



Matjaž Kmecl

HUMOR IN SLOVENSKA LITERATURA

Ena od znamenitih šablonskih predstav je pri nas misel, da smo po naravi liričen, malce solzav, malce zatrt in nežen narod brez humorja; naša literarna domena da je zato lirika. – Pa vendar že preprost pogled na potek in razvoj slovenske novodobne literature pove, da se je pravzaprav začela s komedijo – če smo le pripravljeni odpisati *Pisanice* slabih deset let poprej. Ko se namreč nekoliko sprostimo, lahko v miru priznamo, da pisaniška besedila dandanes redkokdo sploh pozna in da jih s kakšnim posebnim užitekem bere kvečjemu zelo specializiran strokovnjak, da so tudi sicer imeli pisaničarji prenekatero težavo sami s seboj, recimo s prevzemanjem »narurnejših« toničnih pravil verzificiranja – medtem ko *Županovo Micko* in *Matička* še dandanašnji kar naprej z veseljem igrajo vsakršni gledališki ansambli, do osrednjih; z enakim zadovoljstvom pa ju hodi gledat in poslušat tudi zmeraj novo občinstvo. Če stopimo od Linhartarja še sto let nazaj, naletimo na Janeza ali Ivana Svetokriškega, ki je baročni literarni prestiž zgradil na komedijantskem pridigarstvu, na humorju v okrilju nepričakovane forme – ali pa obratno, na pridigi nepričakovanega načina – dotlej namreč pridiga humorja že po svoji naravi ni poznala. – Potem pa se je že v to zgodnje in spontano oglašanje začela po svoje mešati literarna kritika. Pavla Knobla kot avtorja prve izrecno avtorske pesniške zbirke *Štiri pare kratkočasnih novih pesmi* (1801) je celo Levstik, ki je vendar priporočal in hvalil šolmoštrsko poezijo po ljudskem okusu in smislu za humor – in vsemu temu je Knobl stregel – imenoval »hripavega in kosmatega krokarja«. Štrekelj je moral spričo silovitega moralističnega zgražanja, kot je znano (Z. Kumer, Terseglav, Hladnik, Dolgan), kolekcijo ljudskih humornih pesmi zapreti v svoj »depo« – prav tako zaradi njihove »kosmate« nespodobnosti. – Tudi Prešerna nam literarna zgodovina najrajši slika v patetični podobi, izjemoma se je pripravljena posvetiti še sonetu o kaši ali Apelu, morda *Novi pisariji*; vsa tako imenovana apokrifna prešerniana, ki so ji kasneje kakšno banalnost sicer tudi podtaknili, pa vendar kaže, da je Prešernov genij znal enakovredno in enakopravno preigravati velikanski diapazon – od zadnjih, onstranskih vprašanj do skoraj poniglavih in blatnih človeških veselj na dnu sveta; in da tiči njegov genij prav tu. Podobno velja za Jenka, o čemer zgovorno priča kakšna takšna verzifikacija, ki je pazljivim in spodobnim očem pesnikove sestre ter drugih nenaprošenih cenzorjev le nekako ušla (npr. *Pijanec poje* iz leta 1855), enako tudi siceršnja romantičnoironična naravnost njegove poezije. Velja pa še toliko bolj za Jurčiča ali kasnejšega Tavčarja: plastičnost njunega pripovedovanja je v mnogočem utemeljena na doslednem kontrastu oziroma sozvočju komičnih in tragičnih skrajnosti – lahko v istih osebah (Martinek Spak, Bitič), lahko pa seveda v zasnovi celote (Krnjavelj-Spak-Kvas).

Dodaten in poseben premislek se odpira z Levstikovimi tezami, da bi zaradi ustrezne naravnosti ljudskega okusa »jako ustregel, kdor bi resnico znal zavijati v prijetne šale«; ker je računal zaradi »potujčene gospode« le na kmečko občinstvo, je Levstik z napotkom usmerjal naš literarni razvoj v pretežno humorno pisanje; saj »narod šale ne čišla samo v navadnem pogovoru . . . , ampak Slovincu je dobrovoljnost vsčč tudi v knjigah«.

Že teh nekaj nametanih pogledov na klasični čas slovenske literature torej dopoveduje, da pavšalne misli o naši literarni liričnosti zahtevajo vsaj nekaj dodatnega premisleka. Zgodnji Levstik je lirsko samozadostnost literature celo izrecno zavračal, ker pač lirika govori o življenju le po drobcih, »je vsa v koseh« in v znamenju enega samega, ljubezenskega čustva. – Resda humor v razmerju do lirike ni čisto dobra opozicija za premislek, vsekakor pa nam namiguje, da po drugi strani komičnost v moderni literaturi le ni povsem brezobvezna, nadomestljiva reč, ki služi zgolj preganjanju dolgega časa; in da mu je zato v literarnozgodovinskem tehtanju treba – ob dramatik in epiki, o teh treh temah podrobneje piše tudi Levstik v svojem programu – nameniti primeren premislek. – Na tem mestu si je mogoče dovoliti celo že vnaprejšnjo delovno hipotezo, da se sodobna literatura brez humorja ne bi niti mogla formirati, ne pri nas ne kje drugje; da je humor s svojo suvereno svobodnostjo pač njena imanenca. – Kasneje je sicer Cankar rad grdo govoril o Murniku, češ da je s svojim spakljivim humorjem budalo in da bi sam lahko »takih ‚humoresk‘ . . . spisal . . . na ducate« (Govekarju 1897) – Murnik je bil tista leta Slovincem poosebljenje »čistega« humorista; sploh se je Cankar trudil, da je humor preusmeril v sarkazem. Tudi o Milčinskem, ki je bil razkošno nadarjen komik, se je med literarnimi zgodovinarji ustalila zadrega, kam z njim med ešaloni simbolistov, naturalistov, vsakršnih sopotnikov, ekspresionistov in »mladinskih pisateljev«. Bolj ko smo se v prizadevanju za osamosvojitve zdeli sami sebi pomembni, večja je bila naša težava v razmerju do humorja in komičnosti – nič dostojnega in spodobnega, prestižnega se nam v njem ni prikazovalo; nič gosposkega ali pa funkcionalnega, še najmanj kaj takega, kar bi bilo izraz metodične samozavesti.

In vendar je stvar potihem prav obratna. Humor je namreč s filozofskega vidika predvsem nekaj, kar lahko nastane v svobodnem, samozavestnem razumevanju sveta v njegovi tukajšnji oprijemljivosti, recimo v prenostranskih osebnostih, v katerih se po stari veri prehudo enotno pretaka kateri od štirih glavnih življenjskih sokov, tako imenovanih *humorjev* (kri, sluz, žolč, črni žolč) – namesto da bi ti sokovi delovali v usklajenem ravnovesju. Povrhu je v tesnem sorodstvu s komiko, ta pa po analogni logiki kot pojem izvira iz starogrških *komai*, burkaških, veseliških in tudi pijanskih sprevedov, močno zaznamovanih s spolnostjo. Filozofija je sčasoma razvila formulo o nasprotju med tragičnim in komičnim: komik je pritlikavi obvladovalec vsakdanjega, drobnega, spolnega, tudi umazanega sveta in je del tistega mikrokozmosa, ki je ves v človeških rokah; tragik pa je žrtev neobvladljivosti, usode, skrivnostne onstranskosti, višjih sil, bogov – ti vladajo njegovemu življenju in predvsem smrti, tako da je tragičnost po svoji logiki postopno in neizprosno pokončevanje človeških možnosti, vse do telesnega konca.

Takšno razumevanje prinaša v svojem logičnem območju seveda kup konsekvenc: najprej da je tragičnost blizu transcendenci, onstranskosti, ki je ne zaznavamo in si jo lahko samo mislimo, vanjo verujemo; torej je tudi zelo blizu religioznosti – in s tem, naj ne zveni kot bližnjica, našemu predmodernemu, nabožnemu slovstvu. Komika je na drugi strani vsa tukajšnja, »immanentna«; človekove zmogljivosti odkriva v njegovi razmnoževalni neskončnosti, vsa tiči v erotiki in podobnih rečeh – statistično je velikanska večina elementarnih šal in komičnih izdelkov te narave. Kar

nekaj teorije je prepričane, da je kvantaška kosmatost (tudi izraz sam je v sorodu z živalsko poraslostjo ustreznih telesnih delov) osnovna forma šale (Levstik na primer od Kančnikovih priljubljenih poudarja pesem o tem, »kaj nevesta prinese k hiši«, ki da je »posebno smešna in posebno kosmata«; o Kančnikovih pozabljenih pa spet, da jih pač ni nihče zapisal, ker so bile »prekosmate«). Na drugi strani pa ostaja vse cerkveno slovstvo, ki je pač po misli v dotiku z onstranstvom, s poslednjimi, eshatološkimi vprašanji, brez izjeme patetično resno. Ni se mogoče zabavati z zadnjimi skrivnostmi, še posebej ne, ker so našemu umu nedosegljive, nerazumljive, praviloma sploh konstrukt simbolne narave; pred njimi smo tudi vsi enako ničeve, malovredne božje ovce; kot je sveti Pavel pisal Korinčanom: Kdor je zvest Gospodu, je z njim en duh; ali ne veste, da je naše telo hram Gospodovega duha, ki je v vas in ga imate od Boga, tako da niste svoji? – Za drugačnost v takšnem razmerju ni prostora; smrt je za vse enaka, za gospoda in siromaka. In je seveda najresnejša, najusodnejša zadeva, ki dokončno ukinja sleherni človeško možnost. Z B(b)ogom je podobno.

Prepričanje o lastni zmogljivosti pa je seveda najdlje od kakršnegakoli konca; če bomo umrli, nas bodo pač nadaljevali otroci, za katere se na vse kriplje veselo trudimo in zanje v letih, ki se zdijo primerna, pa tudi sicer, norimo; zalezujemo ženske, se nastavljamo moškim; komedije se končujejo z ženitvami in podobnimi dogodki; dobesedno valjajo se v nenevarni samozadovoljnosti, v samozadostni, celo poniglavi pritlehnosti; nič hudega se ne more zgoditi, človek lahko pade na beton, kot je dolg in širok, pa si še noge ne bo zlomil, kje neki, da bi se ubil. Takšno učlovečenje seveda ne more mimo zmerajšnje, sprotne drugačnosti slehernika, njegove posebnosti, individualnosti, otipljive zemeljskosti; človek ni več ena od mnogih enakih ovc v božji čredi, temveč neponovljiv in nezamenljiv posameznik. (Tu se reč zelo zelo približa osnovnim stališčem romantičnih preroditeljev, njihovemu smislu za ironijo, ki je pravzaprav humor pod nadzorstvom zavesti o tragični končnosti vsega.)

V zgodovini je bila ena izmed logičnih posledic komično-tragične opozicije njen prenos v družbena razmerja. S posvečenimi zadnjimi vprašanji se pač ukvarja oblast oziroma njeno klerooligarhično posebljenje – vladarski žreci skupne usode, aristokracija različnih rangov in oblik. Ti se v tragediji celo obredno pogovarjajo in včasih kar intimno parijo z bogovi; na ta način so si tudi s tragedijo zunaj tragedije zagotavljali hierarhično prestižnost; ljudstvo jih iz svojega globokega dna skorajda ni videlo v njihovih božjih višavah, med njim in oblastjo je zijala mistična distanca kot med nebom in zemljo – svet je bil aksiomatično razdeljen na neposredne in pooblašene človeške družabnike bogov ter na čredo. Med obojimi se širi prepad absolutne ideje; bastardiranje ni mogoče in je kaznivo po božjih in človeških postavah – z njim se ruši red v temeljih, zato je »bastard« v kakšnem jeziku še danes najhujša zmerljivka. S tem v zvezi je nastala ustanova tako imenovane stanovske zapore – nanjo se navezuje prastara delitev na visoko in nizko umetnost: v komediji lahko kot glavne osebe nastopajo samo plebejske osebe, družbeni »poden« – da se pač lahko »božja« aristokracija visokostno reži njihovemu sicer resnobnemu pa smešnemu premetavanju po vsakodnevnih zdrahah, medsebojnemu natikanju rogov, varanju, krajam, sprenevedanjem, goljufanjem, razplajanjem in ženjenjem, vsemu, s čimer pač mojstri svoje vsakdanje življenje. Vse skupaj je daleč od božje in gosposke posvečenosti, ki pa seveda gospodari v tragediji. Delitev tovrstnih funkcij je bila za literaturo občasno tako zelo stroga (npr. v Franciji za Ludvika »Sončnega«), da so prekrškari tvegali tudi oblastvene kazni; isto je veljalo za »bastarde«, ki so se upali zaljubiti ali celo ženiti ne glede na stanovsko različnost (znamenit primer iz slovenske literature je zgodba, ki jo srečujemo v Jurčičevi *Hčeri mestnega sodnika* in v

Tavčarjevi povesti *Janez Sonce*; obe se sicer končujeta po meščansko aktivistično in optimistično, češ da velika ljubezen premaga vse ovire, tudi vitez se lahko oženi z ranarjevo oziroma kopalničarjevo hčerjo, toda stanovsko budnost in napadalnost mora na koncu ukrotiti sam cesar, ki je – sicer brez posebnega odpora – poljubil lepo mlado žensko na obraz in oznanil: »Mnenje naše je tako, da ni samo rojstvo plemenitastvu izvor, nego tudi – ljubezen!«) – Na vseh mogočih ravneh, tudi na tako nepričakovani, kot je literatura, se je pač varovala in ohranjala stabilnost družbene urejenosti, pri čemer pa je bilo prav razmerje med tragičnim in komičnim kar precej pomembno in označevalno.

Ko potem nekaj teh sicer precej znanih misli prenesemo v slovenski duhovni, slovstvenoliterarni razvoj, se učvrsti vsaj kot domneva, da se v svetokriških pridigah humor najbrž ne oglašja le kot »znamenje baročnega duha in časa« ali kot bolj ali manj populistična pridigarška metoda, temveč da je že znamenje globljih, tektonskih sprememb v slovstvenem oziroma duhovnem esteblišmentu pri nas (o ljudskih izdelkih zdaj ne govorimo). Humor je daleč od zadnjih vprašanj, apostoli niso pripovedovali šal, vera ni niti najmanj komična zadeva – torej je v Lionellijevi (Hrobatovi) maniri prišlo do diverzije, ki ji še nismo čisto izmerili razsežnosti. Nasladno in šegavo množično uprizarjanje grehov pod pretvezo, da se jih moramo varovati, je bilo bliže logiki renesančnih novelistov kot drži običajnih pridigarjev. Navsezadnje je služila tudi dekameronška družčina pripovedovalcev Boccacciu kot nekaj, s čimer si je sam umil roke: češ saj vseh tistih lascivnih zgodb ni pripovedoval sam, le zapisoval jih je; torej naj zanje krivi druge, kdor misli, da so nemoralne. Do *Svetega priročnika* slovenska slovstvena preteklost humorja praktično ni poznala (Trubar kot protestant ga ima v zelo rahlih nastavkih): kot znamenje globokih notranjih vrtničenj v evropski duhovni civilizaciji pa se je torej tudi pri nas oglasil zgodaj – ob začetku meščanskega 18. stoletja; čeprav na popolnoma nepričakovani lokaciji. Ni nam treba podcenjevati tega dejstva!

Da je slabih sto let kasneje Linhart prišel v tolikšno zamero in je oblast prepovedala celo parte za njim ter da je tega bila v precejšnji meri kriva tudi njegova komediografija, je naslednje pomembno znamenje našega notranjega osvobajanja v znamenju humorja. Linhart je preprosto in učinkovito ter manj kot deset let za Beaumarchaisom prekršil temeljno socio-poetološko pravilo glede ločevanja med visoko in nizko literaturo: plemške gospode je v svojih dveh veseloigrah napravil za glavne butce, da se jim je lahko režal vsakdo, kdor je le hotel – še posebej pa seveda vsi tisti predmeščanski in meščanski ljudje, ki so v teh komedijah imeli svoje zvite, močne, prevejane zastopnike. Če k Linhartu prištejemo še zabavljško vedrino šišenskega »menišiča«, ki je tudi v verzih po anakreontsko rad zapel, »še rajši pil«, Knoblovo subverzifikacijo, celo Drabosnjakovo bukovništvo, ki prav tako ni ugajalo oblastem, Smoletovo naklonjenost komediji, ne navsezadnje sicer nekoliko manj očitna muzenalmanaška muzanja v *Pisanicah*, odločanje za formo alpske poskočnice, Majarjevo poudarjanje godčevstva, je mogoče pojavljanje humorja celo statistično razumeti kot znamenje tiste dokončne kulturnocivilizacijske razbremenitve, ki se je sicer bolj ali manj nevidno pripravljala že od protestantov naprej in je v 18. stoletju postala brezpogojna osnova za formiranje novodobne literature. Šlo je za držo in naziranje, da je človek sicer majhen in največkrat poniglav, da misli o sebi veliko preslovesno, da se kar naprej ukvarja z množico povsem nepomembnih stvari, še posebej, če jih motrimo z vidika patetične usode, da pa je vendar vsak zase mikrokozmos, svoj gospodar, ki čustvuje, ki je neponovljivo strasten, ki ni brezimna, posplošena ovca. Zato je vsakršen vnaprejšnji aksiom nasilje nad njim – tudi če smo umazani od grehov in pritlikavi od še bolj pritlikavih pričakovanj. Takšni

smo po naturi, po kateri smo si pač med seboj vsi enaki. Zakaj bi ne bil gospod Tulpenheim primerna glavna oseba v veseloigri, ko pa je tako neizrečeno neumen in smešno puhel? Zaradi svojega gosposkega rojstva ne razume usode niti za dlako bolj od svojih plebejskih podložnikov, bogovom pa tudi ni za najmanjšo stopničko bližji. Podobno velja za tematska, formna in druga pravila v poeziji: zakaj krompir ali štacuna ne bi bila primeren predmet poezije, ali celo prdec, kot beremo pri Knoblu; ali kranjski in nemški konj – pri Vodniku; ali šaljivo nesrečni sveti Senan, ki utegne vsak hip zgoreti v plamenih telesnih strasti in božje pobožnosti – kot pri Prešernu?

Zato je govorjenje o slovenski nenadarjenosti za humor in komiko bolj ali manj neumestno opravilo in mašilo; brez tovrstne nadarjenosti, ki ni odmerjena enim narodom bolj in drugim manj, bi svoje literature nikoli ne bili postavili na moderne noge. Prešeren govori o poetovem srcu med peklom in nebom; podobno je mogoče reči za umetnost, da svojo polnost dosega – med drugim – z dinamičnim obstajanjem med komičnim in tragičnim. Bolj ko je tako protivno sazvočje dosledno in neumiljeno, globlje, dlje in prepričljiveje seže umetnost – saj je življenje svojevrstna »igra« med usodo in svobodo. – Za pomožno ponazoritev se je dobro spomniti zgodnjega nastajanja »obrazne« novele pri vajevcih: učinek so si prizadevali avtorji doseči s hkratnostjo smešnega videza in turobne resničnosti – taki so *Avguštin Ocep*, *Tilka*, *Jeprški učitelj*, toda po svoje tudi Zarnikov sicer feljtonistični »slovenski Nikodem«, Ocepov literarni dvojček Rokavarjev Boštjan, ali kasnejši Jurčičev Bitič – vsi povrsti revnosmešne kreaturice navzven in polni nevidne tesnobe navznoter. (Lahko jih seveda tudi po šolsko preprosto pripisujemo »kontaminaciji« s svetobolno filozofijo, kar pa v ničemer ne omaje mnogo pomembnejših razsežnosti njihove humornotragične narejenosti.)

Z družbenojezičkovnega vidika smo takrat, pred poldrugim stoletjem ali celo pred dvema, resda bili polni zadreg; »gospode« v smislu dovolj močnega in samozavestnega sloja nismo imeli, s tem pa tudi ne mimetično zmogljivega jezika za literaturo, ki bi si bila želela biti gosposka, kot bi po logiki tedanje meščanskonacionalne Evrope morala biti – to sta imela Čop in Levstik prav; Prešernovo prebijanje bariere v poeziji je ostajalo bolj ali manj osamljeno in celo nerazumljeno. Na drugi strani je vdor humorja kot plebejske in s tem demokratične etikete zapeljeval k poenostavljanju, kakršnemu je vehementno podlegel Levstik – češ bomo imeli pa samo ljudsko in humorno umetnost (ob čemer se je spet skliceval na Kančnika: »Vi pa pojete tako./ da vas nihče zastopil ne bo;/ mi pa pojemo tako./ da nas zastopi vsaki lahko./ filozofi in poetje/ in vsi drugi kmetje«). Vendar se je kmalu pokazalo, da so bile težave prehodne; samo osem let po Levstikovih programskih dedukcijah je Jurčič napisal roman, v katerem je med drugim humorno-resnobno razlikoval med gosposkim in negosposkim osebjem; tudi v jeziku; še nekaj malega kasneje je napisal tragedijo, Levstik že predtem komedijo – in tako so se stvari zelo naglo postavljale na pravo mesto. Resda je Levstik Jurčičevo moderno pisano tragedijo skušal še na vso silo po klasicistično »popraviti« in počediti, toda že preprosto dejstvo, da smo se opremili s tema dvema prestižnima vrstama literature, govori o tem, da je naša literatura začela delovati normalno; da se je uravnovesila in napolnila.

Tako se zdi, da je s slovenskim humorjem v literaturi; gre za precej bolj daljnosežno vprašanje, kot pa se vidi na prvi pogled in kot bi ga bilo mogoče odključati s šolsko preproščino.

Dodatek o komičnem (in nekomičnem) originalu. – Posebno vprašanje, ki se mu slovenska literarna zgodovina v zvezi s humorjem in klasično pripovedno prozo vsaj omenjevalno posveča, je vprašanje tako imenovanih »originalov«. Beseda je v

SSKJ pojasnjena s slovenizmom »izvirnež«, vendar v literarni vedi ne zaznamuje samo literarne osebe, ki je neserijska, ki se »po sodbi, mišljenju, okusu, življenjski drži čudno, smešno, posmešno, izzivalno razlikuje od drugih«: zadobila je status tehničnega termina, žal da precej neopredeljenega, prejkone esejistično svobodno rabljenega. – Tak literarni »original« seveda ni slovenska posebnost; v romantično realističnem razvojnem stadiju so ga prakticirale vse evropske literature. Hermann Meyer (*Der Sonderling in der deutschen Dichtung*, 1963; prvotno *Der Typus des Sonderlings in der deutschen Literatur*, 1943, str. 13 in sl.) ga ima za relativno mlado institucijo, literarno obstoječo šele od konca 18. stoletja naprej, pa vendar z bogato in dolgotrajno predpreteklostjo – še posebno v tako imenovani norčevski literaturi. – To pomeni, da omenjenega Meyerja »posebnež« zanima bolj kot zgodovinsko minljiva ustanova evropske meščanske literature in manj kot trajen, nadčasoven tip človeškega obstajanja in obnašanja.

Precej tako, bolj zgodovinsko kot strukturno, utegne biti zanimiv tudi za nas: značilni »original« se je pač opazno in čisto pokazal že na skrajnem začetku sodobne slovenske pripovedne proze – omenili smo že, da pri »vajevcih« neposredno po srednjeevropski meščanski revoluciji 1848 (Jenkova Tilka in jeprški učitelj, Erjavčev Avguštin Ocepek, Zarnikov Rokavarjev Boštjan); pri Jurčiču je zadobil dodatno težo in po malem nato izginil pri Kersniku – tam ga zadnjič in že precej obrobno, čeprav večkratno, lahko opazujemo v *Ciklamnu* (1883) – v romanu torej, v katerem se je po zatrjevanju slovenske literarne zgodovine Kersnik poslovil od romantičnih literarnih nazorov. Vnaprej je mogoče reči, da se je »original« pojavljal v slovenski literaturi sorazmerno s krepitvijo meščanske moralne moči, pa tudi izginjal skupaj z njo. Meyer je povezal zaton »posebneža« v evropskih literaturah s prodiranjem determinističnih idej in z jenjavanjem prepričanja o metafizično popolni svobodi posameznika; dokler je obstajala vera v človekovo moč in svobodnost, je bil »posebnež« pač zmeraj znova hvaležen preizkus in potrditev takšne ideje; ko pa so se proti koncu 19. stoletja vse bolj uveljavljali naravoslovni nazori o človeku kot sekundarnem in bolj ali manj naključnem produktu bioloških in družbenih, skratka, nadindividualnih dejavnikov, dednosti in okolja, je postal netipični »posebnež« literarno nezanimiv. Umetnost si je zastavila nalogo, da prikazuje oziroma odkriva tiste sile, ki »od zunaj« in nenadzirano gnetejo človeka; človek ji je postal nesvoboden objekt opazovanja in analize, ne pa izraz verujočih in zanosnih možnosti. Vse naštetu kajpada govori za to, da je bil »posebnež« ali »original« značilna znamka zgodnjega meščanskega samozaupanja; naj je bil na prvi pogled še tako ekstravaganten in nezanesljiv v svoji zanemarjenosti, podcenjevani komičnosti in obrobnosti – v resnici je pod takšno zunanostjo skrival vse kaj drugega; sploh je najpogostejše bistvo »originala« značilna romantična razlika med videzom in resničnostjo, zunanostjo in notranostjo: »vajevc« so raje imeli smešno gosposko podobo in človeško revno notranost, Jurčič pa bohemsko podrtijo navzven in do metafizičnosti močno osebnost navznoter (Martinek Spak; v izključno patetični različici Domen ali doktor Zober).

Prvi generator smešnosti pri »originalih« je njihova nenevarna drugačnost; kdor dela, govori in živi drugače, celo če še v svojo škodo, polni opazovalca z zadovoljno večvrednostjo. V zvezi s tem je treba še enkrat spomniti na stare opredelitve humorja in komičnosti: ko po videzu učeni vaški »razumnik« jeprški učitelj na inventuri za rajnkim župnikom ugotavlja količino knjig s tehtanjem, je to zabavno, ker dejanje drastično razgalja razsežnosti njegovega »razumništva« in njegovega stanu. Ko nesrečni Nikodem skuša v življenjski stiski napraviti samomor s pitjem »strupenega« črnila, pri čemer se ves popacka, in se zaradi zanesljivejšega

učinka prebada z leseno marelo, ki se mu pri poskusu zlomi, v takšnem stanju pa ga hrupno posmehljivo zasačijo uradniški sodrugi, je reč šaljiva tudi za bralca: nepogubno nasprotje med banalnimi sredstvi in patetičnimi nameni, med umsko revščino in iluzijami je preposebno in za opazovalca prevšečno, da ne bi spravilo v večvrednostno dobro voljo in hahljanje. Ves Jurčičev Krjavelj je narejen iz poneumljene ali zafrkljive ljudske imitacije gosposkosti oziroma »pomembnosti« (sekanje hudiča, zdravljenje kože, ženjenje itd.)

Naloga takega »originala« je domala enaka vlogi dvornega norca: na prismojen, nenevaren način, ki vzbuja pri poslušalcu sicer samovšečnost in s tem zabavo, izpričuje pritlikavost, celo bebavost vsakdanjega sveta ali pa biča človeške napake v javnem in zasebnem življenju. Dvorni norec po Bebermeyerju že kar z zunanjo opremo oznanja svojo posebnost; ta oprema ga je kot statusni simbol varovala pred represalijami, kadar je zinil ali ukrenil kaj prebridkega ali preobtožujočega – vse je bilo vnaprej zaznamovano kot abotnost in smešnost (*Narrenliteratur, Reallexikon...*, II, 1965, 592–598). – Z dvora je tak norec, ki je bil že tako in tako zarodek teatra, stopil v gledališče: kot grobijan, pijanček, potepuh, godec in podobno, odondod v roman (zapiti stric Dolef, Krjavelj v *Desetem bratu*, učitelj Krševan v *Domnu*, adjunkt Pepe Megla v *Ciklamnu* in kar precej številni drugi). Potemtakem je bil institucija nenevarne, pa izražene, povedane moralne in siceršnje kritike predmeščanske in kasneje seveda tudi meščanske družbe. Moder norec je moral biti meščanstvu iz odpora do zaklavzuiranega plemstva preprosto blizek. Tako niti ni nenavadno, da so tovrstne literarne osebe v zgodnji slovenski pripovedi pogosto meščansko (in ne kmečko proletarsko, kot bi sklepali po Krjavlju) statuirane: bodisi po življenjski usodi, po nekdanjem poklicu ali po odvzetih pravicah (Martinek Spak, stric Dolef, učitelj Krševan, oficir Bitič, Avguštin Ocepek, adjunkt Megla in drugi).

Že iz doslejnjih opažanj je mogoče sklepati, da je treba po značaju komičnosti in predvsem po kompozicijski funkciji razlikovati vsaj dvojje »originalov«: epizodne, ki so zvečine le slikovite in zabavne arabeske na obširni zgradbi romana in služijo sprotnemu predihu, kratkočasni retardaciji in končno tudi kompletnosti »zemlje-kroga« (orbis terrarum), kot se za roman spodobi – ter nekakšne usodovce, ki so komični kvečjemu na površju, njihova skrita notranjost pa je usoda njim samim in največkrat vsej okolici, tako da z zgradbenega vidika delujejo kot kompozicijske dominante. Zgodnejši, vajeviski, model je osredinjen na samopogubneža, ki tudi ves – portretno – napolni pripoved. Pripoved je zato bolj ali manj kratka – »obraz«, ki ga od klasične novele ločuje predvsem šibkejša dogajalnost oziroma pičlejša poraba notranjega časa. Ker je že narava tovrstne kratke pripovedi enoosebna, je nekako strukturno nujno, da so učinki dogajanj predvsem povratni: literarne osebe so torej usodne same sebi.

Malo kasnejši jurčičevski romanopisni model »originala« – usodovca pa je po svojem značaju praviloma polskrivnostno poosebljenje sil, ki krojijo življenje drugim. Prikazuje se sicer lahko tudi epizodno – berač Urh s Kostela v *Domnu* na primer –, celo stihijsko – kot žagar Šepc ali potovka Rožmarinka v drugem slovenskem romanu *Cvetu in sadu* (1868), vendar že po svoji vlogi in značaju sam od sebe stoji v središču romana – tako kot Martinek Spak/deseti brat ali nekomični doktor Zober: oba sta naslovni, torej ključni osebi dvojje Jurčičevih romanov.

Takšen vseobvladujoči »posebnež«, ki obstaja v romantično značilnem ironičnem nasprotju med neugledno formo in neprimerno pomembnejšo, včasih že komajda izmerljivo »vsebino«, je bil emblematski izraz temeljne naravnosti zgodnjega, revolucionarnega evropskega meščanstva (v sociologistično naravnani nemški literarni zgodovini to meščanstvo za razliko kasnejši kapitalistični buržoaziji imenu-

jejo »malomeščanstvo«, to je takšno, ki še ne kupuje dela na izkoriščevalski način). Zgodnjemeščanski preporod Evrope, ki je dotlej (do 18. stoletja) temeljila na aksiomatski in ne na empiristični logiki, je bil ves zaprisežen uveljavljanju odprtih, svobodnih, spremenljivih kvalitet zoper aksiomatsko zaprtost: zoper aksiom »modre krvi« in rodbinskost je uveljavljal spremenljivo osebno sposobnost; zoper okoreli, nepremakljivi red beneficijev in posebnih, zaklavzuriranih pravic svobodno konkurenco; zoper brezpogojno vero dvom in izkušnjo; zoper stereotipe zmeraj drugačni subjekt; zoper civilizacijsko formo naravno »vsebino«; v literaturi zoper vezano svobodno, prozno besedo.

Predmeščanski družbi je bilo važnejše rodovno drevo, na katerem človek visi, kakor pa človek sam. Mešan je na drugi strani poudarjal, da kljub svoji plebejskosti, kljub slabšemu videzu in kljub neprimernemu drevesu, ni šibek – če je le dovolj močan po naravi. Po videzu je vse okoli njega mogoče res uglednejše, je z eno besedo gosposko plemenito, po svoji resničnosti pa je moralno nagnito, »piškavo«, neobgleno, inertno, v bistvu na koncu svoje polrazpadle usode. Meščanski usodovec – »original« je po svoji drugačnosti zaznamovan še s temnim, demonskim humorjem, s katerim opremlja svoje urejanje družbe, razporeja zlo in dobro. Torej je v »originalu« kot skrajno unikatnemu posebnežu izražen ves ideološki sistem zgodnjega meščanstva: svoboda (slehernik je upoštevanja vreden, enak med enakimi, vsaj po startu), pomembnost drugačnosti, temeljnost narurne vsebine.

K temu še beseda o »subjektu«: ta je toliko bolj opazen, jasen in razločljiv, kolikor več posebnosti je v njem zbranih; najučinkovitejša v tej vlogi so seveda čustva in strasti, ki že po definiciji ne morejo nikoli biti objektivna. Tako je za zgodnje slovenske »originale« značilna skrajnost in poudarjenost strasti in afektov: vsa njihova dejanja so pravzaprav posledica verižnih maščevanj in velikodušnih, patetičnih odpustanj, potrnosti in prešernosti, norčavosti in bridkosti. Njihova komičnost ali tragičnost, ki sta v tesni zvezi s takšnimi stanji, sta torej na poseben način izkaznica (p)osebnosti/subjektivnosti kot ene temeljnih kategorij meščanske romantike. Omogočala je tisti posebni, odkrivajoči pogled na svet, ki mu je bila tako imenovana romantika privržena iz dna duše. Lepo ga je leta 1866, torej v letu prvega slovenskega romana, skiciral Ferdo Kočever Žavčanin: »Kedar slikar čopič v roko vzame . . . , da kaj naslika, kar bi utegnilo gledavca zanimati, poiskati si mora nenavaden, nevsakdanji predmet; in če tega ne stori, mora pa predstavljati navadne, vsakdanje stvari v mikavnih, zanimajočih položajih, v nerednih slučajih. – Opisal ne bom navadnih ljudi, ki žive kakor ura na farnem zvoniku, ki se vsak dan v določen čas navije in vsake kvatre enkrat namaže. Jaz ne bom opisoval ljudi, ki redno obedvajo, kedar opoldne z velikim zvonom zvoni, ki na vsako nedeljo čisto košuljo oblečejo, ki se dajo poprej trikrat oklicati, preden se oženijo . . . Moji značaji bodo originalni!«

Niso ga torej zanimali navadni ljudje; ne tisti, ki so tipični in ki so privlačevali kasnejše realiste. Zanimajo ga vsakršne skrajnosti; ljudje, ki so drugačni in v tem – lahko tudi – komični (ni pa nujno, pa čeprav ima zlasti poljudna literarna veda ob takih primerih pred očmi predvsem »krjaveljstvo«).