata* v zbirki "Cvetje iz domačih in tujih logov" (Celje 1936).

<sup>7</sup> Predlog za termin "uvodna zgodba" dolgujem Majdi Stanovnik-Blinc.

<sup>8</sup> Matjaž Kmecl: Mala literarna teorija...

<sup>9</sup> Prim. E. M. Forster: Aspects of the Novel (Harmondsworth 1966) in E. Lämmert: Bauformen...

<sup>10</sup> Georg Lukács v delu *Der historische Roman* (Berlin 1955) datira sprejem dramatskih struktur v roman šele s Scottom in pri tem izrecno zanika vpliv "dolge vrste drugo- in tretjerazrednih pisateljev" (str. 23), katerih tipična predstavnica naj bi bila Ann Radcliffe. Novejše raziskave precej drugače presojajo Scottovo razmerje do gotskega romana, ki je razvil celo posebno vejo t. i. historične gotike (historical gothic, gothified history). Scott, ki je že v *Otrantski grad* štel za zgodovinski roman, je bil odličen poznavalec gotskega žanra; o tem priča več njegovih esejev s tega področja.

svojega obilnega dogajanja ni izoblikoval v fabulo, temveč je ostal pri nizanju bolj ali manj enakovrednih, večidel tudi zamenljivih epizod, brez poudarjenih vrhuncev in upadov. V pikaresknem romanu so sicer dovolj pogostni razni podrejeni posegi v preteklost, ne pa uvodna zgodba v svoji konstitutivni funkciji. Tudi Fieldingova "zgodba najdenca". *Tom Jones* (1749), kjer je dogajanje po načelu vzročnosti komponirano v fabulo, se po svoji epski širini in obsežni panorami družbe loči od zgoščene dramatične pripovedi gotskega romana, ki ne prenese daljših opisov in tudi ne moralčnih ali drugačnih refleksij. Poleg tega v *Tomu Jonesu* uvodna zgodba, ki slednjič razkrije junakovo poreklo, ni gonilna sila sprotnega dogajanja v tem romanu.

Gotski roman se je od tehničnih postopkov verističnega pripovedništva odtrgal in se oprl na dramo,<sup>10</sup> podobno kakor nekoč že Heliodor. Iz te si je izposodil analitično zgradbo z uvodno zgodbo vred; hkrati je iz domače renesančne dramatike prevzemat tudi snov, sklicujoč se na Shakespearov zgled, čeprav so gotski romanopisci in dramatik v resnici rajši jemali svoje grozote iz poznejše, bolj nasilne in krvave jakobovske drame. Na tesno sorodstvo med gotskim romanom in sočasno popularno dramatik kaže torej dvoje, skupen sklad snovi in motivov ter analogna analitična zgradba. Nekateri vodilni pisatelji gotskega romana, med njimi Walpole in Charles Maturin, so bili tudi uspešni dramatik, Matthew Gregory Lewis, avtor razvpitega *Meniha* (1796), pa je bil sploh cenjen predvsem zavoljo svojih gledaliških del.

Ustroj gotske fabule in mehanizem, po katerem v njej deluje uvodna zgodba, je v glavnih, še nekoliko okornih potezah izdelal že Walpole, avtor prvega gotskega romana *Otrantski grad* (1764). Roman se ne začne z junakovim rojstvom, kakor je bil sicer običaj v pre mnogih "življenjskih zgodbah" 18. stoletja, temveč in medias res, in sicer s spektakularnim prizorom, ki sproži nadaljnjo verigo osupljivih in čudežnih dogodkov; ti se v naglem tempu prehitevajo in kopičijo, ne da bi junaki - ali tudi bralci - razumeli, kaj jih žene. Vzroki so namreč pokopani v preteklosti, v črni in krvavi uvodni zgodbi, ki se skriva pod dogajanjem v pripovedni sedanosti, podobno kakor je stavba gotskega gradu sezidana nad podzemljem z blodnjaki, ječami in družinsko grobnico. Nad otrantskim knezom Manfredom in vso njegovo rodovino visi prekletstvo zavoljo pradedovega hudodelstva. Tako starozavezno pojmovanje višje pravičnosti, po kateri se grehi očetov maščujejo nad otroki, je iz gotskega romana seglo tudi v romantiko (tako npr. v roman E. T. A. Hoffmanna *Hudičevi napoji*, 1815-1816), izzveneva pa celo v Tavčarjevi *Visoški kroniki* (1919). Junakova osebna tragedija je v tem, da svarila in prerokovanja razume narobe in počenja prav tisto, kar njega samega in njegovo družino zagotovo peha v pogubo.

Zla preteklost iz uvodne zgodbe postopoma vdira in sedanje dogajanje, in sicer tako, da ga na ključnih mestih trga z delnimi razkritji ali z namigi, ki razkritja šele napovedujejo. Taki posegi v preteklost in napovedi prihodnosti členijo fabulo v dogajalne faze, v katerih se napetost podobno kakor v drami stopnjuje in se žene proti vrhuncu in preobratu. V gotskem romanu se je za naznačevanje takih časovnih zarez ustalil cel repertoar postopkov, kakor so sanje, prikazni, slutnje, nadalje prerokbe, znamenja, grožnje in svarila iz onstranstva. Prav v tem pogledu se posamezni pisatelji med seboj močno razlikujejo, tako po domiselnosti kakor po iztanjšanosti svojih metod. Walpolovi učinki so še grobi, kričeči; zdeli bi se naivni, ko ne bi izdajali ironije izobraženega, kultiviranega avtorja, ki sam v duhove ni verjel. V *Otrantskem gradu* najprej trešči izpod neba velikanska čelada in pokoplje pod seboj Manfredovega edinca, in še prav na dan njegove svatbe. V nadaljnjem dogajanju oživi prednikov portret in stopi iz okvirja, z nagrobnika umorjenega kneza se cedi kri, duhovi in okostnjaki lomastijo po gradu, vzdihujejo in rožljajo z oklepi, dokler se naposled ne izpolni kriптиčna napoved o zatonu Manfredovega grešnega rodu. - V romanih Ann Radcliffe pa so postopki ne le finejši, ampak se na koncu vselej tudi razumsko pojasnijo (t. i. supernatural explained) in postanejo s tem sprejemljivejši za tedanjega razsvetljenega bralca. Razkritja se pripravljajo s sanjami, slutnjami, s skrivnostno glasbo, z nenavadnimi šumi in s svetlobnimi učinki, ki pa imajo vendarle izvir v čisto naravnih vzrokih. Pisateljica je vpeljala tudi nekatere prijeme, ki jih je v naslednjem stoletju s pridom prevzela in razvila detektivska povest: nastavljala je lažne ključne, zbujala neutemeljene

bojazni, pošiljala junake in bralce po napačni sledi in dražila radovednost s slepimi motivi (s tem slednjim si je prislužila Scottovo grajo, češ da bralce najprej zavaja in nato razočara njihova pričakovanja).

Tudi razpletanje fabule proti končnemu razkritju uganke iz preteklosti v gotskem romanu poteka po ustaljenih konvencijah in s preskušeni rekviziti. Kot prepoznavna znamenja služijo razni predmeti, kakor so nakit, orožje, medaljoni in družinski portreti, dobrodošla so vrojena znamenja, nepogrešljive pa zlasti razne listine in oporoke. Za dokončno razčiščenje vseh dvomov so praviloma potrebne še izpovedi prič; posebno učinkovita je predsmrtna izpoved storilca, medtem ko je izpoved žrtve redkejša. Sicer pa tudi duh umorjenega prednika, podobno kakor duh Hamletovega očeta, ne miruje, dokler niso kosti pokopane v posvečeni zemlji in krivice poravnane. V končnem razkritju se prikažejo vse niti, ki držijo iz preteklosti v sedanjost, in sicer neredko v velikem sklepnem prizoru; ta je večkrat, zlasti pri Ann Radcliffovi, insceniran pred sodiščem. Največkrat gre pri tem za razkritje zločina iz preteklosti in za prepoznanje med razkropljenimi sorodniki (anagorizem). Fabula se razplete ne le z razodetjem resnice, ampak tudi z zmago pravice (krivec je kaznovan ali si sodi sam), lahko pa tudi z vsesplošno katastrofo, ki pokoplje brez razlike krive in nedolžne.

Neposredna izpeljava glavne zgodbe iz uvodne v dvodelni gotski fabuli zahteva neko skupno dogajalno raven, zato praviloma v obeh sestavnih delih nastopajo iste osebe, ali pa, še pogosteje, osebe iz dveh ali več generacij iste družine.<sup>11</sup> Le da gotska družina ni več čednostna in ganljiva skupnost, kakršne so bili tedanji bralci vajeni iz Goldsmithovega *Župnika Wakefeldskega* (1776) in drugih sentimentalnih romanov tistega časa, temveč razdejana in raztepena fevdalna rodovina z nepreglednim spletom sorodstvenih vezi, v kateri se kotijo kar najbolj temačne strasti. Ker se praviloma ne ve, kdo je v sorodu s kom, junak zmerom znova zabrede v nevarnost, da bo zagrešil kak protinaraven zločin znotraj najožjega sorodstva. Lahko da bo ponevedoma ubil svojega lastnega očeta ali brata, ali pa se bo zapletel v incest s svojo neznano sestro. Ker se sprožilni vzvod junakovih dejanj skriva v preteklosti in povzroča v sedanjosti nezadržno verižno reakcijo posledic, nastaja vtis, kakor da se izpolnjuje neizprosna, vnaprej določena usoda. Bolj ko se ji junak upira, bolj gotovo s tem pospeši njeno izpolnitev. Gotski roman je v tem svojem fatalizmu močno soroden poznejši usodnostni tragediji, ki so jo ustvarili Schiller, Grillparzer, Zacharias Werner, Adolf Müllner in drugi.<sup>12</sup>

Analitična tehnika in njene konvencije se v gotski fabuli največkrat družijo s stalnimi pripovednimi vzorci. Med temi sta tipična tudi dva, ki sta bila še v pripovedništvu 19. stoletja zelo vplivna in sta nato prek raznih posrednikov segla v našo literaturo: zgodba o uzurpaciji in zgodba o usodnem maščevanju. Zgodba o uzurpaciji, znana že iz *Hamleta*, je najstarejši vzorec gotskega romana; v uvodni zgodbi *Otrantskega gradu* si je namreč Manfredov praded z zvijačo in s silo prilastil plemiško posest in knežji naslov. Glavna zgodba, potekajoča v pripovedni sedanjosti, mora razkriti hudodelstvo in rešiti naslednji dve uganki: kdo je morilec in kdo zakoniti dedič. Slednji je bil namreč pahnjjen v spodnjo plast družbe in odrašča kot rejnec brez staršev v kmečki družini, čeprav njegov obraz, postava in viteške vrline izpričujejo njegov plemeniti rod. Postopoma se razkriva njegova identiteta; ne le, da najde pravega očeta,<sup>13</sup> ampak pride na koncu tudi do svojih pravic, medtem ko uzurpatorja zadene kazen. Ta vzorec, ki tematizira nekatera aktualna vprašanja poznega 18. stoletja, kakor so pravni red, zakonitost in lastnina, je uspeval predvsem na zgodnji stopnji gotskega romana, ko je bila razsvetljenska vera v višjo pravičnost in urejenost sveta še dovolj živa. Med pomembnejša zgodnja gotska besedila s podobnim dvodelnim vzorcem sodi poleg Walpolovega prototipa tudi *Stari angleški baron*

<sup>11</sup> Prav to posebnost uvodne zgodbe v našem meščanskem romanu ustrezno označujeta z izrazom "družinska drama" France Koblar v uvodu k *Desetemu bratu* (Celje 1936) in Stefan Barbarič v delu *Josip Jurčič* (Ljubljana 1986).

<sup>12</sup> F. Koblar (v zgoraj navedenem uvodu) zato imenuje uvodno zgodbo v *Desetem bratu* "usodna zgodba".

<sup>13</sup> Junak Walpolovega romana odkrije svojega neznanega očeta v starem menihu; položaj je torej podoben tistemu v Jurčičevem *Juriju Kozjaku* (1864), povesti z izrazitim uzurpacijskim vzorcem. Tudi tu se je bil junakov oče od žalosti, ker je izgubil sina, umaknil v samostan, janičar ga najde med stiški menihi.

(1777) Clare Reeve in dva od romanov Ann Radcliffe, *Romanca o gozdu* (1791) in *Italijan* (1797); vzorec pa se je trdovratno ohranil še daleč v trivialno literaturo naslednjega stoletja, ko se mu je idejna podlaga že zdavnaj spodmaknila. Oba osrednja motiva uzurpacijske zgodbe, skriti zločin in neznana identiteta zakonitega dediča, je čakala velika prihodnost tudi v kvalitetni literaturi 19. stoletja, le da sta dobila tu novo vsebino in se pomeščanila v zgodbo o poneverjenih dediščinah, ponarejenih oporokah in opeharjenih sirotah, ki na koncu le pridejo do svojih pravic.

Drugi pomembni vzorec s črno uvodno zgodbo bi lahko dobil ime kar po naslovu Maturinovega romana *Usodno maščevanje* (1807).<sup>14</sup> Protagonist vidi svoje življenjsko poslanstvo v tem, da se maščuje za krivico, ki je bila v preteklosti prizadejana njemu samemu ali njegovim najbližjim, zlasti še, če pri uradni justici ni dobil zadoščenja. Vendar pri tem, ko se sam postavi za sodnika, neogibno zabrede v krivdo in propade s hudodelcem vred. V Maturinovem romanu se grof Orazio po dolgih letih preoblečen v meniha vrne v rodni Neapelj, da bi se maščeval nad mlajšim bratom, ki ga je bil ogoljufal za posest in zakrivil smrt njegove žene. Oraziu se načrt posreči, vendar pri tem potegne za seboj v pogubo svoja dva neznana sinova. Maturinov roman je prav klasičen zgled maščevalske fabule, katere težišče je na generacijskem spopadu, na sovraštvu med bratoma, incestu in protinaravnem hudodelstvu (gre za umor domnevnega očeta, v resnici strica). Hkrati s fatalizmom in pesimizmom je na idejnem ozadju tega vzorca razpoznavna tudi misel, ki je preživela še v slovenski meščanski roman, namreč da sodba pripada višji pravičnosti in si je zato človek ne sme prilaščati.

**Odmevi uvodne zgodbe iz grozljivega romana v poznejši pripovedni prozi.** Fabula gotskega kakor tudi kontinentalnega grozljivega romana je v obeh pogledih, v snovno-motivnem kakor tudi v tehnično-kompozicijskem, odločilno posegla v romantiko, še posebej v pesimistični tok nemške "črne romantike" (schwarze Romantik, Schauerromantik) in francoske "frenetične" (frénétique) romantike. Zgodbo o maščevalcu, ki svojemu nekdanjemu nasprotniku izpridi in pogubi sina, je obnovil Ludwig Tieck v mladostnem romanu *Zgodba gospoda Williama Lovella* (1795-1796), zgodbo o zamenjavi knežjih otrok in dinastičnih zapletih je priredil svojim namenom Jean Paul v *Titaru* (1800-1803). Motiv dediščine in zamenjanih otrok usodno poseže iz preteklosti v fantastični povesti Achima von Arnima *Majoratski gospodje* (1819), motiv nasledstva in mržnje med bratoma, ki gre iz roda v rod, v Hoffmannovi noveli *Majorat* (1817). Kar se da popolna zbirka gotskih pregreh - od prešuštva ter incesta do bratomora in preloma redovnih zaobljub se nakopiči skozi pet rodov v Hoffmannovem romanu *Hudičevi napoji* (1815-1816), in kakor se razkrije iz stare pergamentne listine, so vse to posledice davnega dedovega greha. - To je le nekaj tipičnih zgledov za rabo uvodne zgodbe iz skoraj nepregledne dediščine grozljivega romana v nemški romantiki, tej pa bi se prav tako lahko pridružila tudi francoska.

Nepretrgoma se je uvodna zgodba z grozljivo tematiko nadaljevala tudi v zgodovinskih romanih Walterja Scotta in njegovih naslednikov. Scott se je pri oblikovanju svojega modela marsikje oprl na strukturo gotske fabule, predvsem na tehnične dosežke Ann Redcliffove. Analitična zgradba se pojavlja v več Scottovih romanih, med drugim tudi v *Starinoslovcu* (1816), ki je v naši literarni zgodovini zaslovel kot eden izmed zgledov za Jurčičevega *Desetega brata*. Plebejski junak v Scottovem romanu se po temačnih razkritjih iz preteklosti izkaže kot sin aristokrata iz skrivnega zakona, nad katerim visi sum incesta.

Črna uvodna zgodba je v zgodovinskem romanu uspevala tako v Angliji kakor v drugih deželah, radi so jo uporabljali vidni predstavniki tega žanra, kakor so bili Bulwer-Lytton, Victor Hugo, Alessandro Manzoni in drugi. Obdržala pa se je ponekod tudi še potem, ko so Scottov model v zgodovinskem pripovedništvu nadomestile drugačne strukture, tako npr. v nekaterih kronikalnih novelah C. F. Meyerja in Theodorja Storma (prikriti umor

<sup>14</sup> Janko Kos uporablja za "grozljivo-analitično predzgodbo" v našem meščanskem romanu tematsko opredelitev "roman maščevanja" (Primerjalna zgodovina slovenske literature. Ljubljana 1987).

neljubljenega moža sestavlja uvodno zgodbo v Meyerjevi noveli *Sodnica*, 1885 in v Stormovi *Praznovanje na Haderslevhuusu*, 1885).

Dvodelna zgradba s časovnimi zarezi in z grozljivo motiviko je v nekaterih segmentih pripovedne proze preživela tudi zaton romantike, ko je kot pglavitni tok prevladal realizem in analitično tehniko večidel pregnal iz svojih osrednjih besedil. Ostala je povsem običajna sestavina trivialne literature, nepogrešljiva zlasti za feljtonski roman (v njem je zelo pogosten t. i. reunion plot, zgodba o snidenju in medsebojnem spoznanju razkropljenih sorodnikov), katerega znameniti prototip so bile *Pariške skrivnosti* (1842-1843) Eugèna Sueja. Uganka zločina iz preteklosti in postopek njenega razvozlanja tičita tudi v osrčju angleškega žanra mystery story, katerega mojstra sta bila Wilkie Collins (*Žena v belem*, 1860) in J. Sheridan Le Fanu (*Hiša ob pokopališču*, 1863), neposredna predhodnika Doyleve detektivske povesti.

Senzacionalnost in napetost, ki ju omogoča prenikanje črne uvodne zgodbe skozi časovne zareze v glavno dogajanje, pa nista ostali omejeni le na popularno literaturo, temveč sta s pridom služili tudi nekaterim vodilnim pripovednikom 19. stoletja za upodabljanje temnejših strani psihološke in družbene resničnosti; grozljivi element je bil npr. izraziti v delih Balzaca, Dickensa in Dostojevskega. Pogosto se pojavljata predvsem dve preobrazbi vzorcev iz grozljivega izročila: literarni zločin in najdenska zgodba.<sup>15</sup> Dostojevski recimo postavlja bralca pred uganko, kdo je umoril starega Karamazova, pri tem ko ima motiv za tako dejanje pravzaprav vsak izmed njegovih sinov. Dickensov *Oliver Twist*, ki ga neznani polbrat peha v kriminalno okolje iz pohlepa po dediščini, je samo eden iz cele množice izgubljenih, zatajenih, zavrženih, ugrabljenih in na koncu najdenih otrok, ki se potikajo po literaturi 19. stoletja. Vendar grozljiva prvina ravno v najdenski zgodbi velikokrat zvodeni, motiv sirote se prevleče s sentimentom in se nazvame humanitarnih in socialnih poudarkov; izraziti rezultat tega procesa je v naši literaturi Stritarjeva *Rosana* (1877).

Grozljiva uvodna zgodba se je kot povsem organska sestavina včlenila tudi v postromantični roman, kakršna sta npr. *Jane Eyre* (1847) in *Viharni vrh* (1847)<sup>16</sup> sester Brontë, ali na popularnejši ravni *Skrivnost stare gospodične* (1868) Eugenie Marlitt. Posebno močan je bil ta element v osrednjem toku ameriškega romana okrog srede stoletja; tako npr. zgodba o krivično pridobljeni posesti, ki bremeni poznejše rodove v *Hiši s sedmimi pročelji* (1851) Nathaniela Hawthorna, ali zgodba o usodni ljubezni med bratom in polsestro, ki je nasledek očetovega greha, v Melvillovem romanu *Pierre* (1852).

Tako široka razvejenost analitične tehnike in grozljive uvodne zgodbe v romantiki in po njej je za preučevanje naše literature nedvomno vredna upoštevanja zavoljo svoje posredniške vloge, posebno še, ker se zdijo neposredni stiki slovenske proze s prvotnim grozljivim romanom - razen morda na trivialni ravni - prav malo verjetni. Izraziti podaljšek grozljivega izročila v romantiko je očitno tudi podlaga za prepričanje, ki se je utrdilo v naši literarni zgodovini, namreč da je analitična tehnika s temačno uvodno zgodbo vred zapoznala naplavina romantike v našem meščanskem romanu; dejansko pa gre tu prej za romantično posredništvo starejše, predromantične tehnike in motivike. Sicer pa pripovedna proza, tako romantična kakor poznejša, ni bila edini filter, skozi katerega je prenikala grozljiva tradicija v slovensko literaturo. Nedvomno so imele pri tem precejšen delež tudi romantične verzne povesti, posebno tiste, ki so se zgledovale pri Byronovih pesnitvah, nič manjšega pa po vsej verjetnosti tudi viharliška dramatika in usodnostna tragedija.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> Izraza uporablja Miran Hladnik v študiji *Trivialna literatura* (Ljubljana 1983).

<sup>16</sup> Emily Brontë je v *Viharnem vrhu* ravnala z uvodno zgodbo zelo nekonvencionalno, namreč tako, da jo je pravzaprav zamolčala: bralec nikoli ne izve za skrivnostno poreklo demonskega junaka in tudi ne za nepojasnjeni izvir njegovega poznejšega bogastva.

<sup>17</sup> Janko Kos s tem v zvezi posebej opozarja na Schillerjeve *Razbojnike* (Primerjalna zgodovina..., str. 119).

Slovenska literarna zgodovina in publicistika pojav analitične tehnike in uvodne zgodbe kot njene gradbene prvine v pripovedni prozi zapažata prav pogosto, redkeje pa ga temeljiteje obravnavata. Med zanimivejše analize tega elementa v naših besedilih iz 19. stoletja sodi predvsem sociološka obravnava v delu Matjaža Kmecla *Rojstvo slovenskega romana*.<sup>18</sup> Avtor v skladu s svojo temeljno tezo, da je bil slovenski roman ob svojih začetkih nosilec meščanskih družbenih in političnih teženj, prihaja tudi do sklepa, da je v teh besedilih pogled v preteklost odklonilen pogled v predmeščansko družbo: 'Vsi analitični, retrospektivni postopki v "izvirnem" romanu razgaljajo zato moralno plesnobo in gnilobo predmeščanske družbe' (str. 99). Tako zapažanje bi v precejšnji meri lahko veljalo za grozljivi roman 18. stoletja,<sup>19</sup> katerega okolje je razkrojena fevdalna rodovina, bolj dvomljiva pa se zdi v zvezi s slovenskim romanom, v katerem so protagonisti uvodne zgodbe praviloma prav tako meščanskega rodu kakor njihovi sorodniki v glavni zgodbi; v *Desetem bratu* se je npr. dr. Kaves, izprijeni stric idealnega junaka Kvasa, prav kakor ta povzpел iz kmečkega v gosposki stan.

Velika večina avtorjev, ki govorijo o uvodni zgodbi, pa v tem elementu ne išče meščanske kritičnosti, temveč ostajajo pri splošni ugotovitvi, da gre tu za romantični element, romantično usedlino ali ostanek romantične pripovedne tehnike v našem meščanskem romanu. To je tudi izhodišče za izčrpno analizo tega vprašanja v članku Franceta Jesenovca *Jurčič romantik* (Jezik in slovstvo 1956/1957). Avtor poudarja "romantično usodnost" in "temne in skrivnostne doživljaje in zgodbe" v dvodelni zgradbi Jurčičevih besedil, posebno še zgodovinskih, in opozarja na Scottov zgled. Poleg tematike podrobno razčlenja tudi Jurčičev kompozicijski postopek in funkcijo uvodne zgodbe v njem ter pri tem ugotavlja sorodnost njegove analitične tehnike s tisto v dramatik.

Do posebno zanimivih dognanj je v zvezi z uvodno zgodbo prišel France Koblar v uvodu k *Desetemu bratu*, ko je že l. 1936 posegel prav k začetkom in opozoril na *Otrantski grad* kot na primerek tistega romanesknega žanra, iz katerega v novodobnem pripovedništvu izvira taka dvodelna fabula, kakršno je ob Scottovem posredništvu sprejel Jurčič (kot utemeljitelja analitične tehnike v pripovedni prozi Koblar omenja tudi Heliodora). Koblar je s tem že zelo zgodaj opozoril na izvir uvodne zgodbe v predromantičnem gotskem romanu, čeprav termin in pojem predromantika ali celó gotski roman ob izidu Koblarjevega uvoda v literarni vedi (razen v francoski), še nista bila kaj dosti uveljavljena. Koblar tako "strahotni roman", kakor imenuje *Otrantski grad*, uvršča podobno kakor drugi v romantiko.<sup>20</sup> Izvir uvodne zgodbe z grozljivo motiviko je bil v naši literarni vedi pomaknjen iz romantike nazaj v predromantiko šele z moderno opredelitvijo tega obdobja v razpravah Janka Kosa.<sup>21</sup>

V povsem razviti obliki je uvodna zgodba vstopila v slovensko pripovedno prozo šele z vajejci. Vse dotlej je bila pripovedna tehnika ena najšibkejših strani našega pripovedništva in prav sestavljanje fabule je piscem povzročalo najhujše težave. Kakor ugotavlja Gregor Kocijan,<sup>22</sup> so naši zgodnji prozaisti večidel običali pri nizanju ohlapno povezanih epizod, spretnejši pa so se naslonili na ogrodje ljudske pripovedne pesmi. Šele vajejci so po evropskih in ameriških zgledih ustvarili pripovedno prozo, ki je bila zahtevnejša tudi v formalnem pogledu, in vpeljali vanjo med drugimi tehničnimi postopki analitično zgradbo z uvodno zgodbo vred. Slednja je bila odtlej v našem romanu in povesti silno priljubljena.

<sup>18</sup> Matjaž Kmecl: *Rojstvo slovenskega romana* (Ljubljana 1981), zlasti str. 97-100.

<sup>19</sup> Sicer je bil tudi gotski roman — drugače kakor meščansko ozavešeni sentimentalni roman — v družbeno-idejnem pogledu močno ambivalenten; kar nekaj najvidnejših gotskih avtorjev je bilo namreč plemiškega rodu, in ti so skušali še enkrat povzdigniti vrednote svojega stanu, nekritično pa so se jim pri tem pridružile celo nekatere meščanske pisateljice, ki so bile sicer privržene morali svojega družbenega razreda, med njimi tudi Ann Radcliffe in Clara Reeve.

<sup>20</sup> Uvrščanje gotskega romana v črno romantiko je še danes zelo pogostno zlasti v anglosaških študijah, ki pojem predromantike zavračajo kot umeten konstrukt.

<sup>21</sup> Prim. zlasti *Predromantika* (Ljubljana 1987) in *Primerjalna zgodovina...*, še posebej str. 117-121.

<sup>22</sup> Gregor Kocijan: *Zgodovinska snov v pripovedni prozi med Vrazom in Jurčičem* (Jezik in slovstvo 1978/79).

Pogostna je bila zlasti na tistem področju, kjer je kot Scottova priredba gotske fabule tudi najbolj legitimna, namreč v zgodovinskem - in psevdozgodovinskem - romanu in povesti.<sup>23</sup> V tem žanru se dramatično oblikovana zgodba o usodnem maščevanju pojavi že v Mandelčevi noveli *Jela* (1858), nato pa seže prek Jurčičeve povesti *Jurij Kobila* (1865) in *Rokovnjačev* (1881) ter številnih drugih besedil z zgodovinsko snovjo tja do vrhunske izpeljave v Tavčarjevi *Visoški kroniki* (1919). Retrospektivni pogled v preteklost je običajen tudi v sentimentalizirani najdenski zgodbi, kakršna je Stritarjeva *Rosana*, in tako rekoč neogiben v zgodbi o skritem zločinu, ki se je na široko razbohotila v naši kmečki povesti,<sup>24</sup> kakor npr. v Erjavčevi *Hudo brezno ali gozdarjev rejenc* (1864). Predmet pričujočega razpravljanja pa ne bo vloga uvodne zgodbe v katerem od pravkar omenjenih žanrov, temveč tam, kjer je pravzaprav ne bi pričakovali, pri dnevnih svetlobi in v gosposki sprejemnici našega meščanskega romana. Vendar ta na videz nenavadna kombinacija ni slovenska posebnost in tudi ne novost. Tako je bil strukturiran že eden od tipov gotskega romana, t. i. sentimentalna gotika (sentimental gothic), katere vidna predstavnica je bila Charlotte Smith. Tudi v romanu *Skrivnosti gradu Udolpho* (1794) Ann Radcliffeove sentimentalna zgodba o ljubezni mlade dame prekriva črno preteklost njenega sorodstva, v katerem se je pred davnimi leti zgodil nepojasnen umor. Take in podobne kombinacije niso redkost v postromantičnem romanu, kakršna sta npr. *Jane Eyre* ali *Hiša s sedmimi pročelji*, najdejo se pri Dickensu, Bulwerju, Balzacu, Marlittovi in še marsikje.

Vlogo in značaj uvodne zgodbe, ki po snovi in motivih izvira iz grozljive tradicije, v naši meščanski literaturi iz 60. in 70. let prejšnjega stoletja naj ponazorijo tri besedila: Erjavčeva daljša povest *Huzarji na Polici* (1863), Jurčičev *Deseti brat* iz leta 1866 in deset let poznejši Kersnikov roman *Na Žerinjah* (1876).

V povesti *Huzarji na Polici* se že zarisuje struktura poznejšega meščanskega romana na Slovenskem. Sestavljajo jo tri plasti - sentimentalna zgodba iz grajskega okolja, vaška zgodba s humorističnimi poudarki, med to dvoje pa je včlenjena mračna zgodba iz preteklosti. Erjavec je slednjo vpeljal le malo pred koncem povesti, v poglavje 8 - 11 (vseh poglavij je 13), ko se Dorica blazna vrne v vas Polico in umre pred cerkvenimi vrati. Doričina zgodba vstopi v dogajanje nenapovedana, saj bralec dotlej o njej sploh še ni nič slišal in šele zdaj izve, da je to gospodična s sosednjega gradu Bučnika, ki je pred časom pobegnila z ljubimcem od doma. Z njeno usodo se ukvarjajo v pogovorih na dveh krajih, v vaški gostilni in na poliškem gradu, in to na večer pred pogrebom, ki je hkrati večer pred Vsemi svetimi.<sup>25</sup> Poliški gospod Možina na prošnjo svojega gosta, madžarskega častnika, pripoveduje zgodbo sosednje družine; tragični razplet je pravkar odkril v skopem časopisnem poročilu.

Gre za tipično zgodbo o usodnem maščevanju: Doričin oče je sledil ubežnemu paru, obračunal je z zapeljivcem, pri tem pa je tudi sam izgubil življenje. Vse tri osebe v tragediji so standardne figure iz grozljive oz. sentimentalne literature (to dvoje je ponekod komaj mogoče razmejiti). Stari Amadeo Bentivoglio je lik skrivnostnega tujca, pribežal je s hčerko z Laškega, ko je bil tam zatrt upor. O njegovi preteklosti tudi Možinovi ne izvejo nič, mož ostaja samotarski, odljuden, molčeč; v nekaterih pogledih, tudi po italijanskem rodu, je soroden Rosaninemu očetu v poznejši Stritarjevi povesti. - Zapeljivec je črnolas Italijan bleščečih se temnih oči in namazanega jezika, privlačne zunanosti in izprijenega značaja. Dorica pa pripada enemu najbolj popularnih literarnih likov, t. i. liku zapeljane

<sup>23</sup> V zvezi z zgodovinskim romanom preseneča naslednja Kmečlova trditev: 'V "historičnem" romanu je analitična kompozicija mnogo manj izrazita in usodna' z naslednjo utemeljitvijo: '...kar je preteklo, je "historično", je torej znano, brez nejasnosti in negotovosti; ne more biti na primer uganka, ki bi se razvozlavala z oziranjem v stopnjevano preteklost.' (Rojstvo..., str. 99).

<sup>24</sup> Prim. M. Hladnik: Slovenska kmečka povest (Ljubljana 1990), zlasti str. 72-73.

<sup>25</sup> Tu je Erjavec uporabil topos usodnega dne (dies fatalis), ki je igral pomembno vlogo v usodnostni tragediji, npr. v Wernerjevi *24. februar* (1809) ali Müllernerjevi *29. februar* (1812), kakor tudi v grozljivi zgodbi romantike, npr. pri Hoffmannu. Erjavec je na motiv usodnega dne uglasil že kratko povest *Veliki petek* (1857).



nedolžnosti. Tudi motiv dekleta, ki se mu od ljubezenskega razočaranja omrači um, je v literaturi 18. stoletja in zlasti romantike zelo pogosten.<sup>26</sup>

Uvodna zgodba v Erjavčevi povesti poleg značilne konfiguracije glavnih oseb in tipičnega pripovednega vzorca še v nekem pogledu kaže na svoj izvir v grozljivi tradiciji. Je namreč "italijanska" zgodba s prav tisto podobo Italije, ki jo je v literaturi uveljavil gotski roman. Italija je v njem tematizirana kot slikovita dežela opojne lepote, hkrati pa kot kotišče pregrehe, nasilja, zahrbtnih umorov, krvnega maščevanja, političnih zarot ter inkvizicije. Tako so si Italijo - in tudi Španijo - predstavljali britanski potomci puritancev, ki so s svojega otoka z mešanico nevoščljivosti in zgražanja od daleč gledali na sredozemske katoliške dežele.<sup>27</sup> Če je Ann Radcliffe spregovorila o "italijanski strasti" ali o "italijanskem maščevanju", so njeni bralci takoj vedeli, kaj to pomeni. Prav to podobo Italije so brez pomislekov prevzele tudi druge literature. Pisatelji so radi segali po sredozemskem okolju takrat, kadar so potrebovali prizorišče za divje erotične strasti ali krvava dejanja; tako tudi Goethe z zgodbo Mignon in harfista v *Učnih letih Wilhelma Meistra* (1795-1796). Med sodobniki naših meščanskih pisateljev je Italijo v tem smislu populariziral zlasti Paul Heyse, ki je bil v izobraženskih krogih zelo v modi.<sup>28</sup>

Predstava o italijanskih strasteh in perfidnosti je prešla tudi v našo literaturo, še posebno s klišejem italijanskega zapeljivca. Erjavčev Cesare Angelini je zgodnji primerek tega lika pri nas; sledijo mu zapeljivec Jurčičeve *Hčere mestnega sodnika* (1866) in *Lepe Vide* (1877), pojavi se pri Tavčarju (*Antonio Gledjević*, 1873), Preglju (*Peter Markovič*, 1929), pa tudi pri manj vidnih pisateljih, npr. v romanu Lee Fatur *V burji in strasti* (1905). Erjavčeva povest vpeljuje tudi značilni slog italijanskega maščevanja, obračun v barki na morju, znan tudi iz Heysejeve novelistike (npr. iz novele *Samotarja*, 1857), ki ga je pozneje Bevk v istem letu uporabil kar dvakrat: v povestih *Vihar* in *Jadra z Markovim levom* (oboje 1928).

Kar se tiče funkcije uvodne zgodbe v *Huzarjih na Polici*, je očitno, da krvavi dogodki iz Bentivoglijeve družine nimajo vzročne zveze z glavno zgodbo. Na slednjo so le rahlo pripeti s sosedskim razmerjem med graščinama. Dorica je bila najboljša prijateljica Možinovih dveh hčera še iz otroških let, zato njena usoda grajsko družino čustveno prizadene, nima pa nikakršne vloge v razpletu ljubezenske zveze med mlajšo poliško gospodično in huzarskim častnikom, čeprav je vpeljana tik pred kritično točko. Pač pa Doričin pokop na tragikomičen način sproži razplet vaške zgodbe o krčmarici, poskočni vdovi, ki si skuša v tekmovanju z mlado sorodnico pridobiti srce huzarskega vahtmajstra. Po grobarjevem zatrtjevanju naj bi prst iz novo izkopanega groba, zajeta opolnoči, omogočila izpolnitev sleherne želje. Ob Doričinem grobu pa se krčmarica sreča s trobentačem, ki bi po enaki poti rad postal neviden; oba praznoverneža drug drugega na smrt prestrašita in se spametujeta.<sup>29</sup> Vendar tudi zveza z vaškim ljubezenskim trikotom ni vzročna v pravem pomenu besede, saj bi za enak razplet zgodbe zadostoval kateri koli nov grob. V Erjavčevi povesti torej uvodna zgodba še ni tisti tečaj, na katerem se suče sedanje dogajanje, temveč prej - podobno kakor Mignonina zgodba v *Wilhelmu Meistru* - neke vrste novelistični vložek, ki razširja in razgibava pripovedni prostor in prinaša vanj napetost in skrivnost.

Zgodba o usodnem maščevanju sestavlja tloris tudi v *Desetem bratu*, le da tokrat ni povezana z motivom zapeljane nedolžnosti, temveč z likom zavrženega otroka gosposkih staršev, ki se skriva pod identiteto potepuha. Spet sta na prizorišču dve podeželski graščini,

<sup>26</sup> Prim. študiji H. Petriconi: *Die verführte Unschuld* (Hamburg 1953) in Philip Martin: *Mad Woman in Romantic Writing* (Sussex - New York 1987).

<sup>27</sup> Prim. Mario Praz: *The Romantic Agony* (London - New York - Toronto 1954), zlasti str. 66-67.

<sup>28</sup> Na Heysejevo postromantično novelistiko "z motivi iz sredozemsko-italijanskega okolja" opozarja v zvezi z Jurčičevo *Lepo Vido* Janko Kos (Primerjalna zgodovina..., str. 120), pa tudi že Anton Slodnjak v zvezi z "noveleto" Alfonza Pirca *Giácómo* (1884) v Zgodovini slovenskega slovstva III (Ljubljana 1961), str. 184 in 202 ter v zvezi s ciklom *Dalmatinske povesti* (1891) Iga Kaša (prav tam, str. 365).

<sup>29</sup> Erjavčevo oblikovanje vaške zgodbe v tem pogledu kaže sorodnost s t. i. zabavno gotiko (sportive gothic) Washingtona Irvinga, in sicer v spoju grozljivega motiva s humorjem. Idejna podlaga tej svojevrstni kombinaciji je tako pri Irvingu kakor pri Erjavcu razsvetljenska kritika praznoverja. — Irvingove kratke zgodbe so v Evropi tega časa uživale velik sloves, vendar je njihov sprejem pri nas doslej le malo obdelan; to vprašanje načenja Miran Hladnik v Trivialni literaturi.

postavljeni podobno kakor v Erjavčevi povesti: na tisti, ki stoji v ospredju, na Slemenicah, se spleta sentimentalni ljubezenski roman, na pristavi Polesku, pomaknjeni nekoliko v ozadje, pa se dogaja mračna družinska tragedija.

V dveh protagonistih družinske drame je tudi tu mogoče pri prči spoznati značilna lika iz črnega izročila. Graščak Piškav, ki se je od kdove kod priselil na Polesek, je spet različica skrivnostnega samotarja neznane preteklosti in hudega ljudomrznika. Nekatere poteze kažejo na genealoško zvezo z eno najpomembnejših različic gotskega junaka, s hudodelskim znanstvenikom.<sup>30</sup> Piškav, katerega pravo ime je dr. Kaves, je zdravnik in učenjak, ki obvladuje tudi prepovedano znanje; poleg učinkovitih zdravil zna namreč mešati tudi strupe, poleg tega je obkrožen z značilnimi rekviziti gotskega znanstvenika, s knjižnico in laboratorijem. Vaščani natolcujejo, da je za svoje znanje in bogastvo dušo zapisal hudiču - spet daljen odsev vélike teme grozljivega romana (zlasti nemškega), pogodbe z vragom. - Martinek Spak, njegov nezakonski sin, ki se skriva pod identiteto desetega brata, pripada literarnemu liku sirote, ki jo je ugleden in premožen oče zavrgel, hkrati pa tudi liku maščevalca. - Tretja figura v tej konstelaciji je zašla sem od drugod, iz sodobnega meščanskega okolja: Marijan, Piškavov zakonski sin in dedič, vsakdanji in zelo normalen podeželski gospodič, ki o očetovi preteklosti in krivdi ne ve nič.

Zgodbo očetovega greha, katerega posledice zadenejo oba sinova, sestavljajo nekateri tipični motivni nizi grozljivega romana. Doktor Kaves je v mladih letih sklenil neveljaven zakon z gosposko hčerjo, Majdaleno Strugovo, ki jo je pomotoma imel za bogato dedinjo, pred tem pa je, kakor vse kaže, zastrupil njenega varuha, ki bi bil utegnil tej zvezi nasprotovati. Martinek, otrok iz lažnega zakona, vidi svoje življenjsko poslanstvo v tem, da poišče neznanega očeta in mu povrne krivico, storjeno zapuščeni in prevarani materi. Zgodba maščevanja se razplete v dveh fazah: najprej pride do poboja med sovražnima si polbratoma (značilen motiv viharniške dramatike); pri tem je Marijan nevarno ranjen, Martinek pa smrtno zadet. V naslednji fazi pa zavest o lastni krivdi in strah pred sramoto poženeta očeta v samomor.

V primerjavi z Erjavčevo uvodno zgodbo, ki je bila podana preprosto, v enem samem bloku in z zelo skromno ekpozicijo, vpeljana tako rekoč nenapovedano, je Jurčič spraval v pogon celotno mašinerijo preskušanih postopkov. Ti skrivnost napovejo, zbujejo in vzdržujejo napetost - in bralčevo radovednost - in na koncu uganko razvozljajo. Martinek je namreč že prav od začetka predstavljen kot skrivnostna osebnost, in to celo v režiji, ki je bila standardna v grozljivem romanu: v nočni atmosferi in na prizorišču z gradom, obsijanem z mesečino. Njegov glas je "nekako teman in strašan", tako da je celó izobraženega Lovreta "skoro strah", ko mu Martinek napoveduje prihodnost. Martinek ves čas zbujata tudi radovednost vaščanov, ne le s tem, da zna prerokovati, po potrebi izkopati zaklad in da ima skrivnosten vir dohodkov, ampak tudi s tem, da ga sprejema na obisk sicer skrajnje odljudni Piškav. Lovre in Manica prav tako sumita, da deseti brat ni navaden potepuh, zlasti še, ko vidita, da je bolj bister in izobražen, kakor se dela. Nerazumljiva se zdi tudi njegova navidezno čisto neutemeljena mržnja do Marijana, dokler bralci ne zvejo (razmeroma zgodaj, v 6. poglavju), da je Martinek Piškavov sin. Tu so priča njenemu pogovoru, ali bolje, prepiru; presojo o tem, ali skuša Piškav nadležnega obiskovalca ob tej priložnosti res zastrupiti, prepušča pisatelj bralcem. Vsa resnica o razmerju med očetom in sinom pa pride na dan šele čisto na koncu, in to spet po že znanih postopkih. Martinek ima namreč dokazno gradivo o svojem poreklu in očetovi davni krivdi, dokumente in pisma, torej temeljne rekvizite grozljivega romana. Jurčič je uporabil tudi najbolj klasični postopek razkrivanja resnice, predsmrtno izpoved. V *Desetem bratu* si sledita kar dve, ki se med seboj dopolnjujeta (podobno podvojitve predsmrtno izpovedi je pozneje uporabil Tavčar v *Visoški kroniki*). Martinek na smrtni postelji razodene svojo zgodbo Lovretu Kvasu, Piškav svojo različico istih dogodkov Marijanu v poslovilnem pismu; pri tem resda zamolči nekaj

<sup>30</sup> Dolga vrsta učenjakov, ki zlorabljajo svoje znanje ali prodajo dušo vragu v zameno za višjo vednost, se začneja z doktorjem Frankensteinom v istoimenskem romanu Mary Shelleyeve in sega prek faustovskih junakov in alkimistov do Hawthornovega dr. Rappaccinija, Stevensonovega dr. Jekylla, Wellsovega "nevidnega človeka" do protagonistov popularnih ameriških romanov današnjega časa.

bistvenega, morebitni umor Majdaleninega sorodnika in varuha. S temi postopki se razkrije dvoje identitet, prikritih pod lažnima imenoma, Martinkova in Piškovava. Odmotajo pa se tudi sorodstvena razmerja: dr. Kaves je Martinkov oče, Marijan Martinkov polbrat, Lovre Kvas je bratranec obeh in Kavesov nečak. Tradicionalna zmaga višje pravičnosti pride čisto na koncu: glavni krivec si sodi sam, umreti pa mora tudi Martinek, ker se je pregrešil z mržnjo in maščevalnostjo do očeta in brata.

V *Desetem bratu* ima uvodna zgodba enako funkcijo kakor v grozljivem romanu, tudi je s sedanjim dogajanjem vzročno brez vrzeli povezana: iz davne krivde drži cela veriga posledic v sedanost in sproži tragedijo, dve nasilni smrti. Nasprotno pa je s sentimentalnim romanom Manice in Lovreta Kvasa uvodna zgodba v zelo ohlapni povezavi, saj sežejo vanjo samo stranski učinki, tako negativni kakor pozitivni. Kvas je obtožen, da je poskušil ubiti Marijana, svojega tekmeca pri Manici; bremeni ga kar nekaj oteževalnih okoliščin (npr. puška, pozabljena na kraju dejanja), vendar se njegova nedolžnost izkaže razmeroma hitro. Na Martinkova predsmrtno željo mu Kaves v oporoki zapusti Polesek; s tem Lovre gotovo postane privlačnejši zet v očeh Maničinega očeta, vendar v resnici njegov uspeh v ljubezni in v poklicu ni odvisen od te dediščine, temveč od njegovih lastnih vrlin.<sup>31</sup>

Odganjki uvodne zgodbe tudi v *Desetem bratu* posežejo v vaško ljubezensko zgodbo, in še s podobnim veznim členom kakor v Erjavčevi povesti, namreč s praznoverjem. Martinek z denarjem, ki ga iztisne Piškavu, pomaga revnemu kmečkemu fantu do poroke, svoj vir pa prikrije tako, da uprizori izkop "zaklada" ponoči in na kraju davnega hudodelstva, kjer po ljudskem verovanju straši.

Zadnje od treh besedil, Kersnikov mladostni roman *Na Žerinjah*, je postavljeno na podobno urejeno prizorišče z dvema graščicina. Med njima se spletajo čustvene vezi, nad njima pa visi temačna skrivnost iz preteklosti in zastruplja razmerja v mlajši generaciji. Slikar Rogulin, ki je po umrlem stricu, baronu Selskem, podedoval grad Razbor, ves čas sluti, da mu teta žerinjskih dveh kontes, grofica Amelija, ni naklonjena. Uvodna zgodba, ki je bila vpeljana z že znanimi postopki, kakor so namigovanja vaščanov in skrivnostna svarila starega razborskega oskrbnika, se razkrije, ko Amelija odločno zavrne Rogulina kot morebitnega snubca katere od svojih dveh nečakinj. Junaku odstre pogled v preteklost obeh grajskih družin najprej nepopolno oskrbnikovo pričevanje, do kraja pa šele najdba stričevega dnevnika.

Kersnikova uvodna zgodba se od Erjavčeve in Jurčičeve izrazito loči v tem, da njeni protagonisti niso več liki iz grozljivega izročila: ni več skrivnostnih tujcev in zastrupeljavcev, nobenega najdenca, še italijanskega zapeljivca ne. Namesto teh nastopa čisto normalna podeželska gospoda, in sicer trojica: mladi žerinjski grof Aleksander Walden, njegova sestra Amelija in njen ženin, baron Selski. Nekega dne prinesejo Waldna mrtvega z lova, kamor sta odšla skupaj s Selskim. Ker sta se prejšnji večer, kakor že večkrat, prepirala, Amelija obdolži zaročenca, da je ubil njenega brata, medtem ko obvelja splošno mnenje, da je bil to samomor. Selski odide po svetu in se vrne domov umret kot odljuden samotar, pa tudi Amelija je ostala samska.

Rogulina je v veri v nedolžnost Selskega utrdila že oskrbnikova pripoved o minulih dogodkih, čeprav oskrbnik ne ve vsega. Sele popis usodnega dne v stričevem dnevniku, ki ga Rogulin po naključju najde v knjižnici, prinese mlademu junaku olajšanje, bralcu pa upravičeno razočaranje: v preteklosti se ni zgodil umor, še samomor ne, temveč samo nezgoda. Waldnu se je po nesreči sprožila puška in ga ubila. To pojasnilo, ki ga dopolni še Amelijina izpoved Rogulinu, naposled odstrani vse ovire za srečen razplet ljubezenske zgodbe, vendar so prav s tem pojasnilom vsi učinki navidežno mračne uvodne zgodbe izničeni.<sup>32</sup> Spričo tega, da je pisatelj po zelo ambiciozno in široko zasnovani uvodni zgodbi

<sup>31</sup> Podobno ohlapna povezava sentimentalnega vzorca s črno uvodno zgodbo se najde ponekod že v gotškem romanu, tako npr. v *Skrivnostih gradu Udolpho*: junakinja dobi nepričakovano dediščino po lastnici gradu Udolpho, ki je bila nekoč zastrupila njeno teto, vendar je očitno, da bi mladi par, čedenost in privržen rousseaujevskemu idealu preprostege življenja, srečno prebil tudi ob skromnejših dohodkih.

<sup>32</sup> Na ta učinek je opozorila že prva ocena Kersnikovega romana (Ivan Gornik v Zvonu 1878).

bralcem namesto osupljivih razkritij pripravil razočaranje, je Anton Ocvirk prav ob tem Kersnikovem besedilu prišel do sklepa, da "v Kersnikovih delih od *Žerinj* do *Gospoda Janeza* polagoma okrneva analitična tehnika."<sup>33</sup> Slednjo tudi Ocvirk šteje za ostanek romantične pripovedne tehnike, zato mu prav "zakrnela zgodba" pomeni eno od znamenj za Kersnikovo težnjo k realizmu.

Nedvomno drži ugotovitev, da se tu snovno-motivna dediščina grozljivega romana umika, vendar uvodna zgodba sama kot gradbeni element v našem romanu ostaja in se celo modernizira. Za ilustracijo tega procesa lahko rabi Jurčičev roman *Doktor Zober* (1876), ki je izšel istega leta kakor *Na Žerinjah*.<sup>34</sup> Tudi tu se v okolju podeželske gospode še razpoznava zgodba o maščevanju, vendar ne gre več za nasilna dejanja, temveč le še za psihološki pritisk, ki ga čudaški zdravnik Zober izvaja nad zakoncema Langman z bližnje graščine. Podobno kakor Kersnikova Amelija dolži svojega ženina, tudi gospa Langmanova nekdanjega zaročenca Zobra obtožuje, češ da je namerno povzročil smrt njenega moža, čeprav je tudi tu vzrok smrti povsem naraven in celo banalnejši kakor pri Kersniku. V preteklosti se sicer res skriva krivda Langmanovih, vendar tudi ta ni več tisto, kar je bila v grozljivem romanu. Postala je bolj civilizirana, nimamo več opravka z umorom, temveč le z dvojno prevaro: Langman je svojega prijatelja Zobra nekoč ogoljufal za nevesto in premoženje. Pripovedni vzorec, v katerem se junaku izneveri dekle, in to z njegovim prijateljem ali bližnjim sorodnikom, imenuje J. Kos "tipična postromantična zgodba".<sup>35</sup> Ta vzorec se je pri nas pojavil že razmeroma zgodaj, vendar sprva samo v uvodni zgodbi (npr. v Erjavčevi noveli *Zamorjeni cvet*, 1861) ali pa v krajši prozi (tako v Jurčičevi povesti *Dva prijatelja*, 1868). V tej prvi fazi je bil vzorec še delno prekrit s sentimentalnim motivom zapeljane nedolžnosti, nato pa je postajal čedalje bolj sodoben, pri tem ko je ženska figura postajala čedalje manj nedolžna. Postromantični motiv se je preselil v uvodno zgodbo modernejšega vzorca, ki je bil v tedanjem slovenskem pripovedništvu pogosten (npr. v Kersnikovem *Ciklamnu*, 1883 in *Gospodu Janezu*, 1884 ter v Vošnjakovih *Pobratimih*, 1889, delno že v Jurčičevem romanu *Cvet in sad*, 1868), znan pa je tudi iz Turgenjeva, zlasti iz romana *Dim* (1867). V uvodni zgodbi mlada zaljubljenca loči nesporazum, spletkata ali - največkrat - nestanovitnost enega od njiju. Po več letih se v glavni zgodbi vnovič srečata, ko je ona že poročena ali zaročena z drugim, in stara čustva se spet vnamejo. Odtod je le še korak do ženine nezvestobe, ki je predmet nekaterih velikih romanov evropskega realizma, medtem ko se je pri nas večina pisateljev ob tem koraku še nekaj časa obotavljala.<sup>36</sup>

V slovenskem meščanskem pripovedništvu vzorci in motivi iz grozljivega izročila torej niso imeli takega osrednjega položaja kakor v našem zgodovinskem romanu in povesti, vendar pa so dobili dovolj vidno vlogo v stranskem pramenu ali v uvodni zgodbi. V dvodelni zgradbi, ki je pogostna v naši meščanski pripovedni prozi 19. stoletja, uvodna zgodba tako v tehničnem kakor v snovno-motivnem pogledu pripada drugi tradiciji kakor glavna zgodba. Medtem ko izvira slednja največkrat iz meščansko-verističnega sentimentalnega romana ali njegovih poznejših preobrazb, je v uvodni zgodbi še vse do Kersnika razpoznaven njen izvir v grozljivem predromantičnem izročilu. Njeno nastopanje v naši pripovedni prozi kaže naslednjo razvojno linijo: v Erjavčevi povesti je uvodna zgodba še neke vrste novelistični vrinek ali dodatek brez nujne vzročne zveze z glavno zgodbo. V *Desetem bratu* je že povsem izdelana značilna postromantična kombinacija: sentimentalni roman v glavni zgodbi, podložen z grozljivo uvodno zgodbo. Zdi pa se, da se v našem romanu grozljivi pripovedni

<sup>33</sup> Anton Ocvirk: Kersnikova pot v realizem, str. 390 (navedba po objavi v: A. Ocvirk, *Literarna umetnina med zgodovino in teorijo*, 1. del. Ljubljana 1978). Za analitično tehniko prim. tudi str. 380, 389, 402, 409, 413, 427.

<sup>34</sup> J. Kos ob tem ugotavlja: 'roman "maščevanja" se v novi salonski preobleki vrača v *Doktorju Zobru*.' (Primerjalna zgodovina..., str. 119-120).

<sup>35</sup> J. Kos: Primerjalna zgodovina..., str. 123.

<sup>36</sup> Za neobičajne različice tega vzorca se je ponekod odločil Tavčar. V *Ivanu Slavju* (1876) je počrnil stransko zgodbo o ženini nezvestobi z bratomorom, v *Mrtvih srcih* (1884) pa je vzorca v dvodelni zgodbi obrnil: v uvodni zgodbi je namestil moderno tragedijo o nezvestobi in samomoru poročene žene, v stranskem pramenu sedanje zgodbe pa je uporabil grozljivi motiv nepriznanega sina, ki živi nevede pod streho neznanega očeta, se zaljubi v polsestro in slednjič pade v dvoboju s polbratom.

vzorec noče prav sprijeti s salonskim sentimentalnim; njuna zveza ostaja ohlapna, pač pa segajo učinki iz preteklosti lahko na rob dogajanja v vaško zgodbo, pripeti nanjo z ljudskim praznoverjem. Kersnik je poskusil črno uvodno zgodbo naseliti v normalno okolje sodobne gospode, vendar je pri tem njen učinek izničil. V njegovih romanih se grozljivi element v snovno-motivnem pogledu izgublja, kljub temu pa uvodna zgodba kot gradbeni element ostaja in se v tematskem pogledu postopoma modernizira. Podobno kakor kratka proza je namreč tudi uvodna zgodba prožnejša, bolj odprta za novosti kakor glavna nit v našem tedanjem romanu. Kaže, da so ravno skozi uvodno zgodbo, podobno kakor skozi kratko prozo, v naše pripovedništvo vstopali sodobnejši vzorci.

---

UDK 886.3.091-3"18/19" : 82(100).091-312.9"17/18"

### Summary

Katarina Bogataj-Gradišnik

#### THE TRADITION OF THE TALE OF TERROR IN THE INTRODUCTORY STORY OF SLOVENE MIDDLE-CLASS STORY-TELLING

In Slovene literary science the terminology for individual constituent parts of the analytical structure and also for other interventions into the narrative past has not been elaborated in detail, neither consistently established. The labels for the introductory story (pre-story) are likewise several and more or less equivalent, although none of them seems to be entirely satisfactory.

The analytical technique and introductory story as its constituent part was adopted by the Slovene middle-class novel through the intermediary of Romanticism, trivial literature and certain genres of the 19th century, although the source of this structural element remains older; it goes back to the pre-Romantic type of the novel, i. e. the tale of terror. This element was introduced into Slovene middle-class story-telling as far as the techniques and composition as well as the themes and motives were concerned, and more precisely, in a characteristic post-Romantic combination: the terrifying and mysterious introductory story of a pre-Romantic origin is combined with the verist narrative from contemporary middle-class life. In its less developed form the introductory story can merely be considered a sort of insertion, loosely connected with the main story, and in its more developed form there is a causal connection between the two. Gradually, however, the motives of terror are disappearing from the introductory story, while it is preserved as a building element, even becoming the bearer of more contemporary narrative patterns.