

Boris Paternu

Filozofska fakulteta v Ljubljani

NASTANEK IN RAZVOJ DVEH PROZNIH STRUKTUR V SLOVENSKEM REALIZMU 19. STOLETJA*

Leposlovna proza je bila vse tja do konca 50-ih let 19. stoletja močno zastopano, tako rekoč nerazvito področje slovenske književnosti. Medtem ko je razsvetljenstvo dalo Slovencem razmeroma uspešno dramatiko (A. T. Linhart) in romantika že do kraja razvito liriko (F. Prešeren), je proza običajno daleč zadaj. Preko razsvetljenstva in romantike je ostala v mejah nižjega slovstva s poučnim ali versko vzgojnim namenom (V. Vodnik, M. Ravnikar, Janez Cigler). Znotraj te razsvetljenske ali janzenistično ali deloma že bidermajersko poučne proze so se sicer že razvijale nekatere višje jezikovno izrazne, fabulativne in kompozicijske prvine, ki so napovedovale prehod v pravo leposlovje. Vendar je bilo to prehajanje iz poučne na estetsko svobodno raven oblikovanja pri naši prozi zelo postopno, ne posebno izvirno, predvsem pa mnogo bolj zamudno kot pri liriki. Tu je Prešeren že v 20-ih in 30-ih letih suvereno prestopil stilne možnosti, ki jih je dajalo dotedanje versko in skromno posvetno pesništvo, ter docela obvladal nov, zahtevnejši miselni in izrazni svet leposlovnega snovanja.

Vzrokov za tolikšno nesorazmerje med eno in drugo leposlovno zvrstjo tu ni mogoče pozorneje obravnavati. Saj segajo vse od socioloških vprašanj, to se pravi problemov naše takratne družbene nerazvitosti in narodne nesvobodnosti pa preko čisto teoretičnih vprašanj o različnih možnostih pesniškega in proznega jezika v začetnih obdobjih umetne književnosti, vse tja do poljubnih razmišljanj o osebni zmogljivosti takratnih piscev. Tu nas zanima samo dejstvo, da je slovenski zgodnji realizem moral začeti svojo pot ob hudo zaostalem, življenjsko in slogovno nedoraslem, malo pomembnem proznem izročilu, ki je še scela tičalo v koristnostnem geslu: služiti pouku in zabavi za preprosto kmečko ljudstvo. Spričo posebnih zgodovinskih razmer se je na Slovenskem tako izročilo podaljšalo v precejšnji meri tudi še v dobo realizma.

Poleg te estetske puščave, ki je obstajala v predrealistični posvetni prozi, pa ne moremo prezreti še neke druge resnice: romantika je dala pomembne dosežke v pripovedni liriki in verzificirani epiki, ki sta povezani s Prešernovim imenom. Čeprav gre za drugačno, neprozno slovstveno zvrst, vendar teh dosežkov ni mogoče prezreti, če hočemo razbrati celotno pripovedno zavest, ki je obstajala že dolgo pred začetki realizma in ki so jo naši realisti tako ali drugače doživeli. Kakor hitro pa imamo pred očmi še to zgodovinsko dejstvo, se nam že v predrealistični dobi razkrijeta dve bistveno različni pojmovanji pripovedništva in dva bistveno različna epska svetova.

Za ponazoritev vzemimo oba najvidnejša pripovedna dosežka tega časa — celo istega leta 1836 — ne glede na njuno različno obliko in vrednost; prvo delo je Ciglerjeva povest *Sreča v nesreči ali popisovanje čudne zgodbe dveh*

* Predavanje z lanskega seminarja slov. jezika, literature in kulture. 01. avgusta 1974.

dvojčkov, ki je hkrati prva izvorna slovenska prozna povest, drugo pa je Prešernova poema *Krst pri Savici*, ki nosi podnaslov »povest v verzih«.

Cigler popisuje življenjsko zgodbo dveh delavskih otrok, ki s pridnostjo, poštenostjo, sposobnostjo, znanjem in z zaupanjem v boga premagata nešteto težav in se v tujem svetu povzpnejo do visokih družbenih položajev, eden do bogatega trgovca, drugi do škofa. Z zapletenimi zgodami in nezgodami bogata, a povprečna družinsko vzgojna povest je zgrajena na zelo preprostem moralnem mehanizmu: dobro delo je nagrajeno, zlo kaznovano; vse se srečno izteče, če je človek priden in veren. Vendar Ciglerjevo delo pomeni prvi prizadevnejši in vidnejši prehod od cerkveno vzgojne k posvetno vzgojni, laični prozi. Z nekaterimi stilnimi prijemi pa je pisec še vezan na biblijo, pridigarstvo in katehitično didaktiko. Seveda je bila povest te vrste zapoznala: že ob svojem izidu je obtičala na meji drugovrstne, vendar zelo popularne »krištofšmidovske« književnosti.

To je bilo toliko bolj očitno, ker je nekaj mesecev prej izšla Prešernova »povest v verzih« *Krst pri Savici*, delo izjemne umetniške vrednosti, ki ga danes lahko postavimo ob vrhove slovanske in zahodne romantične epike. Že sama morfologija zgodovinske in ljubezenske snovi tega epa kaže izrazit in poln prijem. Gre za poslednjo, do kraja junaško in do kraja zgubljeno bitko zadnjih poganskih Slovencev zoper silovito nadmoč krščanske vojske. In zatem gre za poskus poganskega voditelja Črtomira, ki je od svoje vojske edini ostal živ, da bi se rešil v osebno ljubezensko srečo z Bogomilo. Toda ona se je med boji, da bi ga rešila, sama spreobrnila in se zaobljubila krščanskemu bogu ter odpovedi. Tako se junakovo veliko družbeno uporništvu in hkrati veliko ljubezensko hrepenenje končata z enakim, popolnim porazom. Črtomir misli najprej na samomor, nato si — psihološko zelo utemeljeno — izbere najtežjo, a edino tvorno možnost dejanskega vztrajanja: službo ljudstvu ob globoki osebni odpovedi. Na začetku zgodbe je torej Črtomir docela premočrten, romantični junak, na koncu zgodbe resignirani, moderni junak, ki se brez zanosa, notranje razdvojen in nesrečen podredi edini objektivno možni smiselni eksistenci, ki mu jo dopušča nova zgodovina 8. stoletja: postane duhovnik in misijonar. Z opisanim vsebinskim lokom se sklada tudi menjava oblike: v prvem delu, polnem bojevite upornosti — dramatična tercina; v drugem, vse bolj introspektivnem delu — k retardacijam ubrana stanca.

V jedru te prečiščene lirsko-epske strukture je Prešernova osebna nazorska drama. Je podoba sveta in zgodovine, ki rasteta preko človeka, njegovih naklepov, želja, hrepenenj ter moči; je podoba človeka, ki ga velika odločitev in dejanja nosijo v docela nasprotno smer, kot ta hotenja žele. Pred nami je torej že zapletena, notranje disharmonična, globoko konfliktna slika življenja in človekovega bivanja v njem. Vendar Prešeren ne gre do kraja. Kljub resignaciji, ki se ponekod pomakne na rob fatalističnega nesmisla, njegov Črtomir pristane pri družbeno tvorni obliki vztrajanja. Najde svoje dokaj realistično očiščenje, toda odprto, boleče, elegično očiščenje, ki se zaveda globoke intimne nezadostnosti.

Skratka, v razvoju slovenske epike pomeni Prešernova pesnitev do neke mere podobno »novo psihološko situacijo«, kakršno je Tomaševski za ruski roman odkril ob Puškinovem Onjeginu. Prešeren se je odtrgal od tradicionalne podobe sveta in se znašel sredi objektivnega bivanja. Z nostalgijo se je poslovil od »vere staršev«, to se pravi od krščanskega iluzionizma (prim. uvodni sonet),

z bolečino od romantičnega ljubezenskega subjektivizma, z razjedajočim dvomom od racionalističnega, razsvetljskega optimizma. Pred njim so se zdaj na široko odprla neskladja resničnosti same in človeka v njej. Pri dejavnem, a notranje ne več zadoščenem vztrajanju ga je obdržala samo še skrb za usodo ogroženega naroda, njegove zavesti in kulture.

Primerjava Ciglerjeve povesti in Prešernove pesnitve nas opozarja na dve zgodnji, izraziti in hkrati do kraja nasprotni uresničitvi epskih prizadevanj v območju začetne, mlade slovenske književnosti. Na eni strani skrajno usklajena, racionalistična in verniška predstava o življenju ter svetu; predstava, ki je statična in svojo dinamiko omejuje na romantične mehanizme zunanjega fabuliranja. Na drugi strani disharmonična slika sveta, tragika človekovih subjektivnih iskanj in hotenj, ki jih objektiviteta zgodovine in družbe izničuje ter podreja v svojo službo.

Prešeren se je opisane dvojnosti, ki je nastala v samem izhodišču slovenske epike, zavedal. Dobrih deset dni po izidu Ciglerjeve povesti je Čelakovskemu in Máchi poslal Krst in v pismu (22. avg. 1836) poleg tožbe o »puščavi kranjske literature« spregovoril o svojem novem, tokrat proznem načrtu: »Jaz pripravljam zdaj povest v slogu Der Zerissenen.« Načrtovano delo, ki pa se ni ohranilo, že z naslovom, povzetim po noveli Aleksandra Ungerna Sternberga (1832—33), očitno napoveduje nov tip proze, ki bi logično sledil iz Prešernovega položaja po Krstu in ki bi pomenil polno nasprotje Ciglerjevi povesti. Če upoštevamo še dejstvo, da se Sternberg v navedenem delu (sicer nepomembnem) zavzema za Tieckovo psihološko novelistiko nasproti Scottovi zunanji fabulistici, dobi Prešernovo opozorilo novo programsko razsežnost.

Opisana dispozicija dvojnosti, ki se je pojavila že v obdobju romantike, se je nato na poseben način in v novih vsebinskih, miselnih in slogovnih območjih nadaljevala tudi skozi celotno obdobje realizma. Potek razvoja moram tu seveda omejiti na ozek izbor del.

V letu 1858 sta izšli dve deli, ki jih uvrščamo med prve umetniške dosežke slovenske proze. To je umetna pripovedka *Martin Krpan*, ki jo je napisal Fran Levstik, in novela *Jeprški učitelj* izpod peresa Simona Jenka.

Zgodba o Martinu Krpanu je zgodba o malem in preprostem, a junaškem kmečkem človeku, ki ga pokliče na pomoč sam dunajski cesar, da bi mu rešil dvor in deželo pred uničevalnim velikanom Brdavsom. Krpan privoli in v dvoboju res vzame nevarnemu velikanu glavo. Ko pa je na vrsti cesarjevo plačilo za to odrešilno dejanje, pride do komičnih in hkrati kritičnih konfliktov med dvorno gospodo in robustnim, a poštenim in bistroglavim Krpanom, ki se ne da opehariti. Naposled izterja pisano pravico za svoj skrivni, tihotapski posel, za svobodno prekupčevanje z angleško soljo.

Levstikov junak ima mnoge folklorno mitične in hkrati že nekatere realistične poteze. Ureditev zgodbe je taka, da združuje klasično piramidasto zgradbo novele z dokajšnjim prostorom za krajše epizodne zastranitve, saj celotno zgodbo lagodno pripoveduje star kmet. Skratka, delo nakazuje svojevrstne prehode iz romantične folklore k vaškemu domačijskemu realizmu, iz heroične epike v komično epiko, iz mitične pripovedke v aktualno satiro (politika dunajskega dvora do slovanskih narodov po marčni revoluciji). Prav tako se idealiziran kmečki jezik spušča k sproščeni govorni drastiki.

Toda Levstik se pri tem križanju dveh miselnih svetov s svojevrstnim humorjem izogne možnostim globljih, resničnejših disonanc. Njegov Krpan ostaja v vseh položajih in stiskah »silen človek«. Človek, ki z veliko telesno, umsko in moralno močjo zlahka obvlada vse težave in stiske. S svojim robotim in bistrim plebejskim ponosom je kos vsej zvijačnosti višje gospode, s svojim prvinskim demokratizmom se čuti enakega cesarju kot »veja ob veji«. Zaradi tako enovite motivacije, zgrajene na predstavi o neugonobljivi moči kmečkega plebejskega človeka, je Levstik lahko skozi celotno pripoved ostal v doslednem stilnem sistemu hiperbole. Hiperbole, ki zajema vse izrazne plasti, od izbire situacij in dejanj do izbire značajskih lastnosti oseb in govornih fraz ter primer. Vendar je treba dodati, da je ta hiperbola že zavestno in hoteno komična hiperbola. V nekem kritičnem spisu je o drugačni, to se pravi resni oziroma naivni hiperboli spregovoril dovolj kritično in odklonilno.

Popolnoma drugačen svet se nam odpre v Jenkovi noveli. Jeprški učitelj je neznaten, beden podeželski polizobraženec, ki je vdan bolj vinu kot svojemu šolskemu poklicu. Kmečko vaško okolje ga prezira in ponižuje. Ko mu s prihodom novega gospodarja, to se pravi novega kaplana, grozi dokončni polom — izguba službe in kruha, se ves zateče k loterijski igri. Z naporno matematično mistiko in s pomočjo pajka izdelava sistem števil, ki bi mu na loteriji morale prinesiti srečo in bi ga odrešile bede. Toda neznatno naključje — sunek vetra — mu dragoceni listek njegove sreče s klobukom vred odnese v vodo. Izgubljeni bednež brodi za svojimi števili, dokler se bolan in zmeden ne vrne domov ter zjutraj umre. Umre, ko vas veselo praznuje prihod novega gospodarja.

Junak Jenkove novele je že pravi antiheroj, je neznatnež sredi brezobzirnega sveta resničnosti. Vsi njegovi poskusi, da bi se dokopal do kolikor toliko suverenega položaja, se končujejo v še globljih osramotitvah. In njegov najnapornejši poskus je že čudaško iracionalen. Tako zadošča čisto slučajen sunek resničnosti in ves sistem njegove sreče ter obstoja se sesuje v nič. V osredju zgodbe je torej tragika, vendar ne več heroična, prešernovska tragika, ki bi pomenila propad kake velike ideje, viškega čustva ali močno strasti. Gre za tragiko neizbežnega propada zaradi človekove nemoči, majhnosti in nepomembnosti pred svetom. O človekovi nepomembnosti avtor tudi sam neposredno razmišlja. In naposled, gre za tragiko, ki ni več čista, premočrtna ali enovita. Spričo »neznatnosti« svojega nemočnega objekta se nenehoma lomi v komiko, ironijo, mestoma celo v grotesko. Tudi oblikovalni prijemi se bistveno spreminjajo. Tu ni več nedeljsko lagodne besede naivnega pripovednika. Zgodbo pripoveduje avtor sam. Zgodba novele je strogo piramidasta, z enim samim vrhom in naglim padcem v smislu »sokolje teorije« usodnega obrata. Skoraj vsak detajl nosi težo stopnjujoče se učiteljeve stiske ali pa napetost »drobnih« človeških odnosov, ki jih iz zaledja neizprosno določa človekov gmotni položaj sredi vaške srenje. Denar, veliko denarja — je tudi pglavitni cilj učiteljeve loterijske strasti. Motivacijski sistem zgodbe se je torej premaknil iz človekove osebne moralne moči in volje v vsakdanjo družbeno resničnost in v junakove pohabljenе psihološke nagibe, ki so prav tako posledica vse bolj odtujenega položaja med ljudmi. Jezik je vse bolj brez klasične idealizacije. Raszlojuje se, vanj vdirajo realne plasti še ne docela izoblikovanega intelektualnega izražanja, obenem pa plasti kmečkega žargona s tujkami vred, ki se jih je Levstik izogibal. V dialogu najdemo že natrgane, fragmentarne, necelovite stavke, psihološke fotografije govora.

Taki pojavi so bili že daleč zunaj Levstikovega pojmovanja realizma in realističnega kmečkega jezika.

Skratka, pred nami je drugi tip slovenske zgodnje realistične proze. Jenko svojih potreb po njej ni več poskušal navezovati na »spodbudno« ali »zdravo« ljudsko epsko izročilo, temveč na osebno spoznanje življenja in deloma na po-bude, kakršne je dobil ob Gogoljevi prozi, predvsem ob Plašču. Nekateri sestavine spominjajo tudi na Jeana Paula-Richterja. Tako je poleg Levstikovega uvodnega modela, rahlo naravnane od ljudske epike k domačijski vaški povesti, nastal še drug, nasprotni model: novela disonantnega realizma. Tistega realizma, ki se je že v samih začetkih odpiral nekaterim sestavinam, napovedujočim postopni razkroj realizma oziroma dezintegracijo njegovih, notranje uskla-jenih, klasično uravnovešenih postopkov oblikovanja ter prikazovanja življenja.

Nadaljnji razvoj obeh vrst proze je bil v mnogočem odvisen od kulturnih, družbenih in političnih okoliščin. Te okoliščine so bile take, da so v slovenski leposlovni zavesti in okusu še dolgo dajale prednost prvemu, v bistvu harmo-ničnemu, spodbudnemu prikazovanju življenja. Našteti bi mogli mnogo vzrokov, toda med najbolj vidne sodijo naslednji: 1. nenehna zavest narodne ogroženosti in zato želja po leposlovju, ki bi pomenilo bodrilno doživetje, potrjevalo inte-gracijski red znotraj človeka in znotraj narodne skupnosti; 2. izredno močan in vpliven klerikalni pritisk na književnost ter pisatelje. Kakor sta si bili liberalna in klerikalna leposlovna kritika nasprotni, sta se vendar v nečem bistvenem ujemali: obe sta se upirali tistim pojavom, ki so segali v globlje, neobvladljive in nevarne resnice človekove individualne ter socialne eksistence. Če pa so že prišle te resnice na dan, je bilo treba nanje položiti pregledno moralno ali so-cialno perspektivo, idealiteto. Zato toliko besed o »idealnem realizmu«, ali »re-alnem idealizmu«.

Pod takim podnebjem so se realistične težnje zvečine obračale k vaški ali zgodovinski povesti in ostajale v mejah klasičnih estetskih norm, prilagojenih realizmu. Slovensko življenje je dopuščalo, da je na tej črti nastala še vrsta razmeroma dobrih besedil. Še večji del pisateljskih energij pa se je od tod pre-vešal v konvencijo in popustil potrebam ljudskega »poduka in zabave«. Naša literarna veda žal še ni zbrala dovolj poguma, da bi strogo ločila omenjene po-jave, s katerimi imamo opraviti celo pri najboljših takratnih pisateljih.

Toda tudi druga smer, izhajajoča iz brezobzirnega odkrivanja neljubih po-dročij človeške resničnosti in iz napredne stilne odprtosti, je bila neuničljiva. Zatekla se je na področje kratke proze, predvsem novele (»značajevke«), in si za snov jemala pretežno deklasirane človeške like, ljudi, ki so zdrknili iz patriar-halno kmečkega in iz trdnega meščanskega stanu.

Dejstvo je, da pri vseh pomembnejših slovenskih realistih lahko ugotovimo križanje ali sovpadanje vseh naštetih možnosti: od konvencionalne, celo poučne ljudske povesti preko zrelejših del klasičnega, notranje uravnovešenega re-alizma pa vse do pojavov modernejšega, disonantnega realizma.

Če vzamemo za primer Josipa Jurčiča, vodilnega pripovednika 60-ih in 70-ih let, je to navskrižje docela na dlani. Njegovo prvo večje delo, roman *Deseti brat* (1866-67), ki je hkrati prvi slovenski roman, pomeni že pravo, čeprav še razmeroma ubrano sožitje obeh pripovednih tipov.

Sredi vaško-grajskega okolja potekata dve zgodbi. Zgodba desetega brata, nemirnega bosjaka, ki si je nadel to folklorno mitično ime zato, da laže opravi

svoje skrivnostno maščevalno poslanstvo nad nezakonskim očetom, graščakom Kavesom, ki mu je z brezvestnim ravnanjem nekoč pogнал v smrt mater, njega pa zatajil. Druga je zgodba študenta Lovreta Kvasa, ki se kot reven družinski učitelj zaljubi v grajsko hčer Manico in jo po nekaterih težavah in dokončanju svojih visokošolskih študij dobi za ženo. Zgodbi, ki ju kot »spiritus movens« veže deseti brat, se prepletata v sintetično-analitični tehniki, polni sta nenavadnih fabulativnih zapletov, zastrtih sorodniških vezi itd., za ozadje pa jima služi čarobni svet vaškega domačijstva, anekdotizma in sočnih kmečkih krčemskih pogovorov.

Motivacijski sistem, ki giblje usode oseb, je nekje v ozadju še vedno pripet na idealistično načelo, da se dobra dejanja človeku poplačajo in da ga zla kaznujejo — čeprav Deseti brat že sam jemlje bogu »kazen iz rok«. Toda hkrati so dejanja istih ljudi, še posebej učiteljeva, socialno določena, zavestno pogojena z revščino, celo s socialnim kompleksom. Lovre je poleg tega že razumsko razvita, razmišljajoča, problematična osebnost, ki prihaja v ostre notranje spopade s svetom, s samim seboj in s smislom bivanja. Muči ga družbena brezizglednost, svetobolni skepticizem, lermontovsko občutje tujstva in odvečnosti med ljudmi. Nadleguje ga zavest, da je človek »neznanljivo manjši, kakor si v svojem egoizmu včasih domišlja«, in da smo ljudje le »črvi, ki lazimo po tej zemlji«. Loteva se ga tudi nekaj, kar je kakor »hrepenenje po nečem neznanem«. Toda značilno je, da kljub taki notranji razklanosti ubere v življenje čisto razumsko prilagodljivo, realistično pot. Potrudi se do svojega juridičnega naslova in si tako omogoči trden poklic in srečen zakon. Vsem tem grajskim usodam izobrazjenih ali polizobrazjenih ljudi pa stoji nasproti čarobni svet realistične vaške idile, ki je komajda rahlo načet z nekaterimi resničnimi socialnimi tegobami.

Skratka, prvi slovenski roman ima v sebi sestavine tradicionalne povesti — dopolnjene s scottovsko bujno fabulistikom, nato vrsto različnih stopenj začetnega realizma, naposled pa tudi že očitne pojave idejne disonance in stilne dezintegracije.

Romanu je sledila trda Levstikova kritika, ki je delu sicer priznala svojevrstno čarobnost, hkrati pa je ostro nastopila proti »črvtivi sentimentalnosti« Jurčičevega študenta in proti celi vrsti tistih lastnosti, ki so vnašale »bizarnost« ali negotovost v npravstveno in družbeno podobo slovenskega življenja.

Jurčič je nato napisal uspelo kmečko povest *Sosedov sin* (1868), kjer je obravnaval trdno, imovito kmečko družino, kot je želel Levstik. Spor zgodbe je tudi tu gmotne narave: gre za ljubezen med hčerjo bogatega kmeta in revnim, a delovnim ter poštenim vaškim fantom. Tej ljubezni seveda nasprotuje dekletov oče. Toda v trmoglavem kmečkem veljaku naposled le zmagata dobro srce in uvidevna pamet, tako da se usodna stiska razreši v srečen zakon.

V motivacijskem sistemu, zgradbi in slogu Jurčič skladno združuje načelo življenjske resničnosti ter njene idealizacije. *Sosedov sin* pomeni prvo izčiščeno uresničitev klasično realistične slovenske vaške povesti. V njej je človek kljub težkim preizkušnjam in stiskam še suveren in umen gospodar življenja.

Toda Jurčič ni mogel zatajiti tudi nasprotnega ustvarjalnega nagiba. Lahko bi navedli več primerov, tu naj zadošča njegova kratka novela *Telečja pečenka* (1872).

»Junak« zgodbe je izrazito neznatna človeška figura: petdesetletni upokojeni oficir Bitič, brezdelen in odljuden človek, v svoji omejeni ter lažni zavesti

samozavesten filister. To je na pol smešna na pol odurna oseba, ki ji je ostalo eno samo veselje v življenju: njegova večerna telečja pečenka v gostilni. Neznaten sunek banalne »usode« pa je dovolj, da se mu ta edina radost podre in zagabi. Nekoč namreč po naključju opazi, da mu pečenko pripravlja umazana kuharica. V njem se vse upre in ne najde več miru. Bežni, šaljivi domislek nekega znanca, naj bi se oženil in tako prišel do spodobne postrežbe, vzame resno. Vso svojo voljo in veliko upanje upre proti mladi domači hišni, vrtavem, razigranem in lepem dekletu. Nesreča hoče, da po naključju ujame odsekan in surovo šaljiv odgovor, ki ga hišna vrže svoji okolici, ko zve za njegovo namero. Ta odgovor je zanj pošasten, zakaj prvič se zave prave, porazne resnice o sebi, zave se svojega nič in da je v resnici »nepotreben na tem svetu«. Gre, prestopi svojo varno spodobnost, se napije in v pusti deževni noči ga na ulici zadene kap ter odreši notranje groze.

Jurčič tokrat nadaljuje tam, kjer je obstal Jenko: v dialektični, mestoma že groteskni igri humorja in tragike; v osvobajanju tragike od vzvišenih motivov; v brisanju meje med estetsko lepim in grdima; predvsem pa v odkrivanju človekove nesuverenosti pred svojevoljno igro življenjske vsakdanjosti. In še nekaj več: tokrat gre tudi za človekovo osebno nemoč pred poslednjo resnico o samem sebi. Bitič lahko živi samo dotlej, dokler živi v lepi laži o svoji imenitnosti. Ko pa se ta laž sesuje, ga resnična zavest uniči. Zgradba novele je mojstrsko dramatična in skrajno dosledno raste k svojemu usodnemu obratu in katastrofi. Popis podrobnosti — predmetnih in psiholoških — se ponekod razvije do prave samostalniške, pridevniške in glagolske drobnorisbe. Razumljivo, saj nad usodo človeka že docela gospodari vsakdanja resničnost. Priznavanje te resničnosti je tolikšno, da se avtorjev patos oziroma sočutje že prizadevno skrivata za brezbržno, na prvi pogled neprizadeto družabno humorno pripovedjo. Tudi jezik je realističen, če s tem pojmom mislimo na vdor navadnih pogovornih plasti v leposlovje, plasti, ki so razslojene po poklicni pripadnosti oseb, njihovem temperamentu in danem položaju.

V 70-ih letih, ki vse bolj očitno kažejo krizo enotne narodne ideje, nezadostnost liberalizma in krizo razumsko urejene predstave sveta sploh, bi lahko našli še vrsto proznih del, v katera vdirajo dezintegracijski poteki. Vendar je značilno, da slovenski pisatelji take pojave najčešče zavestno omejujejo in jih poskušajo obvladati z dodatkom smotrne razumnosti, pouka in podobnih spodobnih postopkov. Tako nastajajo posebne, izrazito hibridne prozne strukture, ki so jih uvajala že 60-a leta (Fran Erjavec, *Avguštin Ocepek*, 1860; Janez Mencinger, *Bore mladost*, 1862) in ki pomenijo bolj ali manj neuravnovešeno spajanje obeh pripovednih ustrojov. Omeniti kaže Levstikovo srdito satiro *Sveti doktor Bežanec v Tožbanji vasi* (1870). Ta heretična legenda (»pobožna pripovedka«), ki je verjetno nastala ob daljni pobudi Lessingovega Puščavnika (*Der Eremit*, 1749), je groteskna kritika slovenskih narodno-političnih voditeljev in lahkovernega, vraževernega ter pošastno omejenega ljudstva, ki jim sledi slepo, docela nekrpanovsko. Vendar je svoj elementarni groteskni zagon, ki je bistveno menjal tudi njegov ideal kmečkega jezika, na koncu razumarsko omilil in zgodbo naravnal k pravičnemu, srečnemu koncu. Josip Stritar je s svojim zapoznelim sentimentalnim romanom v pismih *Zorin* (1870) ustvaril posebno varianto slovenskega Wertherja, obupanca nad svetom in samim seboj. Vendar je nad celotno zgodbo pesimističnega individualista postavil poučno svarilo,

ustrezajoče krščanski morali, pobudi k delu za narod in veri v socialno preobrazbo družbe.

Osemdeseta leta so nato zelo pomnožila slovensko prozo in njeno povest, novelo ter roman še odločneje zasidrala v realizem. Obe omenjeni prozni strukturi sta zdaj doživljali že nekatere očitnejše spremembe. Te so tako ali drugače napovedovale prehod pripovedništva v novo stilno obdobje.

Značilno je, da je celo Janez Trdina — predstavnik starejšega »mlado-slovenskega« rodu, ki je svoj prvi prozni nastop opravil še v mladostni dobi realizma, takoj po marčni revoluciji — svoje umetno folklorno pripovedništvo zdaj že vidneje zaobrnil v novo smer. Njegova satirična Kresna noč (1883) pomeni najbolj daljnosežen groteskni prijem v slovenski prozi 19. stoletja. Kot popolno nasprotje groteskne fantastike pa se pri njem pojavlja še poetična fantastika (Gluha loza, 1882). Pojava, oprta na motivne sestavine folklornega izročila, vsak s svoje strani pomenita razkrajanje klasično pojmovanega realizma. Ob nekaterih kasnejših Cankarjevih groteskah ne moremo prezreti Trdinovega predhodništva. Vendar stari Trdina nekako še vedno ostaja razsvetljenec in moralist, kajti svojim zgodbam daje po navadi poučne okvire.

Toda vodilno mesto sta v 80-ih letih že prevzela predstavnika mlajšega pisateljskega rodu, Ivan Tavčar in Janko Kersnik. Tudi pri njima sicer lahko najdemo vrsto zgodb, ki pomenijo bolj ali manj očitno popuščanje leposlovnih konvencij, celo prilagajanje poučno zabavni kmečki ali vaško-grajski fabulistici, hkrati pa sta se spustila tudi k radikalnemu realizmu. Znotraj le-tega sta nadalje razvila obe pripovedni strukturi ter ju včasih močno zblížala. In to prav na področju dotlej trdovratno idealizirane kmečke tematike. (Z romani je Kersnik močno posegel tudi v svet meščanstva.)

Za primer izberimo samo dve njuni kratki prozi: Tavčerjevo novelo Šarečeva sliva (1887) in Kersnikovo novelo Mačkova očeta (1886).

V Šarečevi slivi najdemo zgodbo o revnem, grdem, osamljenem in garaškem kmečkem dekletu, ki mu je skrbni oče na smrtni postelji zapustil 100 goldinarjev in še slivo »za poboljšek«. S to doto naj bi si pomagala skozi trdo samsko življenje in poslednja očetova skrb je bila, da ne bi nikoli beračila ter ponižala poštenega hišnega imena. Meta z vso resnobo in globino sprejme nase gmotni ter duhovni testament mrtvega očeta. Sledi njen osamljeni, do kraja naporni in dosledni boj za obstanek, toda za obstanek, ki je vse bolj grobo ogrožen, materialno ogrožen. Njena celotna eksistenca, telesna in duhovna, se vse bolj in bolj pogreza v strah, da bi izgubila dninarsko delo, da bi ji kdo vzel borni denar ali da bi jo oškodoval pri slivah. Na dnu vsega pa je strah pred beračenjem na stara leta. Dokončni in usodni obrat zgodbe napravi narava. Pomladna nočna nevihta sproži plaz v bregu, kjer je imela zakopan denar, tako da gre po zlu. Meta prihiti za hip prepozno, v pošastni grozi se ji porodi privid tatu, ki jo je okradel. Tedaj vsa njena bit zatrepeta za poslednje imetje — za slivo. Pohiti tja in v bližini zagleda človeka, ki pa je šel mimo po drugih poslih. Ona misli, da je tat. Tedaj se zgodi zadnje: gre, vzame sekuro in v obseidenosti poseka poslednji »poboljšek« svojega življenja. Posekano deblo pade nanjo in jo odreši skrbi, da bi morala na starost beračiti.

V motivacijskem sistemu pričujoče tragike delujeta vzvoda obeh doslej obravnavanih pripovednih gradenj: osebna etična veličina in goli, materialni boj

za obstanek. Oba nagiba sta dramatično zaostrena, popolna, neizprosno dosledna. Po načelu klasične tragike propade veličina osebne ideje, v tem primeru patriarhalni etos kmetstva. Toda je še nekaj, kar seže čez. V poslednjem trenutku se Metina zvestoba lastni vse bolj ogroženi »ideji« sprevrže v nasprotje, v obseden upor, v uničenje lastnega imetja, svojega materialnega simbola vztrajanja. To pomeni uničenje patriarhalnega, potrpežljivega, delavnega, neberskega življenja med ljudmi. Vendar pa ta fabulativni sklep ni toliko osamosvojen, da bi mogel spodnesti osrednjo klasično strukturo, zgrajeno na osnovah tragične veličine, kjer sta kmečki etos in zlo še docela jasno ločena, čeprav sta že daleč od nekdanje vaške povesti. Gre le za podaljšanje klasične tragike v smer patoloških posledic, ki jim junakinja podleže.

Da imamo opraviti z modernizirano strukturo prvega tipa, ki pa se že tesno spaja z drugim tipom, nam pove tudi opazovanje pripovednega načina. Pisateljevemu odnosu do zgodbe bi smeli reči sočutni patos, ki se le mestoma sprevrže v ironijo. Ta patos ugotovimo v vzvišeni dikciji stavkov, uporabljajoči retorična in ritmična ponavljanja in zanosne inverzije. Ugotovimo ga tudi v dejstvu, da je pisateljev prevladujoči stilni prijem povečevalna ali pomanjševalna hiperbola, pa naj gre za zgodbo, posamezne položaje, prikazovanje narave ali za izbor primer ter metafor. Pa še nekaj: metafora in celo barvita metafora je še vedno pogostni medij pisateljeve neposredne vključenosti v muko Metine zgodbe in tragične veličine.

Močno drugačen je svet Kersnikove kratke novelice ali »slike« Mačkova očeta. Tu gre za dve zaporedni zgodbi, ki sta med seboj enaki, le da druga pomeni zaostritev prve. Stari kmečki bajtar Maček se do zadnjega upira, da bi izročil svojo borno zemljo in hišo že doraslemu, poročenemu sinu. Ko to vendarle mora storiti, se začne njegov propad. Sin ga brezobzirno izrine iz hiše. Svoj konec mora starec preživeti v bedi, boleznih in nemočnem srdu — pod sosedovo streho. Njegov sin doživi na stara leta ob svojem sinu enako, le še nekoliko hujšo usodo. Pred izgonom ga sin pretepa, starec se zateka k pijači, umre pa prav tako bedno pod tujo streho.

Tragika propadanja tu nima več nobenih vzgonov osebnega etosa, pomembnega idejnega hotenja ali siceršnjega veličastja, kot jo ima pri Tavčarju. Iz ozadja neizprosno deluje en sam zakon. To je surovi materialni zakon imetja in fizičnega obstoja, zakon zemlje in bajte. Dokler Kersnikova očeta oboje imata, imata »vsaj sok, četudi neslan in brez zabele«, torej še nekoliko sta, potem ju ni več, sta nič. Z zemljo stoji in z nje izgubo pade njuno skromno bivanje. In ko izgubita to zadnjo točko obstoja, se izničijo tudi zadnji človeški odnosi med očeti in sinovi, ki so bili že prej samo skupno obstajanje, nič več. Poslednja volja Mačkovega očeta na smrtni postelji ni skrb za prihodnost otroka ali njihovega imetja, kot smo videli v Tavčarjevi noveli. Narobe: stari, umirajoči Maček porabi zadnje moči za to, da bi advokata (pisatelja samega) nagovoril, naj izterja njegov denar od sina, naj mu uniči dom in ga požene iz bajte. Njegova poslednja strast je pošastno sovraštvo do otroka in le to obžaluje, da mu ob rojstvu ni »stopil na vrat«. Skratka, patriarhalna podoba kmečkega življenja je docela uničena, in to komaj leto za tem, ko je katoliški kritik Anton Mahnič začel tako radikalno preganjati realizem in zahtevati krščanski idealizem tudi v književnosti. Kersnik je opravil svoje dejanje v imenu brezobzirne socialne resnice in bednega bajtarjevega boja za imetje. Ta boj gospodari nad

človekom in mu kot prekletstvo zemlje iz roda v rod kroji neizprosno tragično usodo. Zadnje konsekvenco Tavčarjeve patriarhalne tragike, ki kmečkega človeka obrne k strahu, sovraštvu in uničevanju, si je bil Kersnik izbral za izhodišče svojega strogo materialistično, deloma že naturalistično motiviranega dela.

Ustrezno temu se je menjal tudi ves pripovedni način. Kersnik poskuša najti hladno, poročevalsko razdaljo do Mačkove zgodbe, čeprav je sam posredno vpleten vanjo. Nekajkrat poudarja, kako je pozabil na starca. Sam tudi izvrši njegovo strašno oporoko in terja tistih bornih 20 goldinarjev. Zgodbi prikazuje kratko, skopo in s strogo izbiro položajev, ki pa se pri obeh očetih z neznatnimi variantami ponavljajo, kar samo stopnjuje vtis mučne, vsakdanje neizbežnosti. Zanimiv je njegov kmečki dialog, ki je daleč od Jurčičevega ali Tavčarjevega. Bajtarja malo govorita. Znaten del njunih kratkih besed o vremenu in letini bolj skriva ali nakazuje njuno notranjo resnico, kot pa jo razdaja. Pisatelj ju večkrat označuje z njunim polresničnim govorjenjem ali z lažjo ali celo z molkom. Metaforika izginja. Svet in ljudje se kažejo skozi predmetna in psihološka dejstva, ki prehajajo v drobne podrobnosti. Kot si je Tavčar za svoj poglavitni izrazni medij izbral hiperbolo, tako si je Kersnik izbral ali poskušal izbrati protokolarno, memoarsko litoto.

In vendar tudi on ni vzdržal v brezosebne naturalističnem zapisovanju stvarnosti. Njegovo novelo preveva zatajevani čustveni elegizem, lirizirana »tančica idealizma«, ki jo je izpovedal v svojih teoretičnih spisih. Ta notranji odnos v nekaterih podobnih »slikah« kmečkega življenja udari tako močno na dan, da mu »suhe« zapise resničnosti začne spreminjati v njihovo nasprotje, v poetično, ritmizirano prozo.

Kersnik je torej z verističnim pogumom odprl vrata resničnosti, tudi njeni grdoti. Toda čim bolj je sledil temu nagibu, tem bolj se je v njem krepila tudi nasprotna potreba. Nekje pravi: »Veruj mi dragi, tudi v pandektih (sodnih aktih) boš našel poezijo, če jo boš hotel; saj jo najdeš tudi v brezzobem polomljenem glavniku ali pa na umazani cunji, ki leži za hišo na smetišču.« Izjavo lahko primerjamo z Maupassantovim obratom od naturalizma k novemu subjektivizmu, saj gre za misel, da o vsem odloča »osebni način gledanja« na stvari.

S Tavčarjevim in Kersnikovim primerom iz 80-ih let sem želel opozoriti na eno izmed končnih razvojnih točk slovenskega pripovednega realizma. Tu se obe obravnavani prozni strukturi zaradi svoje odprtosti socialni in psihološki stvarnosti močno zblížata, zapustita tradicionalno zvrst kmečke povesti in predieta v čisto novelistično obliko. Na oster konfliktni položaj, ki je nastal med človekom in resničnostjo pa se odzivata vsaka po svoje. Podrto človekovo suvereniteto rešuje Tavčar z idejami in sredstvi, ki se ozirajo nazaj, v starejšo klasiko in romantiko, čeprav subjektivno pristno in izvirno. Kersnik pa z zadržano kretnjo utira pot subjektivizmu in lirizmu bodoče nove romantike, ki jo ob prelomu stoletja uveljavi slovenska moderna s Cankarjem na čelu. Ena in druga smer priča za to, da slovenska proza 19. stoletja kljub svoji poti skozi celovrstno stopenj realizma ni trajneje vzdržala v njegovih skrajnih, naturalističnih konsekvencah. Obe prozni strukturi, »harmonična« in »disonantna«, sta se ob svojem dokončnem srečanju s težo resničnosti začeli razmeroma hitro obračati k romantični subjektiviteti ene ali druge vrste. Višjo osamosvojitvev obeh polov je izvedla šele moderna.