

TAVČARJEVA KRATKA PRIPOVED 1871–1880

Ivan Tavčar je konec leta 1871 in v začetku 1872 v Slovenskem narodu s polnim imenom objavil »*historično podobico*« *Dona Klara*. V tej pripovedi je kaj malo zgodovinskega (čas ameriške osvobodilne vojne), saj gre zgolj za stiliziran časovni okvir. Snovna podlaga je po svoje prikrojen svet aristokratske družbe, ki ga pozneje še večkrat srečamo v Tavčarjevih »noveletah«. Središčni motiv je nesrečna ljubezen (ljubezenski trikotnik): Klarin mož Alfonzo ubije njenega ljubimca viteza Riharda in Klara nato »*pojema dan za dnevom*«. Klarina ljubezen je vzvišena, čeprav je zakonolomna (Jurčičevo gledanje je bilo drugačno), kajti do zakona ni prišlo po njeni volji; konča sicer nesrečno, toda uniči jo ljubezensko hrepenenje in nimamo opraviti s kaznijo za greh. Življenje je obdano z bolečino, ki počasi razje tudi telo. Vrednota, kot je čisto »žensko ljubeče srce«, propade zaradi »krivičnega moralnega nasilja«¹ in pripoved je »protest proti dogmi, ki ščiti nepristni zakon, čista ljubezen pa ji je greh.«² Prikazano aristokratsko okolje je nekaj tujega, sovražnega, hladnega, človeško neprizadetega (»*Enako mrzlo, kakor živi se drugače v takih krogih . . .*«). Med videzom in resnico je prepad: »*Ljudje so govorili, da ima dona Klara lepe dneve in da jo ljubi njen soprog Alfonzo. In res kazalo se je na videz tako*.« Razmerje do življenja in sveta je v pripovedi črnogledno; človek hrepeni po lepoti in plemenitosti, stran iz sveta, ki ga obdaja: »*V Evropi je življenje gnilo . . .*«.

Pripoved je razdeljena na deset pripovednih enot, ki so pretežno scenične in razporejene tako, da v enoprarnenski zgodbeni liniji peljejo h koncu, v katerem je osrediščena nesreča. Tudi na stilni ravni je ostro izražen kontrast med nepristnim, mrzlim, neprijaznim aristokratskim svetom in čustvenim bogastvom plemenitega srca, ki ljubi. Zato je prvo pisatelj označeval z ironijo in ga metonimično razosebil (»*stare perike priklanjale so se venomer*«, »*par za parom poskušal se je bolj sladko smejati in kolikor največ mogoče zadovoljnosti v svoje puste obraze vdolbsti*«), vse tisto, kar je v zvezi s Klaro, pa je prepojil s toplino in nežnostjo (»*srebrni glasi mandoline*« so se glasili »*sedaj bolj kipeče, sedaj tolažilno in sedaj zopet tožeče*«; »*In pričela je solze točiti in položila je vročo glavico na njegove rame in ni mu branila, ko ji je poravnaval zlate lase . . .*«).

Tavčar se je predstavil javnosti s svojo bujno čustveno metaforiko, ki je bila popolno nasprotje jurčičevski premosporočilni besedi, in začel uporabljati epitetonezo z barvnimi učinki (*bledo lice, bele roke, črni oblaki, črna tema, srebrni glasi, rumen zlat, zlate lase, zlata Klara itd.*), ki se je sčasoma kljub funkcionalni vpetosti v kontrastnost spremenila v kliširane obrazce. Z *Dono Klaro* je napovedal svojo kratko pripoved s tragičnim koncem, z otožnim ozračjem, polno čustvenosti, lirično poantirano in razbolelo od bolečine, ki ji je nenehno prisluškoval.

Okvirna *Povest v kleti* (1872) je opozorila na prodor Tavčarjeve (prvoosebne) kratke pripovedne proze, nabite z lastnim doživljanjem in osebno prizadetostjo. Pisatelj je pripoved položil na jezik »*sorodniku*«, ki je strnil svoje »*tožne spomine*« o usodnem ljubezenskem doživetju. Ko je bil doma na počitnicah (preden se je na očetovo željo odpravil v semenišče), se je zaljubil v dekle osovražanih sosedov. Toda mlajši brat, »*bledobnega uma*«, je, razočaran nad njegovim ravnanjem (z dekletom sta si izpovedala ljubezen s poljubom), z nožem zabodel dekle do smrti, oče pa ga je preklel. S takim vezilom je odšel v svet. Vlo-

¹ M. Boršnik, Ivan Tavčar, leposlovni ustvarjalec I, Ljubljana 1973, 163.

² Prav tam, 162.

ženi del pripovedi je razkril žalostno prigodo, ki jo je povzročil »neosveščeni fanatizem«³ in uničil naravno človeško razmerje, vrednoto, ki jo je pisatelj postavil nasproti družbeni konvenciji, verski dogmi, človekovi nesvobodnosti. Baladnost *Povesti v kleti* se kaže tako v lirsko-epskem načinu pripovedovanja kakor tudi v kompozicijskih značilnostih: štirje pripovedni deli vložene pripovedi stopnjujejo ljubezensko čustvo in vse skupaj spremlja nelagodni občutek, ki pripravlja presenetljiv preobrat in pripelje do tragičnega konca. Tisto, kar poraja tesnoba in dá slutiti, da se bo nekaj zgodilo, je Tavčar uresničeval s podobo brata Jožefa. V prvi enoti je predstavil brata s pogledom, ki se je žaril v »čudnem ognju« in izražal neverjetno čustveno vzhičenost nad tem, da bo starejši brat postal »gospod«; v tretji je mlajši zaslutil, da iz tega ne bo nič ('Sedaj skoraj mislim', šepetal je, 'da ne bode nič s faro ...'), in v četrtem je z »ognjem divje blaznosti« v očeh zabelel Ano.

Že v *Doni Klari* so bili jasno vidni kontrasti, na katerih je pisatelj gradil svoje pripovedovanje, v *Povesti v kleti* je to postalo še očitneje. Literarna zgodovina je ugotovila, da je kontrastnost ena od temeljnih Tavčarjevih stilno-pripovednih in pojmovno-doživljajskih prvin: »Kontrastiranje je zajelo tako rekoč celotni doživljajski in izrazni svet Tavčarjevega mladostnega ustvarjanja. Svoje vzroke je moralo imeti v globljih osnovah pisateljev psihične narave, saj je tudi kasneje ostalo med bistvenimi potezami njegove proze.«⁴ V *Povesti v kleti* se npr. družini sovražita, medtem ko se Ana in pripovedovalec ljubita; četrta pripovedna enota se začeneja s »šumečo ženitvijo« (moži se Anina sestra), toda konča z Anino smrtjo; na eni strani sreča »krasnega poljuba«, na drugi »ogenj divje blaznosti« (brat Jožef); »sedaj je sonce sijalo, sedaj zakrili so ga črni oblaki«; v gozdu so »pele ptice in vijolice cvetele«, gozdarji pa so našli Jožefove »bele kosti«; itd.

Z večjim epskim zamahom je Tavčar napisal »povest« *Antonio Gledevič* (1873), s katero je nadaljeval tradicijo romantičnega fabuliranja na zgodovinski podlagi. Izraziteje kot v drugih dotodanjih pripovedih je ubesedil svojo svobodomiselnost in domovinsko ljubezen, in sicer v protestu dubrovniškega pesnika, ki je s posmehom in satiro pokazal na gnoblo oblastnikov dubrovniške republike. S pripovedjo, ki jo je postavil v zgodovinsko preteklost (izposojena snov), se je upiral resničnosti svojega časa, poveličeval načelnost in bojevitost pesnika ter obenem tožil nad njegovo žalostno usodo. Gledevič propade zaradi svoje osamljenosti in v tem je tudi njegova tragika.⁵ Je tipična romantična osebnost, ki jo obvladuje močna čustvenost; pesniška ustvarjalnost dviga Gledeviča nad druge ljudi in njegov konec je označen s kultom pesniškega poklica: »Nad žgalnikom svetih pesmi mu je bilo počilo srce.« Pesnik ima »bolno srce, bolno dušo«, v sebi nosi gorje, ki ga občuti ob pešanju domoljubja, ker se je vgnezdilo »tujstvo«, zaradi »spaćenega sveta«, po katerem je z »divjim grohotom udrihal«, zato ker »slovanstvo umira«, vsemu temu pa se pridruži še sestrina ljubezen do enega tistih, ki jih zaničuje, mladega plemiča Gozzejca. Pada iz melanholijske revolte, iz tihotnega pestovanja bolečine v histeričen izbruh itd. V pripovedi so se izrazili: pisateljev demokratizem, privrženost svobodi, mladostno uporništvu proti »starešinstvu«, hkrati se je razkrila svetobolnost, ki se je razraščala ob njegovi lastni življenjski bedi⁶ in nakopičenih plasteh sprejetega tujega pesimistično-svetobolnega filozofiranja (Stritar, Schopenhauer, Grabbe).⁷ Pisatelj časa odseva v gorečem nasprotju med plebejsko-meščanskim poetom in dubrovniško plemiško družbo, ki ga je izločila iz svoje srede. Muči ga tudi uganka, ki se ji pravi ženska, zato se ob sestriini ljubezni (do plemiča,

³ Prav tam, 182.

⁴ B. Paternu, Slovenska proza do moderne. Študije, Koper 1957, 117.

⁵ Prim. M. Boršnik, n. d., 177.

⁶ V »Predgovoru« k Zimskim večerom (1880) je med drugim Tavčar zapisal: »Ta pripoved se je rodila v tistih žalostnih, dunajskih, zimskih večerih, ko se nam v peči nij kurilo in ko smo živeli pri siru in suhem kruhu.«

⁷ Prim. M. Boršnik, n. d., 144, 148, 196, zlasti 309–310; B. Paternu, n. d., 111–112; J. Pogačnik, Zgodovina slovenskega slovstva IV, Maribor 1970, 238.

ki nosi tuje ime Gozze) Antonio sprašuje: »Ali kdo pozna žensko srce, kdo ga pozna?« Tavčarjeva čustveno polna narava si je dala duška ob bizarnih motivih, zgodovinski prostranosti in strastni človekovi osebnosti. V svojo pripoved je vgradil vso mladostno jezo, bolečino, žalost, posmeh in upornost.

Pripoved kaže težnje po širjenju dogajanja (nekaj digresij), zato je mejna kratka prozna pripoved. Ni naslonjena na preveč trden motivacijski sistem, značajsko karakteriziranje je v senci razgibane fabule, ki ji je botrovala pisateljeva domišljija. V fluidno zaporedje razvrščeno bleščeče besedje je nekoliko vzneseno. V čustveno barvitost pripovedi je vgrajena tudi narava, tako da je med doživljanjem in njeno podobo najtesnejši stik. Seveda je narava bolj plod fantazijskih predstav kot produkt opazovanja njenih značilnosti. Ob njej se sprošča pisateljevo nagnjenje do slikovite metaforike. Primer: »Morje je vrela, kakor da bi se kuhalo v svojem osrčju . . .« ali »Sonce je vzhajalo v svojem krasu nad starim Dubrovnikom in metalo žarke na daljno morsko planjavo, da se je spremenila v tekoče srebro«. Lirizacija je posledica izpovedovanja pesnikovega čustvovanja in doživljanja ter tako bistvena sestavina pripovedi. Čustvo in razpoloženja vdirajo v epsko dogajalno shemo in prinašajo tudi ritmično valovanje, ki svojevrstno razgibava pripovedno besedilo. Primer:

»Luna je sijala in brezbrojno zvezd je migljalo krog nje. To je bila noč, s kakršnimi je oblagodarila narava samo prekrasni, poetični jug. Človeku se zdi, da po celi zemlji vse počiva, zadovoljno in veselo; ni več trpljenja ne solz, sama tihota in tihotal Srce čuti, kako pluje čas v večnost; če sedaj za sedaj zaziblje piš drevesa, je kakor da bi se dvigal stvarni duh s svojimi perutmi nad nami.«

Liričnost je ostala trajna značilnost Tavčarjeve kratke pripovedne proze in se okrepila v tistih delih, ki so napisana prvoosebno, teh pa v sedemdesetih letih ni bilo malo. Po začetni rabi oznake »povest« za kratko pripoved – izraz je hitro opustil – si je izbral vrstni pojem »noveleta«, ki je izzveneval nekoliko modno, gosposko, imenitneje (najpogosteje ga je uporabil v sedemdesetih letih). Tako je označeval kratke sestavke z dogajanjem v (vele)mesnem ali graščinskem okolju, v katerem se gibljejo višji(!) družbeni sloji. V središče je postavil ljubezensko prigodo s praviloma nesrečnim koncem. S tem pojmom je bolj kot motivno zaznamoval snovno – čeprav ne dosledno – opredeljenost svoje kratke pripovedi in prenesel pojem tudi na srednje dolge s podobno tematiko (*Otok in Struga*). Poleg tega se je po mnenju Marje Boršnikove prav v noveletah močneje izrazilo avtorjevo erotično čustvo, ki je puščalo v pripovedovanju opazne sledove.

Nekaj pripovedi, ki jih je Tavčar objavil v letih 1874/75, je zasnoval že prej, to je konec šestdesetih ali v začetku sedemdesetih let. Med take sodijo *Bolna ljubezen*, *Nasproti stari palači*, *Gospa Amalija* in *Žala prigodba mlajših let*.⁸ To pomeni, da je javnost s svojo bolestno-čustveno in tragično prozo seznanil nekaj let pozneje, takrat, ko je delno začel opuščati tako miselnost in čustvovanje, ki ju je bila ta proza neizmerno polna.

Bolečina se rojeva iz notranje stiske, to pa v precejšnji meri pogojujeta tudi nacionalna in socialna determiniranost, ki onemogočata življenjski napredek, ljubezen in vse drugo. Ker ob tem prevladuje nemoč, je izhod nesrečen in večinoma skrajen (smrt). V nemoč je tako ujeta tudi ljubezen, ki je nesrečna. Nesrečo povzroča nekaj, kar je zunaj trpečih oseb: naključje, stanovske razlike, greh staršev itd. Obstoječe je krivo za nesrečo in s tem za bolečino, in ker ni moči, ki bi premagala bolečino, se pisatelj zateka v skrajnost in ves svet mu je »le metafora za solzeči se jaz«.⁹ V »noveleti« *Mlada leta* označuje bolečino za tisto vrednoto, ki daje življenju »pravo svetost« in ima tako očiščujočo vlogo. Torej imamo opraviti s »kultom trpljenja in bolečine«.¹⁰ Svetobolnost, ki ji je nemalo botroval Stritar, je Tavčar do neke mere ohranil vse življenje.

⁸ Prim. Tavčarjevo Zbrano delo III, 1966, 467–468, 471, 473, 476–477.

⁹ M. Boršnik, n. d., 523.

¹⁰ B. Paternu, n. d., 111.

»Noveleta« *Bolna ljubezen* (1874) v desetih pismih (od maja do prihodnjega aprila) pripoveduje o nesrečnem, bolnem študentu in o njegovi ljubezenski odpovedi, saj se reven ne more vezati na aristokratsko dekle. Poleg tega je bolan, ne le telesno, marveč tudi od hrepenenja po domačih krajih, od bivanja v tujini in zaradi neuresničenih življenjskih ciljev. Pripoved je prilagojena pisemski obliki in kompozicijska linija je usklajena z rastjo bolečine, ki prek odpovedi (sedmo pismo) doseže višek ob koncu devetega pisma. Bolečina je razpeta v kontrast: bogata palača – študentova revščina (četrto nadstropje); aristokratsko dekle z »belimi rokami« – reven študent z »nesrečno bodočnostjo«, »prekletstvom« in »svojo revščino«. V ta nasprotja je ujeta tudi domovina. Razbolelost je pisatelj posebej slikovito izrazil z idilično predstavo o domačem kraju, z domišljjsko podobo ljubezenskega hrepenenja (prizor ob dekletovi sliki v izložbenem oknu), s prizorom ljubezenske odpovedi in ne nazadnje s kontrastnim pogovorom med študentom in »lajnantom«, ki se pogtejuje za dekletovo roko in ki mu študent (s »srčno krvjo«) napiše zaročno pesem.

Istega leta kot *Bolna ljubezen* je Tavčar objavil »fantazijo« *Nasproti stari palači* (1874), v kateri je prvoosebni pripovedovalec bolečino pripisal bolnemu mlajšemu bratu. Ta hrepeni po lepi deklici iz palače. Pripoved je liriziran domišljjski utrinek (*»Bile so resda sanje, ali žalostne, tožne sanje!«*) s sicer vidno dogajalno shemo, ki pa nima pomembnejše vloge, razen da pripelje do dečkove smrti. Pripoved s svojimi stilnimi značilnostmi kaže na težnje, ki niso sovpadale z »duhom realističnega časa«. K čustveno polni epitetonezi in inverzijam, ki budijo posebno ritmično ubranost, moramo dodati raznovrstno metaforiko, ki je subtilna, mestoma eterična in ki napoveduje neslutene stilne daljave moderne.¹¹ Primer: »V beli obleki stopala je po peščenem potu, tako nežna, ko da bi se hotela vsak trenutek v modri zrak raztopiti.« Ali: »Tistikrat pa je bila spomlad v naravi in cvetje je vrvelo iz njenega srca.«

Sanje, nesrečnost, razbolelost, spomine – vse to lahko srečamo tudi v »noveleti« *Madama Amalija* (1875). Tavčar se opaja nad »melanholičnim, žalostnim zidovjem« graščine in nad lepoto aristokratkinje, ki ji naključje pretrga življenje. Dogajanje je razporejeno v pet poglavij, da bi tako v glavnem scenično prikazal pet stopenj pripovedovalčeve čustvene prizadetosti: od pričakovanja prek občudovanja do nepozabne ljubezni. Dekletova podoba je izsanjana in tako kot preostali ženski liki izdelek domišljije. Z gospo Amalijo se je povečala galerija Tavčarjevih središčnih ženskih likov: dona Klara, Ana, Bazilija, Avrelija in zdaj Amalija. Vse je onesrečila ljubezen, onesrečila pa je tudi tiste, ki so jih ljubili. Pisateljeva epitetoneza je bila s svojimi barvami vedno bolj klišejska in tudi pridevek »krasen«, s katerim je izražal največje možno občudovanje lepote, je postal stereotipen: dona Klara je imela »krasno telo«, Ana je bila »krasne postave«, Avrelija »krasna stvarca«, gospa Amalija »prečudne krasote.«

Navedeni vrsti žensk je dodal tudi »prekrasno« konteso Marijo v »noveleti« *Žala prigodba mlajših let* (1875), pozneje *Mlada leta*. Pripoved v okvirnem delu razlaga tezo o bolečini: življenje je eno samo »jezero bolečin«. Pripovedovalca (v okvirnem in vložnem delu je isti) je zadela taka bolečina ob spoznanju, da je kontesa Marija, v katero se je zaljubil, njegova polsestra. Pripovedovanje se končuje s sklicevanjem na Grabbeja, češ da ima prav, ko trdi, da je »človeško srce . . . ustvarjeno zato, da se raztrga«. Tudi ta pripoved, ki po svojem nastanku sodi v Tavčarjeva zgodnejša pisateljska leta, se je v tisku pojavila nekaj let pozneje. »Noveleta« ima vse poglobitve lastnosti kratke pripovedne proze. Ob *Bolne ljubezni*, *Nasproti stari palači* in *Gospa Amalije* se razlikuje zlasti po izrazitejšem dogajanju in po strnjenosti fabule in v tem je bližja vložnemu delu *Povesti v kleti*, ki ima vrsto baladnih značilnosti. *Mlada leta* sodijo med tiste Tavčarjeve kratke pripovedi, ki so s svojimi petimi poglavji navidezno podobne petdejanski tragediji. Po mnenju Marje Boršnikove v ospredje stopa »dramatski vzgon. . . zlasti arhitektonsko (petdejanske tragedijel), z nape-

¹¹ Prim. B. Paternu, n. d., 114; M. Boršnik, n. d., 139.

to jest kontrastnega dogajanja in z naraščajočo spretnostjo dialoga.«¹² Toda pripoved je notranje kompozicijsko vendarle naravnana v konec in ne kaže razvidnega zapleta v vrh, ki bi pomenil kulminacijo in nato prešel v razplet, marveč vse dejanje teži v presenetljiv sklep, ki je tudi tu kakor doslej v vseh Tavčarjevih pripovedih nesrečen. Dogajanje je razvrščeno v postopnosti, s katero narašča napetost in hkrati z njo baladno ozračje. Presenetljiv preobrat na koncu usodno prizadene središčno osebo (Kvarla in tudi konteso Marijo). Baladnost v petem poglavju pisatelj posebej stopnjuje z razviharjeno naravo: »*Vihar vil je drevesa; potok bobnel je huje v svoji strugi ter drl besneje v daljavo. Po nebu pak so se vlačili črni oblaki in grozili z dežjem.*«

Zaradi ljubezenske nesreče Tavčarjeve osebe omahujejo v smrt in tako je tudi v »*obrazu*« *Margareta* (1875). Kmečka deklica, ki življenja »še ni poznala in ne okusila njegovega grenkega jedra«, je počasi shirala: telesno šibko jo je hrepenenje po ljubezni uničilo. Pripoved je sestavljena iz drobnih pripovednih prizorov, nanizanih v enopramensko zgodbeno linijo, ki prikazujejo Margareto v neprestanem pričakovanju (naivno kmečko dekle in študirani kmečki sin). Pričakovanje je rdeča nit, ki ji je podrejen zgodbeni potek in prilagojena kompozicija. Pretanjenost dekletovega doživljanja in njene duševne značilnosti najbolje ponazarja dialog. Ta ni strnjen, marveč zgrajen iz samih vprašalnih in vzključnih povedi, s katerimi občutja niso izražena jasno, marveč so samo nakazana. Dialogi so doživljajsko polni in izžarevajo čustveno intenziteto. Primer:

»*Margareta, rekel sem tiho, ali v vašem vrtu uže cvete vrtnica?*
Na našem je uže v cvetju!
„Oj pač in tudi rožmarin na mojem oknu užel“
„Rožmarin, Marjetica, tega mi pač daš...!“
„Rožmarina – ali povedati ne smeš nikomur!“
„Zakaj li ne?“
„Kaj bi pač dejali ljudje!“
„Kaj neki, Marjeta?“«

Epitetoni, znani iz dosedanjih Tavčarjevih »*novelet*«, so se nekoliko umaknili pridevkom, ki so bolj ponazoritveni in prilagojeni nežnosti podobe središčne osebe: »*tenka deklica*«, »*razcvetela lepota*« obličja, »*nedolžna sosedova*« Marjetica, »*mlada duša*« ipd.

Kot vrstno oznako je pisatelj uporabil besedo »*obraz*«, čeprav nam branje hitro razkrije, da pripoved ni podobna Jurčičevemu ali Ogrinčevemu »*obrazu*«. Toda izraz je uporabil upravičeno, saj je pripovedovanje osredinil na eno samo osebo, ki jo je značajsko in doživljajsko predstavil. Poleg tega je morda želel poudariti, da je dekletovo podobo zarisal po resničnem modelu.¹³

V okvirni »*noveleti*« *Valovi življenja* (1877) je pogubno moč ljubezni ubesedil z »*zgodbo izgubljenega življenja*« velikega opernega pevca (Battista), medtem ko je v liku princeze Margarete prikazal dotlej v »*noveletah*« neznano podobo ženske »*problematične*« nature,¹⁴ saj ji je bil pevec le igrača; kot nasprotje ji je postavil vdano in ljubečo Luizo, ki jo je pevec zavrgel. Opravičilo za pevčev »*blazno ljubezen*« je pisatelj našel v usodnostnih zakonih življenja, ki je »*burno morje, njegovi valovi pljuskuje ob pečine in mene*« (=Battista) »*so zagnali na pusto skalo*«. Pripoved po morfološki plati v Tavčarjev kratkoprozni opus ni prinesla nič novega, nič takega, kar ne bi srečali že prej v »*noveletah*«. Gotovo pa je res, da se mu je »*posrečilo iz bolečine življenjske krize oblikovati moderno salonsko novelo in jo izbrusiti po okusu, ki tudi razvajanemu sladokuscu ne bi mogel biti v nadlego.*«¹⁵

¹² M. Boršnik, n. d., 192.

¹³ Prim. prav tam, 140–141.

¹⁴ Prav tam, 251.

¹⁵ Prav tam, 254.

Vrsta »novelet«, v katerih je bila pisateljeva osebna prizadetost v ospredju, je z *Valovi življenja* pojenjevala, čeprav ga je po mnenju Marje Boršnikove »globoko ljubezensko razočaranje« še naprej napajalo z bolečino. Proti koncu sedemdesetih let sta začela usihati njegov solipsizem in beg pred resničnostjo, tudi razbolela svetobolnost je dobila nekoliko bledeje barve.¹⁶ S pripovedjo *V gorah* in z »*obrabi*« iz kmečkega življenja *Kobiljekar, Kalkan, Moj sin* in *Miha Kovarjev* je v drugi polovici sedemdesetih let Tavčarjeva kratka prozna pripoved opozorila na nove značilnosti. Z letom 1876 je objavil srednje dolgo pripoved *Ivan Slavelj*, v kateri je ponovil marsikatero lastnost in idejo iz »novelet«, napovedal usmeritev v kmečki svet, izrazil svoje liberalne nazore in kritičnost do aristokratsko-meščanske družbe. S srečnim koncem se je odločil za drugačno etološko perspektivo.

V »noveleti v pismih« *In vendar* (1878), ki je pravo nasprotje *Bolni ljubezni* (obe sta pisani v pismih), se je ljubezenska in življenjska bolečina umaknila optimistični ljubezenski sreči in pripeljala junaka v zakonski pristan. Mestne ljudi je v pripovedi postavil v idilično vaško okolje in pri tem začrtal obrise rodne doline, ki jo je odslej vse pogosteje vpletal v svoje pripovedovanje. Že leto prej so se v kratki podlistkarski pripovedi *Prijatelj Radivoj* (1877) oglasili tudi nekoliko posmehljivi toni, s katerimi je obračunaval z ljubezensko bolečino in skušal demitizirati žensko.

Ob vrsti prvoosebni pripovedi, ki jim je Tavčar dajal vrstno oznako »noveleta«, je z letom 1876 začel objavljati sestavke, ki so pozneje dobili skupno ime »*Med gorami. Slike iz Loškega pogorja*«. Prvo med njimi *V gorah* (1876), pozneje *Holekova Nežika*, je še označil »noveleta«.¹⁷ *Holekova Nežika* je za razliko od dotodanjih kratkih pripovedi sklenil srečno, tako kot istega leta objavljenega *Ivana Slavlja* in nekoliko pozneje »noveleta« *In vendar*. Pripovedovanje je prepustil namišljenemu prvoosebnemu pripovedovalcu. »*Vaški kravar*«, moderniziran Levstikov Močilar, pripoveduje o sodobnem kmečkem življenju, kakor ga je sam doživljal, in o Holekovi Nežiki, ki se je zaljubila v »*gospoda Erazma*«, »*tistega iz fabrike*«; ljubezen se je razcvetela (Gabrčev Tone, ki je imel Nežiko rad, je zato napravil samomor), Erazem pa je vas zapustil, »*ostal v mestu in ni odpisal*« na Nežikina pisma. Nekega dne je prišel in pripeljal s sabo drugo dekle, toda ta ga je zapustila, ko je videla, kaj je prizadejal Nežiki. In Erazem se je vrnil, Nežika je postala gospa in vse se je srečno končalo. Erazmova vrnitev ni utemeljena, ne vemo, ali ga je pripeljala nazaj slaba vest, usmiljenje, občutek dolžnosti ali resnična ljubezen.

Tudi to pripoved je pisatelj razdelil na pet poglavij; kompozicija je piramidalno tektonska z zapletenim (1. in 2. pogl.) in razpletenim (4. in 5. pogl.) ter obsežnejšim osrednjim delom (3. pogl.), v katerem dosežeta ljubezenska sreča in tudi obup svoj višek. Pripovedovalec zgodbene niti ne spusti iz rok in se približa ljudskemu pripovedovalcu z vrsto drobnih digresij, ki jih gostobesedno razsuje po pripovedi. Pripovedovanje opozarja na njegovo navzočnost: velikokrat ponavlja »*sem dejal*« in nagovarja zbrane poslušalce s »*povem vam*«. Način pripovedovanja je narekoval posebne vrste pogovor: v glavnem je enodelen brez odgovorov (v stilu »*dejal sem*«) in šele v četrtem poglavju je nekoliko bolj vezan. Ker je pripovedovanje navezano na spomin, so časovna orientacija letni časi: »*Pomlad je tedaj bila*. . . « ali »*V jeseni je bilo in delali smo na polju*. . . « Avtorja značaji niso podrobneje zanimali in prav tako ne zunanost središčnih dveh oseb (Erazma označuje kot »*zalega*« človeka, Nežiko pa npr. takole: »*Vi ne veste, kakošna je bila ona, a jaz vam dopovedati ne morem. Kadar se je v nedeljo napravila. . . no pa saj ni, da bi govoril*«). Notranja podoba oseb je bila namreč določena že s tem, da je nasproti nepokvarjeni kmečki deklici postavil prihajača iz mesta, »*tistega iz fabrike*«, ki je imel že sam po sebi drugačne poglede, moralo in last-

¹⁶ Prav tam, 331.

¹⁷ M. Boršnik pravi: »Prva slika *Holekova Nežika* je bila šele kasneje uvrščena v ta ciklus (*Med gorami*, op. G. K.). Nastala je po prelomu v drugo ustvarjalno dobo, ko se avtor svojega razbolelega solipsizma že osvesti in ga skuša premagati. Vendar vsebuje še toliko osebnih erotičnih reminiscenc, da jo po zgledu drugih osebnih ali polosebnih erotičnih izpovedi naziva še s podnaslovom »noveleta.« N. d., 524.

nosti kot kmečki človek. Bistvena razlika je bila tudi v vrednotenju čustev: Nežika je gledala na ljubezen in zvezo resno, zvesto, medtem ko je bil »*gosposki človek*« v tem ohlapen, širokovesten. Zato je Erazmova vrnitev toliko bolj neprepričljiva. Pisateljev most med dvema svetovoma je bil zelo krhek, to pomeni, da ni bil dovolj prepričan v nakazani izid. Če bi to »*noveleto*« primerjali z dotedanjimi kratkimi pripovedmi, potem bi se morala končati po tretjem poglavju. Očitno je Tavčar iskal nove možnosti (nakazoval jih je v *Ivanu Slavlju*), ki pa jih ni dovolj motiviral.

Primerjava med »*noveletami*« iz meščansko-aristokratskega okolja in *Holekovo Nežiko* (kmečko življenje) pove, da je pisatelj začel delno spreminjati tudi slogovne značilnosti (začetki so opazni že v *Margaretij*). Ritmično razgibanost in bujno metaforičnost je delno zamenjal premi pomen besede; prenesena beseda se je precej navzela duha ljudskega izražanja (npr. primere: »*zarjul je kakor razdražen vol*«, »*bila je rdeča kot pirh*«, »*prav kakor roža je bila*« itd.). V epitetonezi ni bil več tako stereotipen kot v drugih »*noveletah*«, za občudovanje je začel uporabljati besedo »*zal*«, ki jo poslej lahko opazimo v vsej njegovi kmečki prozi. Uvajati je začel tudi besedo »*žival*« za izrekanje sočutja do sočloveka (»*Če se obetajo poprej dekletu zlati gradovi. . . vse, kar je sladkega, da se zmede žival', ki sveta ne pozna. . .*«). Kmečko govorico je prepletel z narečnimi izrazi in sintagmami (»*nikar preveč ne vdeluj*« ipd.). Izražanje, kot ga srečamo v *Holekovi Nežiki*, je bolj ali manj značilno za vse Tavčarjeve »*slike iz Loškega pogorja*«.

Dve leti za »*noveleto*« *V gorah* je objavil dva »*obraza iz Loškega pogorja*« *Kobiljekar in Kalkan* (1878). Pripovedi je poimenoval »*obraz*«: vso pozornost je osredotočil na eno osebo in jo osvetlil v nekaj (pomembnih) življenjskih trenutkih. Kompozicija v pripovedih je fragmentarizirana, kajti med posameznimi pripovednimi enotami je občutna časovna razlika, dogajanje ni časovno strnjeno, ni v »*enem kosu*«.

Podobno, kot je delal Jurčič, je tudi Tavčar takoj na začetku označil Kobiljekarja, ki je bogat (opis domačije to ilustrira), ponosen na svoje imetje in kar ošaben. Po dvorišču se sprehajata dva pava, ki dobro ponazarjata Kobiljekarjevo človeško podobo. Nekega jutra se zgodi, da ga učitelj Ožbalt pozdravi z »*gospod*« in odtlej v svojem napuhu izgubi razsodnost. Če ga kdo imenuje »*gospod*«, mu odpusti celo dolg. Toda najhuje se začne, ko se zaplete v prepir z revnim, a prebrisanim sosedom Gregom. Po dramatičnem prizoru prepira gre vse rakovo pot: pravda za pravdo, Kobiljekar izgublja, začne živeti mestno, prodaja posest ter sebe in družino spravi na beraško palico, kot berač tudi umre. Pripoved daje videz, kot da gre za neke vrste mohorjevko (po Jurčičevem zgledu), saj je pripovedovanje uokvirjeno v dva poudarka: »*Ponosa preveč. . . In takoj boste čuli, da je prišla kazen tudi na Kobiljekarja!*« in na koncu »*Ošabnost pa vendar ni prida!*« Tako izostrenih moralizmov Tavčar v svojih »*slikah*« ni več uporabil. Pripoved, ki je tako kot druge »*slike*« postopno usmerjena v konec, je zgrajena iz nekaj pripovednih enot, različnih po dinamiki in pripovednih sredstvih. Opisna predstavitev Kobiljekarja in njegovega bogastva se konča z napovedjo o kazni; poročanje o tem, kako se je ob učiteljevi pomoči zapletel v svojega »*gospoda*«, pa s kontrastnim opisovanjem prebrisanega Grega in njegove »*beračije*«. Nato se z značilnim uvajalnim »*neko popoldne*« začneja pripovedna scena prepira, ki se konča z udarci in Gregovo napovedjo, da bo to zanj denar. Poročanje o tem, kako se je pravda začela in nadaljevala, preide v Gregov monolog pred sodniki, v katerem se posmehuje »*gospodom*« in utemeljuje, da Kobiljekar ni »*gospod*«. Tako menijo tudi sodniki in Kobiljekarja to najbolj prizadene. Epilogni konec samo niza, kako junak naglo propada. Kobiljekarjevemu žalostnemu koncu ni botroval samo njegov značaj, marveč so tudi socialni vplivi, zlasti mesto, ki je pokvarilo kmečkega človeka (»*gospodje*« so v mestu; premoženje mu pomagajo upravljati »*gosposki in bradati*« ljudje iz mesta).

S *Kobiljekarjem* je Tavčar začel uvajati v svoje pripovedi posebno pripovedovalčevo perspektivo: pripovedovalec namreč nastopa v prvi osebi množine, kot bi govoril v imenu

vaške srenje (»takrat nam je pretepeval v šoli otroke. . .«, »smo drli k očetu Nacetu. . .«, »ker bili smo vsi zadolženi pri Kobiljekarju« itd.), obenem pa tej srenji tudi pripoveduje: »vi vsi veste« ipd. Tak način je mogoče razumeti kot pisateljevo hotenje, da bi poudaril človekovo zamejenost s socialnim okoljem, in na drugi strani kot metodo, prek katere se na podlagi doživetja izpričuje (pričevanje) resničnost(!) upovedenega. Stilno v *Kobiljekarju* nadaljuje z načinom, na katerega smo opozorili ob *Holekovi Nežiki*, in zlasti ukrasni pridevki so v funkciji značajskega označevanja oseb: Grega je »prebrisan človek«, Petrček ima »prekanjen obraz«, učitelj Ožbalt je »suhorebni gospod« itd. V zvezi s Kobiljekarjem pisatelj ne varčuje z ironijo, zlasti ob njegovi umišljenosti, da je »gospod«. S tem »obrazom« se je vidneje odmaknil od romantičnega pisanja, po svoje nadaljeval tradicijo Jurčičevih »značajevk« in dokazoval, da je »nenadoma sposoben opaziti tudi sočloveka brez neposredne povezave s samim seboj, da mu, skratka, postane originalen kmet kot tak upodobitve vreden«. ¹⁸

V »obrazu« *Kalan* se razmerje med pisateljem in osrednjim junakom spremeni: namesto ironije, nastopa sočutje, *Kalan* je namreč »revež«. Dogajanje je močno skrženo in osvetljuje središčno osebo jedca *Kalana* ter prikaže njegov žalosten konec (zanj je delno kriv sam – »hudoben jezik«, delno socialno okolje). Toda *Kalan* ni le dober jedec (najbolj je srečen, če ima pred sabo polno skledo mlincev), marveč tudi garač, ki si v potu svojega obraza služi skromen kos kruha. Kompozicijsko je pripoved zgrajena iz treh pripovednih delov: prvi na opisni način predstavi osrednjo osebo (kot bistrournega jedca, reveža, garača-gnojara, v pijanosti s hudobnim jezikom); drugi del prikazuje pripetljaj, kako so se mu prvič uprli mlinci zaradi neestetičnega pripravljanja jedi, in tretji pripovedni del, kako ni mogel jesti, tik preden je umrl (v pijanosti je izzival in mladina ga je pretepla tako, da je obelžal). Pripovedni umirjenosti, ki se je zadovoljila s poročanjem in opisom, sledi nesrečna tretja enota z nekaj več razgibane sceničnosti. Toda napetost ni dosežena z dramatičnim dialogom, marveč s kontrastnostjo in grotesknostjo. Žena *Maruša Repulja* hiti od hiše do hiše in naznanja ljudem, da se v vasi pretepejo (»Jaz tako rada gledam, ko se pretepejo!«), ko pa pride na prizorišče, zagleda svojega moža: »Prisopihala je na vas, da bi gledala lepe pretepe. Dobila pa je v krvi svojega moža – in zakričala tako grdo in tako srdito, da je mladina plašno pobegnila in pometala kolce od sebe.«

Kmečkega okolja (vaške srenje) *Tavčar* v »obrazih« in pozneje v »podobah« ne idealizira. Že v *Kobiljekarju* lahko vidimo, kako vaščani privoščijo in kako se »glasno krohotajo«, ko *Grega* zbadljivo govori o *Kobiljekarju*. Tudi v *Kalanu* omenja kmeta *Fortuno*, ki je svojo ženo z »obilnimi pretepi počasu v grob spravil«, in kmečka mladina je *Kalanu* s pretepanjem skrajšala življenje. Pripoved se na prvi pogled ne zajeda v najgloblje plasti človeške bivanjske problematike, vendar je *Tavčar* prav s to drobno »podobo« – »obrazom« začenjal iskati v navidezni majhnosti pretresljivo tragiko posameznika, ki ga življenje stre.

»Obrazoma« sta sledili dve »podobi iz *Loškega pogorja*« pod skupnim naslovom *Med gorami: Moj sin* in *Miha Kovarjev* (1880). *Anton Kimovec* je v pripovedi *Moj sin* »velik revež«, zakaj življenje mu je zagrenila nespametna ljubezen do ničrednega sina. V tej pripovedi je stopnjevanje poglobitvi kompozicijski princip, ki pripelje do nesrečnega konca; toda najbolj bridka ni *Kimovčeva* smrt, marveč razočaranje, ki ga ta doživi nad svojim sinom (»Zdi se mi, da res ne mara zame.«). Stopnjevanje: ko je podedoval »podrto kočjo in raztrgan laz«, se je oženil s pijanko; sina je dal študirat, sam pa je še bolj revno živel; po osmi šoli je prodal laz, po visokošolskem študiju – kočjo, postal gostač in siromak, nato je z leti postal še »večji siromak«. Čez mnoga leta je sin obiskal očeta (ki se ga je sramoval) in vaščanom se je zdel »grd«, ko je odhajal (za očeta je pri županu pustil denar in ta naj bi mu vsak mesec dajal dvajsetico), se je vsem zdel »še veliko grši«. S stopnjevanjem je pisatelj nadaljeval do konca, do grenkega spoznanja, to je naznačil s poudarjeno napovedjo: »In

¹⁸ Prav tam, 280.

to spoznanje je prišlo!« in nato »A prišel je tudi odgovor!« Na koncu se je vse osredotočilo v očetovo spoznanje, da ga sin ne mara. Napovedujoča stavka vpeljujeta živahni pripovedni sceni, v katerih dominira pogovor med vaščani (*»Tako smo govorili...«*) in starim Kimovcem, ki z vsemi močmi brani sina. Pripoved Tavčar sklene s stavkom: *»Taki so ti naši otroci!«* Toda tega ni mogoče razumeti kot moraliziranje, marveč kot spoznavanje o življenju, kakršno pač je. Torej zgolj ugotovitev, ni patetično vzdignjenega prsta.

Tavčar je prikazal kmečkega človeka v življenjski stiski, ob kateri se je razodela njegova velika etična moč. Najrevnejši med vsemi v sebi hrani velik etos, veliko čustvo, brezmejno ljubezen, ki je ne omajajo revščina, trpljenje, niti slutnje o sinovi ničvrednosti, in tudi ko nastopi spoznanje, očetova ljubezen noče prizadeti sina: *»Pa mu nikar ne pravite, da sem težko, prav težko umrl!«* Čustvo je tako totalno, da človeka stre, po razsežnostih čustvovanja je stari Kimovec izjemna osebnost. Že ob Kalanu je bilo čutili in tokrat je še bolj Tavčarjevo »socialno čustvovanje«.¹⁹ sočustvuje z revnimi, ponižanimi in razžaljenimi. Bogastvo in mesto človeka pokvarita, to spoznanje spremlja Tavčarjeva dela vse do konca.

Kimovcu je po usodni moči čustva podoben tudi Miha Kovarjev v istoimenski *»podobi«*: uniči ga neizmerna ljubezen do ženske. To pripoved je pisatelj izjemno začel s pripovedno sceno (ki zgodbeno sodi na konec pripovedi), kako so pijanega Miho vrgli iz gostilne in kako je nato šel spat v sosedov svinjak; ta začetek je dobil svojo zaokroženost ob koncu pripovedi: Miha je na svinjaku zmrznil. Analitično-sintetično načelo sicer ni značilno za Tavčarjeve kratke pripovedi (in sploh za kratko pripovedno prozo), toda tokrat je ta tehnika vpeta v kontrastno-antitetično ponazoritev posledica-vzrok.²⁰ Začetna podoba pijanca Miha drastično prikazuje njegovo življenjsko tragiko, ki jo povzroča brezupna ljubezen.

Pripoved pojasnjuje vzroke z vrnitvijo v preteklost: *»Pred dvajsetimi leti pa je bila stvar čisto drugačna.«* Takrat je bil Miha *»zal človek«, »zal hlapec«* in zaljubil se je v župnikovo nečakinjo; dekle se je poročilo in Miha se je zapil ter postal *»velik revež«*. Ni mogel razumeti svoje socialne zmotе, da pač *»gosposka ženska«* ni zanj in da je bilo dekletovo navdušenje zgolj igra, ki je ni jemala resno, medtem ko je on v svoji zaverovanosti in etični resnobi mislil drugače. In to ga je uničilo.

Pripoved je kompozicijsko zasnovana tako, da je znotraj *»dvajsetih let«* razdeljena na tri pripovedne enote. Prva pretežno z naracijo in s pripovedno perspektivo *»mi«* (=vaščani) pripoveduje o Mihu, o njegovem službovanju pri župniku in kako mu je dekle *»zmešala glavo«,* da je bil *»čisto zmešan«*. Druga enota z delno spremenjeno perspektivo ponazarja, kako se župnik in Miha odpravljata na poroko, kaj Miha doživlja v cerkvi, ko spozna resnico, in kako se nato napije; o Mihovem doživljanju pripoveduje očitavec Grega, vendar ne prvoosebno, marveč po njegovem pripovedovanju to opravi vsevedni pripovedovalec. Tretja pripovedna enota je kratka in samo poroča o Mihovi poti navzdol, kako je *»zdivjal«* in kako je vse to še stopnjevalo srečanje z dekletom, ki je bila na las podobna njegovi ljubezni (bila je njena hči). Srečanje – dvajset let pozneje – je predstavljeno s kontrastom: bila je pomlad, *»krasno je bilo vse«, »med rožami je hodilo tisto dekle«,* tedaj je *»mimo pritaval«* Miha, pijan, da *»se je moral prijematı za vrtno ograjo«*. V pripovedni sceni se izrazi vsa Mihova bolečina: *»Ali poglej me, kakšen kakšen revež sem postal – zavoljo tebe!«* Zadnji odstavek nato vzpostavi izsekoh z začetkom pripovedi. Mihova podoba je torej predstavljena v treh življenjskih izsekih: ko je užival v zaljubljenosti, ko je doživel razočaranje, ki ga je strlo, in ko je postal pijanec in nesrečno končal.

¹⁹ Prav tam, 327.

²⁰ Prim. J. Pogačnik, n. d., 133.

V Tavčarjeve pripovedi iz kmečkega življenja so vidneje prodirale realistične značilnosti, vendar so jih zvesto spremljale tudi romantične lastnosti; v našem primeru: idealizacija ženske, čustvena intenziteta, hiperbolizacija, izjemnost središčne osebe, v izrazu čustveno napeta prenesena beseda itd.

Pripovedi iz kmečkega življenja se je leta 1880 pridružila »noveleta« *V Karlovcu*. V tej pripovedi se stikata kmečki in aristokratski svet, vendar se na koncu izkaže, da so njuna pota povsem različna. Pisatelj nekoliko nenavadno in s širokopoteznimi zamahi prikaže trden, samorasten, delaven in odporen kmečki rod Karlovčanov. Ob dogodku, ki ga popiše, se za trenutek zamaje njihova trdnost, zakaj staremu mlinarju Alešu ubijejo najstarejšega sina Vida. Nesrečo prinese »visoška revolucija« (leta 1848), ki jo začne vaški »lumpenproletariat«: tatovi, anarhisti, pijančki, na čelu jim je učitelj Komolček. Tako povzroči nesrečo nekaj, kar je pravo nasprotje kmečki prdnosti in npravnosti: brezdolje, ki pelje v nepoštenost in lahko pripelje do gorja (Vidova smrt).²¹ Kontesa Ana se pred uporniki zateče v Karlovec, Vid (otožen, na pol študiran in zaljubljen v konteso) jo brani pred »puntarji« in Komolček ga ustrelji. Po tem »strašnem večeru«, po tej »hudobiji« nastopijo za Karlovčane bridki dnevi, toda bolečina počasi mineva, zopet se naseli mir, samorastni rod ostaja še naprej trden in globoko zakoreninjen v svoji zemlji. Kontesa Ana, tipična podoba Tavčarjevih »prekrasnih žensk«, za katero je Vid vedel, da jo je nesmiselno presajati v njihovo okolje (zato je njeno nagnjenje zavrnil), se vrne v svoj stanovski krog in spomin na Vida in Karlovčane počasi zbledi (»Življenje vihra nad nami s silno oblastjo, trgajoče nam iz srca spomine, da izginjajo brez sledu.«).

Tavčar je v »noveleti« ubesedil svojo idejo o »tipičnem jedru slovenstva«, ki ga je videl »samo v samobitnem garaškem kmetu, neoskrunjenem od tuje civilizacije.«²² V pripovedi *V Karlovcu* je delno sintetiziral, delno pa stopnjeval nekatere svoje pisateljske značilnosti. Tako je stopnjeval svoj kompozicijski artizem,²³ združil je slogovne značilnosti svojega noveletnega pisanja in novosti, ki jih je uvajal z »obrazi« oziroma »podobami«, vidneje je uporabil hiperbolizacijo človekove individualnosti in suverenosti, zaokrožil svoj odpor do civilizacije, ki krni človeške vrednote in uničuje človekovo (kmetovo) samobitnost, itd. Pripoved je napisana v načinu vsevednega pripovedovalca, pri čemer pripovedovalec (avtor) nekajkrat vidneje izstopi; nedvoumno prvooseben je zadnji odstavek, v katerem je vrgel pogled na aristokratsko družbo in Anino nadaljnje življenje. Z zadnjim odstavkom je ob izrazito čustveni meditaciji (»Življenje vihra. . .«) močnejše zakoličil dvom v upravičenost obstajanja dveh svetov (kmečkega-revnega in aristokratskega-bogatega), med katerima ni mostu. Torej dvom v smiselnost (in pravičnost) obstoječega socialnega reda.

»Noveleta«, ki je ostala na sredi med romantičnim in realističnim in ni izstopila iz tega začaranega risa slovenske književnosti druge polovice 19. stoletja, je primer Tavčarjeve mejne kratke pripovedi; v to silijo v obseg se zajedajoče digresije: mislimo na prvo in delno drugo poglavje z opisi Karlovca in karlovških ljudi, še posebej pa na peto s prikazom visoških »revolucionarjev«. To poglavje je močno omajalo načelo enopramenskosti, ki ga kratka pripovedna proza praviloma upošteva. Kratkoprozna osredotočenost na eno ali dve osebi je tokrat zamenjala kolektivna središčna »oseba« Karlovčanov. Skratka, »noveleta« ima dispozicije, ki bi jo lahko hitro pripeljale v srednje dolgo pripoved, saj bi ji nakazana razširitev dogajanja povsem ustrežala.

²¹ Prim. M. Boršnik, n. d., 319: »Da ogroža kmečko trdnost še kaj drugega kakor pomanjkanje npravstvene hrbenice, tega Tavčar do sive starosti ni uvidel ali si ni priznal. Od tod njegovo kasnejše utopično reševanje v polnokrvno kmečko zdravje pred meščansko npravstveno razkrojenostjo. Od tod njegovo kasnejše prepričanje, ki deloma korenini že v tem času, da je velike, pristne ljubezni sposoben samo prvobitni kmečki človek. In Tavčarju pomeni ljubezen isto kakor plemenitost.«

²² Prav tam.

²³ Prim. prav tam, 319–320; ista, Pol stoletja narazen. 'V Karlovcu' in 'Boj na požiralniku', Jezik in slovstvo 6, 1960/61, 87–91, 113–119.

Pripovedno linijo, ki jo je začel Tavčar z »noveletami« v začetku sedemdesetih let, je nadaljeval tudi ob koncu desetletja in na začetku prihodnjega s pripovedmi: *Soror Pia*, *Čez osem let*, *Tat* in *Gospod Ciril*. Podobno, kot smo menili za *Valove življenja*, bi lahko trdili tudi za te pripovedi: v bleščečem stilu, ki se mestoma spreminja že v rutino, napisane »novelete« iz meščanske višje družbe (delno tudi iz aristokratskega sveta) z dvojno podobo ženske – idealizirane, ki ljubi in jo ljubezen onesreči (*Soror Pia*), in problematične, kakršni smo srečali v *Valovih življenja* (*Gospod Ciril*, *Tat*).

V »noveleti« *Soror Pia* (1879) je avtor prikazal veliko ljubezen, da bi tako ovrgel tezo iz okvirnega dela, češ da je »tista ljubezen, o kateri se bere v romanih, novelah in drugih poetičnih izdelkih, le prazna domišljija«. Na podlagi dnevnika deklice, ki je prišla v samostan le za krajši čas in ki je pisala vtise o sestrinem doživljanju in ravnanju, je »dokumentiral« Piino globoko ljubezensko čustvo, ki jo je pripeljalo do nesrečnega konca. Ponovno je upovedil motiv romantične ljubezni, ki posameznika stre.

Drugačna je ženska v »podobi iz življenja« *Tat* (1880), v kateri »prečudovito krasna« Helena, izprijena in lahkoživa, prevara moža in ga s svojo razsipnostjo napelje na tatvino in uniči (samomor). Pripoved razkriva pokvarjenost meščansko-aristokratske družbe, ki je brez etičnih norm in ki ji je smisel življenja le v uživanju. Grof Artur, Helenin zapeljivec, namreč meni, da »človek le toliko velja, kar užije«. Pripoved pušča odprto, kaj se je zgodilo z najhujšim krivcem, to je grofom Arturjem, medtem ko Heleno na koncu označi za »žensko, ki ni nosila nikake moralne zavesti več«. »Zlo torej ni kaznovano. Tu se začenja moderna drama. Ne začenja se s Kersnikovim zapeljivcem v Jari gospodi, marveč že tu pri Tavčarju.«²⁴

Precej podobne ljudi kot v »podobi« *Tat* je Tavčar prikazal v »novelici« *Čez osem let* (1880), v kateri lahko sledimo zakonskemu polomu zaradi Leonore, ki je »krasna« ženska, »a brez srca«. Pripoved se ne konča tragično, zakaj Leonora kar naenkrat postane ljubeča žena, ki se za moža celo žrtvuje, in zakonca uživata srečo. Tavčar je »novelico« nemo-tivirano in »posiljeno harmonično zaključil.«²⁵

»Noveleta« *Gospod Ciril* (1880) pripoveduje o nesrečni ljubezni in o dveh bratih, ki sta ljubila isto dekle (sestrčno Marijo) in ki jo je Ciril prepustil bratu Metodu, čeprav ga Marija ni ljubila. Ta je bratovo žrtev sprejel in tako uničil dekle, brata in sebe. Marija je ob ponovnem srečanju s Cirilom padla v prešuštvo, Metod je končal s samomorom, ljubimca pa je tako razdružil mrtvi brat oziroma mož. Avtor se je lotil etičnih vprašanj in jih razreševal v smislu krščanskih norm in moralke. Pripoved je okvirna in pisatelj bralca prepričuje, kako z vloženim delom nima nikakršne zveze. Toda po mnenju Boršnikove konec okvira daje vtis, kot da se je s pripovedjo avtor razbremenil življenjske peze, ki ga je težila, in da je obračun z razmerjem do ženske subjektivne narave. Odslej mu namreč zbuja občutke lepote narava in poguba zaradi ženske se mu zdi nespametna:

»Jaz pa sem tiho odšel. Ko sem stopil zopet na jasni svit, mi je bilo, kakor da sem prišel iz stare katakombe. Med cvetočim drevjem sem stopal ter s kipečim srcem zrl na jasno nebo, na zelene gozdove po gorskih rebrih in na gorske vrhove, od zapadajočega sonca se žareče. In hvalo sem dajal usodi, da mi je dopuščala zreti na naravni ta kras brez obtežene vestil! – Dajal sem ji pa tudi hvalo, da mojemu srcu ni bilo dano tako strastno ljubiti, kot je ljubil gospod Ciril.

Zavoljo ene same ženske ugonobiti si življenje ter si zatreti dušne svoje moči, to je brez dvombe huda nespametnost!«

²⁴ M. Boršnik, Ivan Tavčar, leposlovnih ustvarjalec, 297.

²⁵ Prav tam.

Zadnje štiri pripovedi kažejo, da je pisatelj v marsičem ponavljal ideje in slog mladostnih del²⁶ ter ob tem skušal izbrusiti kompozicijsko plat pripovedi (v smislu kratke pripovedne proze, ki teži v linearni postopnosti h koncu), gradil je zlasti na dramatični napetosti pripovedovanja. Pripovedi – še najmanj *Soror Pia* – so zgodbeno močno skonstruirane, tako da je imela avtorjeva domišljija obilo dela.

(Odlomek iz daljše študije)

Jože Koruza

Filozofska fakulteta v Ljubljani

PREŽIHOV VORANC IN LJUDSKA PESEM

Predmet našega razpravljanja bo predvsem prvi dokumentirani znak Prežihovega oza-veščenega zanimanja za slovensko ljudsko pesem, ki sega v leto njegovih prvih objav. Na to je v strokovni publicistiki doslej opozoril le Matija Murko, ko je poročal o delu slovenske komisije v sklopu nekdanje vseavstrijske akcije za zbiranje ljudskih pesmi z melodijami.¹ Ko je pokazal na pomanjkljivost dela te komisije na Koroškem, je opozoril, da bi se pomanjkanje kvalificiranih zapisovalcev na terenu moglo nadomestiti s terenskim delom »učiteljev ali pa nabiralcev iz drugih dežel«, ki bi posamezno ali v skupinah prepotovali slovensko Koroško in s pomočjo duhovščine zapisali »vsaj večino slovenskih pesmi«. Nato pa navaja v dokaz, da bi takšno delo imelo podporo pri ljudeh, neko pismo Prežihovega Voranca: »Da bi našla takšna akcija razumevanje med ljudstvom samim, dokazuje obširno pismo, ki ga je kmečki fant Lovro Kuhar v Kotljah pri Sp. Dravogradu pisal odboru. Prosil je nujno, naj hitro kdo zabeleži tam melodije, 'kajti le redki stari ljudje še jih znajo in v nekaj letih bodo izginile s slovenščino vred'.«² Takrat niti Murko in najbrž niti bralci njegovega strokovnega članka niso pomislili, da bi utegnili biti ta kmečki fant in literat Lovro Kuhar, ki je dotlej objavil že tri prozne pripovedi tudi v Ljubljanskem zvo- nu in izdal še knjigo *Povesti* (1925), ista oseba, vsekakor pa je takrat manjkalo še nekaj let do časa, ko se je Prežihov Voranc dvignil s samorastniškimi novelami in romani v vrh slovenske književnosti in usmeril nase pozornost slovenske kulturne javnosti. Zato in ker je bil Murkov članek tiskan v strokovnem narodopisnem glasilu, je ostala omemba Prežihovega pisma v prežihoslovju nezapažena.

Prežihovega pisma o nujnosti zapisovanja ljudskih pesmi v Kotljah se piscu tega razprav-ljanja ni posrečilo najti.³ Pač pa je v arhivu glasbeno narodopisnega inštituta v Ljubljani našel njegovo omembo v dveh variantah zapisnika seje delovnega odbora za nabiranje

²⁶ B. Paternu, n. d., 119.

¹ M. Murko, Velika zbirka slovenskih narodnih pesmi z melodijami, *Etnolog* 1929, str. 5–54.

² Tam, str. 34. Na to Prežihovo pismo in njegovo omembo v Murkovem članku me je leta 1964 opozoril prof. B. Merhar, za kar se mu najlepše zahvaljujem.

³ Prof. Merhar je pismo videl v Štrekljevi zapuščini, meni pa se ga ni posrečilo najti niti v neurejenem Štrekljevem gradivu, shranjenem takrat pri sekciji za ljudsko slovstvo Inštituta za slovensko narodopisje SAZU, niti v arhivu GNI (zdaj glasbeno narodopisni sekciji istega inštituta).