

Janko Kos
K VPRAŠANJU
ZVRSTI
V SLOVENSKI
PRIPOVEDNI
PROZI

Razprava izhaja iz znanih ali na novo eruiranih, včasih tudi šele hipotetično postavljenih vplivnih zvez, ki pripenjajo slovensko pripovedno prozo na vzorce evropskega proznega pripovedništva. S pomočjo takšnega komparativnega gradiva poskuša trdneje začrtati razvoj posameznih zvrsti in oblik slovenske pripovedne proze med Ciglerjem (Sreča v nesreči, 1836) in obdobjem po drugi svetovni vojni. S tega stališča odkriva v nji tri večje sklope: 1. razvoj vaške zgodbe (Dorfgeschichte) kot ene glavnih pripovednih zvrsti druge polovice 19. stoletja, z začetkom okoli leta 1860; 2. razvoj slovenskega romana od njegovih »predmeščanskih« in »meščanskih« tipov po 1860 do socialnorealističnega romana v 30. letih 20. stoletja in začetkov moderne romana po 1950, s kulminacijsko točko v komplicirani problematiki Cankarjevih romanov; 3. razvoj slovenske kratke proze, ki iz tradicionalnih oblik 19. stoletja (novela, slika, kratka povest, črtica) vodi k modernizirani obliki Cankarjeve črtice ali novele, nato pa k pripovedim S. Gruma in V. Bartola, ki so še na prehodu iz tradicionalne v modernejšo kratko prozo; ta se v eksistencialistični ali modernistični varianti formira šele po 1950.

Primerjalna analiza zvez slovenske literature z evropsko se prek vplivov, ki jih odkriva v svojem gradivu, neogibno sooča tudi s posebnostmi zvrsti in oblik, ki so se uveljavile v slovenskem literarnem razvoju.¹ Registracija kaknega vpliva namreč ne opozarja samo na razmerje avtorja do avtorja ali dela z delom, ampak že tudi nakazuje, kako se v takšnem razmerju spreminja, obnavlja in razvija določena literarna oblika ali zvrst.² Na ta način lahko primerjalna analiza prispeva dodatna spoznanja k tistemu, kar je o tej pomembni problematiki že dognala slovenska literarna zgodovina.

Kot prvo, najnujnejše in tudi najobširnejše področje se v tej smeri odpira slovenska pripovedna proza. Prav tu so bila v zadnjih desetletjih opravljena temeljna raziskovalna dela, ki so razkrila zapletenost zvrstnih vprašanj v tej prozi.³ S tem so pa že tudi opozorila, kako obsežne raziskave bodo še potrebne, da bi se podoba celotnega področja zaokrožila s sistematično preglednostjo. Seveda je mogoče s precejšnjo gotovostjo trditi, da so med zvrstmi, ki obvladujejo območje slovenske pripovedne proze, bile v 19. in 20. stoletju najpomembnejše roman, povest, novela, pripoved, slika (obraz, podoba), črtica, kratka zgodba in morda še katera.⁴ Vendar so takšne kategorije same na sebi presplošne in zato nezadostne za obravnavo, ki naj pokaže, kako so se v slovenski pripovedni prozi te oblike pojavljale zares konkretno, tj. v kontekstu z drugimi zvrstmi, obenem pa diferencirano po vsebinsko-formalnih značilnostih, ki niso tipične za neko zvrst kot tako, saj jo opredeljujejo v posameznih obdobjih njenega razvoja in torej pripadajo določenemu historičnemu času.

To pomeni, da je tudi s primerjalnozgodovinskega stališča, ki naj zvrsti slovenske pripovedne proze sooči z evropskim literarnozvrstnim razvojem, potrebno šele najti ustrezne vzorce, da bi jih nato na takšni podlagi raziskovali po izvoru, razvoju in pomenu, s tem pa seveda tudi z oziranjem na posebnosti, ki so jih evropski modeli dobili ravno v slovenskem literarnem prostoru. Ob gradivu se kaj hitro pokaže, da v ta namen nikakor ne ustrezajo najsplošnejše kategorije za roman, novelo, povest ali črtico, ampak šele konkretni tipi ali variante takšne proze, določene natančneje tudi po svoji vsebini ali samo po formi. Seveda je mogoče izdelati za takšno primerjalno raziskavo različne okvire. V pričujočem prispevku se za najprimernejše izhodišče izkazuje grupiranje zvrsti slovenske pripovedne proze v troje večjih sklopov: prvi zajema celotno problematiko slovenske vaške zgodbe, značilne za pripovedno prozo 19. stoletja; drugi obseže razvoj slovenskega romana od njegovih začetkov do modernih pretvorb; tretji pa območje kratke pripovedne proze, kot je po-

stala s svojimi različnimi oblikami značilna za slovensko literaturo predvsem po letu 1900.

1. Pojem vaške zgodbe se v kontekstu slovenskega literarnega razvoja pokaže za pomembnega, brž ko ga razumemo v tistem strožjem smislu, v katerem ga uporablja sodobna literarna veda, tj. kot termin za poseben tip pripovedništva 19. stoletja, ki je bil odločen ne samo za nemško jezikovno področje, ampak tudi za manjše književnosti, ki so bile z njim v tesnejši zvezi, med drugim tudi za slovensko.⁵ V slovenski literarni zgodovini vaška zgodba resda z nekaj redkimi izjemami še ni postala poseben pojem ali problem. Nastavke zanj je ustvaril I. Prijatelj, ko je ob Tavčarjevih »slikah iz loškega pogorja« postavil pojem vaške povesti, češ da se je razvila »v prehodni dobi med romantiko in realizmom«, na kratko opisal njen romantično-realistični sestav, med njenimi češkimi predstavniki omenil B. Němcovo in F. Pravdo, pri Nemcih B. Auerbacha in J. Gotthelfa, za Slovence pa menil, da se njihova »vaška povest« – Prijatelj piše termin pogosto v narekovajih – začena v 60. letih z Jurčičem.⁶ Po Prijatelju se literarna zgodovina ni več natančneje ukvarjala s problemom niti ga ni razširjala; kolikor se je k njemu vračala, se je naslanjala na Prijateljevo stališče: B. Paternu omenja vaško povest ob Kernnikovih *Kmetiskih slikah*, češ da jo je v našo književnost vidneje uvedel Jurčič; po J. Pogačniku je Levstikov *Martin Krpan* v neki zvezi s kasnejšo vaško povestjo, ta pa da se je najprej uveljavila z Jurčičem; G. Kocijan se je sicer ognil izrazu za zvrst, vendar mislil nanjo s širšim opisom »kratka pripoved o kmečkem oziroma vaškem življenju«; M. Hladnik je vaško povest opisal kot »pripoved, ki se dogaja na podeželju, glavne osebe niso meščani ali plemstvo« in jo označil za znanilko realizma, prve predstavnike pa našel pri Jurčiču (*Sosedov sin*) in Stritarju (*Svetinova Metka, Sodnikovi*).⁷

Evropske in zlasti nemške raziskave zadnjih desetletij omogočajo videti v vaški zgodbi 19. stoletja poseben tip pripovedi z značilno motiviko, temami in tudi formo, v nemški literaturi do kraja razvito že pred letom 1848, nato pa proti koncu stoletja polagoma prehajajočo v drugačne zvrsti, deloma v trivialno območje »domačijske umetnosti« (Heimatkunst) z njeno konservativno socialno-moralno ideologijo, deloma pa k novim, pristnejšim oblikam kmečke epike, kot so v 20. stoletju kmečki roman, novela in povest, ki se motivno-tematsko ločujejo od tradicionalne vaške zgodbe. Ta še ne spada h kmečki epiki v pravem pomenu besede, saj njeni junaki niso zgolj kmetje, ampak vaška srenja s svojimi različnimi prebivalci – od pravih kmetov, kajzarjev in hlapcev do obrtnikov, župnikov, učiteljev, grajske gosposke in na vas prihajajočih meščanov; pa tudi po formi se nova kmečka epika loči od vaške zgodbe, ki se praviloma drži krajših form zgodbe, novele ali povesti, lahko pa tudi slike in morda celo črtice, medtem ko glavna zvrst kmečke epike 20. stoletja postane kmečki roman.⁸ Po dognanjih novejših raziskav se prehod iz vaške zgodbe v novo kmečko epiko dovrši v nemški literaturi šele na prelomu stoletja, kar je v podobnih ali spremenjenih okoliščinah mogoče predvidevati tudi za druge, zlasti slovanske literature. Ob vaški zgodbi, kot jo razlaga novejša literarna zgodovina, se resda odpirajo tudi precejšnje divergence ali celo kontroverze, ki niso samo literarnozgodovinske, ampak pogosto ideološke, zadevajo pa tudi njene zvrstne značilnosti – na primer, ali je bila na svojem razvojnem vrhu sredi 19. stoletja izrazito liberalno-demokratska ali že takrat izrazito konservativna; ali jo je mogoče zares ostro ločevati od kmečkega romana in novele po letu 1900; ali pripada z glavnino svojih del že realizmu ali pa so v nji od začetka pa tudi pozneje navzoče še močne sestavine prejšnjih literarnih smeri – razsvetljenstva, predromantike in romantike – in je mogoče šele v njenem poznejšem razvoju izslediti izrazitejšo usmeritev k realizmu. Vendar so takšna nasprotja v literarnozgodovinski oceni vaške zgodbe pogosto samo navidezna, saj se jih dá najprejkrat uskladiti v stališče, ki ne izključuje nobene od naštetih mož-

nosti. Tako je na primer vaško zgodbo v celoti najbrž nemogoče izenačiti z realističnimi teksti zahodnoevropskih literatur, zlasti francoske, saj nastaja iz prvotnejših izvirov, ki segajo nazaj v razsvetljenstvo; liberalna demokratičnost 19. stoletja jim sicer dodaja nove elemente, a ti ostajajo omejeni spričo naraščanja socialno-moralne konservativnosti te proze oziroma njenega odpiranja v smeri naturalizma proti koncu stoletja; ta premik je najbrž odločilen za prehod iz vaške zgodbe v kmečki roman in novelo 20. stoletja. Vendar je elemente vaške zgodbe potrebno odkrivati tudi v novi kmečki epiki, saj ta ni mogla nastati brez njenih vsebinsko-formalnih nastavkov.

Ne glede na takšna odprta vprašanja je mogoče tudi v slovenski prozi 19. stoletja na evropskem ozadju, pojmovanem iz novejšje literarnozgodovinske perspektive, začrtati razvoj vaške zgodbe kot relativno enotne, trdno konstituirane, bolj ali manj kontinuirano potekajoče, v nekaterih fazah celo osrednje pripovedne zvrsti. Prijateljevi nastavki so še zmeraj koristen kažipot v problematiko, vendar z nekaj popravki. Prvi je ta, da je Prijateljevo oznako »vaška povest« primerno zamenjati s terminom vaška zgodba, vendar ne samo zato, ker natančneje ustreza nemškemu izrazu »Dorfgeschicht«, ampak ker se izmika nesporezumu, povezanim s slovenskim pojmom za povest. Njegov pomenski razvoj v 19. stoletju je bil namreč zelo mnogoličen, saj je bila povest včasih izraz za vse oblike krajše ali daljše pripovedne proze, se pravi njihov skupni »genus proximum«, in prav zato lahko sinonim za posamezne forme, kot sta roman in novela; drugič spet je povest že bila oznaka za posebno pripovedno zvrst, napisano v prozi ali verzih, različno od romana in novele, tako najbrž že za Prešerna v podnaslovu *Krsta pri Savici*, nato pa zmeraj pogosteje proti koncu stoletja.⁹ V današnji literarni teoriji je ta pomen prevladal, kar pomeni, da je nevtralna oznaka »vaška zgodba« za literarno zvrst primernejša od Prijateljeve. Vaška zgodba 19. stoletja se namreč pojavlja v različnih zvrstnih oblikah – lahko je novela, kratka zgodba, slika ali celo črtica, pa tudi daljša povest, morda celo roman. Vendar se mnenja razhajajo ravno ob vprašanju, ali je bila vaška zgodba mogoča tudi kot roman, češ da je – po mnenju nekaterih – ta možen šele kot pravi kmečki roman 20. stoletja, medtem ko v 19. stoletju takšnega romana še ni.¹⁰ Za slovenski razvoj ta problem sicer ni pomemben, pač pa spoznanje, da vaška zgodba tudi na Slovenskem zajema najrazličnejše oblike, od kratke zgodbe do dolge povesti, kar je razlog za imenovanje celotne zvrsti s to oznako. Drugi nujni popravek Prijatelja je domneva, da se slovenska vaška zgodba ne začne šele z Jurčičem, ampak že z »vajejci«, tj. s S. Jenkom in njegovimi vrstniki. Njen nastanek je nedvomno povezan z vplivom ustreznih nemških avtorjev, predvsem B. Auerbacha, ki je bil pri nas znan že sredi 40. let, tako da njegov dejavni vpliv lahko predvidimo vsaj že za sredo 50. let, ko je bil Auerbachov sloves tudi drugod po Evropi na vrhuncu.¹¹ Poleg tega je potrebno slovensko vaško zgodbo in njene začetke v tem času povezovati s programskimi napotki takratnih slovenskih slovstvenih teoretikov. Za načelnega utemeljitelja njenih zasnov lahko velja A. Janežič, ki je leta 1857 priporočil mladim pripovednikom pisanje po zgledu A. Stifterja in B. Auerbacha, nato v Slovenskem glasniku objavljal prve poskuse v to smer in leta 1863 prinesel prevod Stifterjeve povesti *Das Haidedorf*.¹² Janežiču gre torej pomen načelnega utemeljitelja ene osrednjih zvrsti slovenske literature vse do leta 1900. Levstik je s svojimi literarnimi napotki pojav vaške zgodbe pravzaprav obšel, saj je v *Popotovanju iz Litiže do Čateža* sploh ne predvidi oziroma gradi načrte za slovensko novelo v drugo smer; v pismu Jurčiču leta 1868 sicer priporoča kmečki roman, vendar pri tem opozarja na Gotthelfove tekste, ki danes večidel ne veljajo za prave vaške zgodbe, pa tudi ne za romane, ampak nekaterim za kmečke »epe« v prozi. Kljub vsemu se dá trditi, da je tudi

Levstik v tem času iskal poti do vaške zgodbe, čeprav samo do tistega posebnega tipa, ki ga je v svoji prozi izoblikoval J. Gotthelf.

Slovenska vaška zgodba se je od vsega začetka izmikala temu zgledu, najbrž iz nasprotovanja konservativni Gotthelfov ideologiji, ki je določala tudi formo njegove epike, in iz tesne privrženosti liberalno-demokratski miselnosti »mladoslovenstva«. Zato se je usmerila tja, kamor jo je navedel leta 1857 Janežič, tj. v regularno obliko po zgledu Auerbacha in njegovih manj uglednih sodobnikov. Porajala se je v krogu »vajevecev«, njihovih vrstnikov in nekoliko mlajših nadaljevalcev. Kot je pri Nemcih nosila spocetka na sebi številna znamenja starejših pripovednih oblik, tako se je tudi na Slovenskem v letih 1854–1864, ko se je oblikovala, šele polagoma izvijala iz oklepa starejših pripovednih vzorcev, npr. koledarske zgodbe, krištofsmidovske nabožno-vzgojne povesti, razsvetljenske idile, ali se pa mešala z drugimi oblikami sodobnejše pripovedne proze, kot je bila salonska povest oziroma roman; neredko so se v nji ohranjali motivi »usodnostne« dramatik, verjetno prek trivialne literature razbojniško-groznjivih, ljubezenskih in pustolovskih pripovedi, ali celo iz ljudskega pripovedništva, kot so ga v 40. in 50. letih obnavljali folklorno usmerjeni časniški prispevki ali pa izvirnejše literarne predelave. Med primere takšnih »nečistih« ali rudimentarno razvitih vaških zgodb je mogoče šteti nekatere pripovedi Erjavca (*Na veliki petek*, 1857, *Na stricovem domu*, 1860, *Huzarji na Polici*, 1863, *Hudo brezno ali gozdarjev rejnec*, 1864), Mandelca (*Ceptec*, 1859), Zarnika (*Ura bije, človeka pa ni*, 1862), Mencingerja (*Jerica*, 1859, *Človek toliko velja, kar plača*, 1861), Jenka (*Spomini*, 1858), Jurčiča (*Prazna vera*, 1863, *Tihotapec*, 1865, *Uboštvo in bogastvo*, 1865) in še koga. Med temi teksti se nekateri že močno primikajo k snovem vaške zgodbe; tako je v središču Mencingerjeve *Jerice*, ki je sicer še blizu razsvetljenski koledarski zgodbi, motiv, ki ga je najti v nemških vaških zgodbah po letu 1840.

Kljub vsemu je mogoče za pravi začetek slovenske vaške zgodbe imeti že leto 1858, ko sta izšli Jenkovi noveli *Tilka* in *Jeprški učitelj*, ki s svojimi liki nerodnega kmečkega fanta, zanemarjenega učitelja, vaškega župnika ali kaplana in pa z motivi kmetiške snubitve, konfliktnih razmerij med vaškimi duhovniki in učitelji ali menjave njihovih generacij že sodita v krog prave vaške zgodbe.¹³ Tudi s svojo formalno sestavo, ki je sicer šele na prehodu iz anekdote k noveli, ustrezata vzorcju novelsko-povestne zgradbe, ki je bila za nemško vaško zgodbo tipična.

Začetek vaške zgodbe na Slovenskem pada v leta, ko je v nemškem literarnem območju že prekoračila svoj vrh. Vendar pa je bil njen nadaljnji razvoj na Slovenskem še zmeraj zelo počasen, saj se je do pravega literarnega razmaha povzpela šele v 70. in 80. letih, ki so klasično obdobje njenega slovenskega razvoja. Leta pred tem s svojimi nihanji kažejo, kako počasi se je vaška zgodba na Slovenskem prečistila do svoje prave podobe – Jurčičev *Sosedov sin* (1868) je dognana vaška zgodba, oblikovana v daljšo povest, medtem ko je istega leta objavljena Stritarjeva *Svetinova Metka* s svojo okvirno novelistično tehniko, predvsem pa z motivi, ki spominjajo še na sentimentalizem 18. stoletja, šele na prehodu v novo vrst.¹⁴ S Tavčarjevimi »slikami iz loškega pogorja« *Med gorami* in Kersnikovimi *Kmetjskimi slikami*, ki jim je mogoče priključiti še Stritarjeve *Sodnikove* (1878) in Kersnikov *Očetov greh* (1894), se vaška zgodba dokončno ustoliči kot osrednja vrst srednje in kratke pripovedne proze na Slovenskem. Zlasti Tavčarjeve »slike«, ki so formalno seveda večidel novele ali kratke zgodbe, so še v znamenju prvotnega vzorca, oprtega na zgledu pri Auerbachu. Ta model je še zmeraj prevladujoč tudi v Kersnikovih zgodbah; v *Mačkovih očetih* in *Kmetjski smrti* se mu pridružuje vpliv *Lovčevih zapiskov* Turgenjeva, kar je očitno tudi v prehajanju teh zgodb iz novel-sko-povestne oblike v formo t. i. slike; ob tem je v poznem Kersniku moroda navzoč tudi moralistični vzorec Tolstojevih kmečkih pripovedk. Kljub

takšnim novim vplivom pa ohranja slovenska vaška zgodba vse do konca 19. stoletja mnoge prvotne poteze, tipične za »klasično« vaško zgodbo 19. stoletja, čemur ustreza tudi dejstvo, da se pojavlja v raznovrstnih formalnih različicah – od dolge povesti prek novele do kratke slike ali celo črtice, kar je najbrž v zvezi z njenim prehajanjem iz postromantike, kamor praviloma sodi, v območje realizma.¹⁵ Podobno kot v nemških vaških zgodbah med leti 1840–1900 je tudi v razvoju slovenske različice med Mencingerjevo *Jerico* in Kersnikovim *Očetovim grehom* mogoče odkrivati podobno usmerjen ideološki potek, ki vodi iz poznega razsvetljenstva prek demokratičnega liberalizma – ta je bil tudi na Slovenskem odločilen za formiranje vaške zgodbe – v konservativni meščanski moralizem.

Hkrati v razmahom vaške zgodbe v 70. in 80. letih začenejo njeni vzorci prehajati v nižje oblike trivialne literature; sem spadajo predvsem t. i. mohorjanske ali večerniške vaške zgodbe, katerih specifična tradicija seže prek leta 1900 globoko v 20. stoletje; zaradi svojih lastnih zakonitosti so poseben literarnozgodovinski ali celo sociološki problem.¹⁶ Toda v tem času živi še zmeraj tudi vaška zgodba v svoji visoki literarni funkciji, saj izide s Tavčarjevim *Cvetjem v jeseni* eden njenih najbolj dognanih, pa tudi značilnih primerov še leta 1917. Tipične motive, teme in oblike vaške zgodbe 19. stoletja je mogoče odkriti po letu 1900 tudi pri mlajših pripovednikih, vendar že spremenjene ali postavljene v drugačen kontekst. Pomembno vlogo v tem preoblikovanju »klasične« zvrsti imajo novi evropski vplivi, ki tudi na Slovenskem vodijo v pretvorbo vaške zgodbe v kmečko povest, novelo ali roman v smislu sodobne kmečke epike.¹⁷ Vendar se v formiranju takšne pripovedne proze še dolgo ohranjajo bolj ali manj opazni vzorci vaške zgodbe 19. stoletja. To velja zlasti za Finžgarja in njegove sodobnike, ki so s svojimi kmečkimi povestmi še njeni neposredni dediči, čeprav je že za Finžgarjeve tekste iz let 1913–1927 (*Dekla Ančka*, *Beli ženin*, *Strici*) mogoče ugotavljati, da so se jim elementi vaške zgodbe že vrasli v nove vzorce po zgledu kmečkega romana, zlasti v obliki, kot ga je ustvaril Reymont s svojimi *Kmeti*. Še izraziteje se je takšna transformacija dovršila v kmečkih novelah, povestih in romanih 20. let, tj. v času »ekspresionizma«, kot sta jih med drugimi pisala F. Bevk in J. Kozak, in končno v socialnorealistični pripovedni prozi Prežihovega Vrancana, A. Ingoliča, M. Kranjca, C. Kosmača in I. Potrča. V tej se prvotni model vaške zgodbe že bistveno spreminja po vzorcih novejšje kmečke epike, zrasle iz naturalizma Zolajevega romana *La terre*, Maupassantovih kmečkih novel, pa tudi iz izročila ruske proze od *Lovčevih zapiskov* Turgenjeva do *Kmetov* in drugih novel Čehova; tem vplivom se pridružujejo seveda še močne spodbude iz Reymonta, Hamsuna in vrste drugih evropskih avtorjev, ki so nekdanjo vaško zgodbo nadomestili z novimi tipi kmečke povesti, novele in romana. Navzočnost tradicionalne vaške zgodbe ostaja v delih slovenskih socialnih realistov seveda še močno opazna, čeprav je od avtorja do avtorja drugačna; njene elemente je najti v Prežihovih *Samorastnikih* in *Jamnici*, pa tudi pri Kosmaču in Kranjcu. Vendar je temeljne spremembe, ki se dogajajo z vaško zgodbo v tej prozi, mogoče vzporejati predvsem s podobnimi procesi, ki so se z njenim izročilom izvršili v drugih literaturah, zlasti v nemški: tu je vzporedno s konservativnim tokom, ki je vaško zgodbo prek »Heimatkunst« pripeljal navsezadnje v območje »Blut- und Bodenliteratur«, potekal drug tok, ki jo je približeval socialnemu ali celo socialističnemu realizmu, to pa predvsem s tem, da je za njene osrednje junake namesto velikih in srednjih kmetov postavljaj kmečke proletarce. Ta proces je v formiranju slovenske socialnorealistične proze očiten.

Poseben problem za primerjalno analizo dediščine, ki jo je vaška zgodba zapustila pripovedni prozi 20. stoletja, so motivi, teme in oblike, ki so iz nje prešli v nekatere Cankarjeve tekste. Gre predvsem za motive vaških učiteljev, župnikov, ljubezenskih parov, ljudi, ki odhajajo iz vasi

v mesto ali se vračajo nazaj, konfliktov med gospodarji in hlapci, med učiteljstvom in duhovščino itn. V tem smislu potekajo iz vaše zgodbe številni Cankarjevi teksti od zgodnje novele *O čebelnjaku* prek *Martina Kačurja* in *Hlapca Jermeja* do zbirke *Troje povesti*, saj je v teh delih številnost njenih elementov posebno močna. Najdemo jih tudi v besedilih, kjer je težišče celote sicer v drugačnih motivno-tematskih zasnovah – na primer v romanih *Križ na gori* ali *Na klancu*. Končno ni mogoče mimo dejstva, da tudi dramske motivike *Kralja na Betajnovi* in *Hlapcev* ni mogoče popolnoma razumeti, če ne upoštevamo, da so konflikti med vaškimi mogotci, krčmarji, fabrikanti, osiromašenimi kmeti, obrtniki, kajzarji ali pa učiteljske usode na vasi bili sestavni del zgodnjih vaških zgodb v Nemčiji pred letom 1848 in po njem. Ti vzorci se pri Cankarju seveda vraščajo v drugačne tematsko-formalne sestave, ki pripadajo naturalizmu, dekadenci in simbolizmu, tako da je njihova transformacija zelo daljnosežna, včasih tudi do nespoznavnosti.

Primerjalna analiza vaše zgodbe v slovenski literaturi 19. stoletja in njenih odsevih v 20. stoletje se dotika torej mnogih pomembnih točk slovenskega literarnega razvoja. Poleg drugega omogoča tudi jasnejšo sodbo o začetkih realizma na Slovenskem, saj se v evropski literarni vedi ravno ob vprašanju, ali vaška zgodba že pripada pravemu realizmu, odpirajo različna, včasih celo nasprotna stališča, ki nihajo od teze, da je npr. nemška vaška zgodba enakovredna vzporednica francosko-angleškemu realističnemu romanu, do domneve, da v nji še ne gre za pravo družbeno-historično razumevanje kmečkega sveta, kar da je bistveno za realizem v tem motivno-tematskem območju. Rešitev vprašanja je torej tudi za slovensko vaško zgodbo odvisna od pomena, ki naj ga pojem realizma dobi v literarnozgodovinski pojmovni sistematiki.

2. V območju romana kot osrednje, vendar razmeroma slabo razvite zvrsti slovenskega pripovedništva se za primerjavo z evropskim razvojem kažejo relevantne predvsem raziskave posameznih oblik ali »tipov« romana, ki jih je mogoče registrirati v oblikovanju romanopisja že v 19. stoletju in nato zlasti po letu 1900.

Za izhodišče v takšno raziskavo lahko služi primerjava slovenskih izrazov za roman s splošno evropsko terminologijo, ki je bila od renesanse naprej zelo raznovrstna, saj ni vključevala samo variante romanskega termina »roman«, ampak tudi takšne oznake, kot so »historia«, »histoire«, »history«, »Geschichte«, »livre«, »Erzählung«, »novela«, »novel«, »romance«, »Lebensbeschreibung«, »vida«, »powieść« itn. Po analogiji se med začetne slovenske oznake za zvrst romana dá vključiti tudi pojme »pripoved«, »povest«, »popisvanje« ali celo »novela«. Izraz »pripoved« je bil I. Macunu leta 1850 sinonim za roman, oznaka za »povest« pa sredi 19. stoletja in še pozneje tudi splošna oznaka za pripoved, ki lahko pomeni tudi roman; v tem pomenu jo najbrž uporablja še Levstik v *Popotovanju iz Litije do Čateža*, kjer za eno od oblik povesti postavlja novelo.¹⁸ Ko so v drugi polovici 19. stoletja avtorji v poimenovanju tekstov polagoma začeli razločevati povest kot posebno pripovedno zvrst od novele in romana, to razlikovanje pogosto ni bilo dokončno, pa tudi ne natančno. To velja tudi še za Cankarja, ki je pri podnaslavljanju ali označevanju svojih romanopisnih del pogosto omahoval med izrazoma roman in povest, včasih celo novela in romanca. Podobno negotovo vlogo je imel v 19. stoletju vsaj deloma tudi izraz za novelo, verjetno pod vplivom rabe, ki ji je v dobi nemške romantike in restavracije bil termin novela pogost nadomestek za roman. Na to rabo je opozarjal Levstik v drugem pismu Jurčiču leta 1868.

Takšna terminološka vprašanja vodijo k domnevi, da je v formiranju slovenskega romana sredi 19. stoletja potrebno upoštevati tudi besedila, ki so v svojem času veljala za povesti ali novele. Levstik je v *Popotovanju* za enega od vzorcev, po katerih naj bi se zgledoval slovenski roman, ime-

novel Ciglerjevo povest *Sreča v nesreči*. Te resda ni mogoče imeti za roman v pravem pomenu besede, toda vplivi, iz katerih je nastala in med katere sodi predvsem Schmidova nabožno-vzgojna povest *Evstahij* (slovenski prevod 1832), dokazujejo, da je povezana s tradicijo evropske romaneskne proze, ki s svojimi motivi, temami in formami sega v pozno antiko.¹⁹ Iz takšnih povezav je mogoče formulirati tezo, da se prvi začetki slovenskega romana vsaj bežno oplajajo še z izročilom poznoantičnega romana. Za dokončno izoblikovanje izvornih romanopisnih del takšna tradicija, ki se je v razvoju evropskega romana izčrpala že v 17. stoletju, seveda ni zadostovala. Njeni vzorci so kmalu poniknili v območje nastajajoče slovenske trivialne literature, tj. v ljudsko, mohorjansko ali večerniško povest.

V obdobju med Ciglerjevo povestjo in Jurčičevim *Desetim bratom*, ki upravičeno velja za prvi, načrtno in samemu terminu ustrezno izoblikovan roman, je mogoče naštetih več besedil, povesti ali novel, ki so sicer manjšega obsega, a s pestrostjo, širino in zapletenostjo svoje motivike že tendirajo v širšo obliko romana; pogosto je avtorjeva šibka ustvarjalna volja ali zmožnost, včasih tudi ozir na bralca, bila razlog, da iz snovi ni nastal roman, ampak samo srednja povest ali celo krajša novela. Takšni teksti so npr. Mandelčeva *Jela* (1858), Zarnikovo *Maščevanje usode* (1862), Erjavčevi *Huzarji na Polici* (1863), Mencingerjev *Vetrogončič* (1860), zlasti pa seveda Jurčičevi *Jurij Kozjak* (1864), *Domen in Hči mestnega sodnika* (oboje 1865). Iz vsakega teh tekstov bi se ob ugodnejših ustvarjalnih pogojih lahko razvil roman, ob Mencingerjevih, Zarnikovih in Erjavčevih tekstih salonski, družabni ali meščanski, ob Mandelčevih in Jurčičevih historični.

Uporaba teh pojmov na gradivu slovenskega romana po letu 1860 opozarja na nujnost, določiti v njem navzočnost določenih vrst ali »tipov« evropskega romanopisja, saj se šele prek teh odkriva razvojna povezanost slovenskega romana z evropskimi modeli.²⁰ V tej smeri je bolj od današnjih tipologij in klasifikacij seveda pomembna zavest, ki so jo o romanopisnih vrstah imeli slovenski avtorji sredi 19. stoletja, tj. v času, ko so realizirali prve oblike slovenskega romana. Iz maloštevilnih domačih formulacij, ki se dotikajo tega problema, je potrebno upoštevati vsaj Macunove, Levstikove in Stritarjeve. Macun je leta 1852 delil romane na filozofske, historične, psihološke in humoristične, s čimer je nadaljeval znane klasifikacije iz prve polovice 19. stoletja.²¹ Levstik v *Popotovanju iz Litije do Čateža* ni določneje govoril o posameznih vrstah romana, vendar se zdi, da je ob Ciglerjevem zgledu mislil na ljudski roman, ob Goldsmithu pa na družinske romane. Stritar je v članku o Goldsmithu (1876) imel pred očmi dve vrsti romana – historičnega, v katerem da prevladuje zunanje dogajanje, in psihološkega, ki je podoba človekove notranjosti.²² Tudi takšne formulacije so bile seveda odvisne od evropskih klasifikacij romana, kot so jih Jurčič, Stritar, Tavčar, Kersnik in drugi slovenski romanopisci vse do Cankarja spoznavali predvsem iz Kleinpaulove in Gottschallove poetike. Kleinpaul je med oblikami romana našteval historične, tendenčno-filozofske in časovne, tj. sodobne romane, nato sentimentalne, komičnosatirične in humoristične, nazadnje pa po snovnih vidikih še vojne, salonske, družinske, meščanske, kmečke, delavske, potepuške itn.²³ Podobne oznake je v svoji razdelitvi uporabljal Gottschall; tudi pri njem sta osrednja klasifikacijska pojma historični in časovni roman – ta zajema nato dolgo vrsto oblik od socialnih, salonskih, ljudskih in meščansko-družinskih do eksotičnih, pomorskih in humorističnih.²⁴

Praksa prvih slovenskih romanopiscev od Jurčiča prek Stritarja do Tavčarja in Kersnika se je vsaj deloma ravnala tudi po teoretičnih modelih, ki so jih ponujale opisane klasifikacije romana. Od oznak, ki jih je evropska teorija posredovala prvim slovenskim teoretikom romana in pa njegovim avtorjem, pridejo za obdobje od 1860 do 1900 v poštev pred-

vsem historični, salonski, meščanski, družinski, sentimentalni, tendenčno-časovni, humoristični, morda še filozofski roman. Dejstvo, da za temi oznakami stojijo imena evropskih avtorjev, kot so Richardson, Goldsmith, Rousseau, Goethe, Scott in manj ugledni pisatelji Mlade Nemčije, opozarja na to, da gre večidel za tiste tipe romana, ki so jih v »klasični« obliki razvili pisci razsvetljenstva, predromantike, romantike in postromantike, ne pa še za romanopisne oblike, ki so se razmahnille v okrilju realizma 19. stoletja. Od tod je mogoče formulirati tezo, da se slovenski roman v pravem pomenu besede začne po letu 1860 z navezavo na različne tipe evropskega romanopisja iz 18. in prve polovice 19. stoletja, pretežno torej še razsvetljenske, predromantične, romantične in postromantične, ne pa že realistične.

Druga teza, ki jo je mogoče formulirati iz primerjave začetnega slovenskega romanopisja s tradicionalnimi oblikami evropskega romana, je ta, da se ti tipi pojavljajo na Slovenskem le redkokdaj v svoji čisti podobi; večidel so ne docela razviti, okrnjeni ali pomešani z elementi drugačnih romanopisnih oblik. Najbolj je takšna heterogenost očitna v Jurčičevem *Desetem bratu* in v tekstih, ki sledijo istemu vzorcu (*Cvet in sad*, *Doktor Zober*, *Mej dvema stoloma*), čeprav z nekaterimi spremembami. Analiza kaže, da v teh romanih ne gre za enovit tip romaneskne proze, ampak za sinkretično spajanje različnih modelov. Kolikor je bil *Desetemu bratu* najbližji zgled Scottov *The Antiquary*, je seveda potrebno upoštevati, da je takšna raznorodnost značilna že za to Scottovo delo, ki je samo deloma tipičen primer historičnega romana; njegove elemente veže z značilnostmi krajinsko-miljejskega in predromantično grozljivega romana. Iz te raznorodne mešanice je Jurčič v *Desetem bratu* popolnoma izločil historično ozadje in močno reduciriral tudi predromantično grozljivost; namesto tega je v Scottovo shemo uvedel izrazite poteze ljubezensko-družinskega ali sentimentalnega romana, bodisi v njegovi še napol razsvetljenški različici po zgledu Rousseaujeve *Nouvelle Heloise*, deloma pa že v predromantični obdelavi Goethejevega *Wertherja*. Druga Jurčičeva novost je zgodba Martina Spaka in njegove družine, značilna za t. i. »roman maščevanja«, ki je predromantičnega izvora, a prihaja v *Desetega brata* najbrž iz trivialnih romanov, morda pa kar iz neposredne spodbude Schillerjeve drame *Die Rätuber*, katere vpliv je mogoče zaslediti že v *Domnu*. Takó sestavljeno celoto bi lahko imeli za tip meščanskega romana v tistem pomenu, kot so pojem razumele poetike 19. stoletja. Vendar dvojnost gosposko-izobraženskega in kmečkega sveta v *Desetem bratu* opozarja na to, da je meščanski roman tu cepljen na prvine vaške zgodbe; zato bi z današnjega stališča bilo primerneje govoriti o predmeščanskem romanu.²⁵

Takšen težko določljiv tip romana se s spremembami ponavlja v poznejših Jurčičevih besedilih, pri čemer se spreminja predvsem delež posameznih sestavin te heterogene zasnove, ne da bi se bistveno prenovil njen temelj.²⁶ Nadaljnji razvoj meščanskega romana pri Tavčarju in Kersniku je prinesel nekaj novosti s tem, da se je premaknil bliže k drugačnim vzorcem evropskega romanopisja. Oba sta začela svojo romanopisno pot po zgledu salonskega romana, kakršen se je izoblikoval v liberalno-demokratskem obdobju Mlade Nemčije, se pravi že v postromantični fazi, sicer pa pogosto na robu trivialne literature – Tavčar z *Ivanom Slavljem* in *Mrtvimi srci*, Kersnik z romanom *Na Zerinjah*, povestma *Lutrski ljudje* in *Gospod Janez*. Medtem ko je Tavčar to romanopisno zvrst polagoma opustil, jo je Kersnik ob zgledu Turgenjeva razvil v smeri sodobnejšega meščanskega, deloma že realistično družbeno-analitičnega in časovno-kritičnega romana. Kljub vsemu se v Kersnikovem *Ciklanu*, močneje v *Rošlinu in Vrjanku* in manj v *Agitatorju* ohranjajo mnoge prvine salonskega romana. Slovenski meščanski roman s konca 19. stoletja torej ni mogel prestopiti razmeroma ozko začrtanih meja, ki so mu jih po-

stavljali tradicionalni vzorci polpreteklega evropskega romanopisja. To je opazno tudi ob primeru Kersnikove *Jare gospode*, ki se ni mogla razviti v pravi roman in je morala ostati samo daljša povest; njen temelj je tipično postromantična zgodba, kakršno je na isti motiv napisal že leta 1865 Jurčič s povestjo *Dva prijatelja*.

Slovenski meščanski roman, kakršen se je razvil v drugi polovici 19. stoletja, je izrazito sinkretičen ali celo eklektičen pojav, saj se v njem stapljajo različni tipi romanopisja, ki se v večjih evropskih literaturah pojavljajo praviloma v razviti ali čisti podobi.²⁷ To je razlog, da je tudi izraz »meščanski« za to območje slovenskega romanopisja uporaben samo pogojno in s približnim pomenom, ki sicer vsaj na splošno označuje socialno-politični horizont njegovih avtorjev in bralcev, ne more pa natančneje opredeliti njegove specifičnosti po literarno-estetski plati. Iz podobnih razlogov tega romana tudi ni mogoče pristeti k realistični pripovedni prozi, saj povzema vase prešteviline sestavine razsvetljenskih, predromantičnih, romantičnih in postromantičnih romanov, medtem ko je posegov v smer realizma v njem razmeroma malo, največ seveda pri zrelem Kersniku, vendar tudi tu še zmeraj v kontekstu drugačnih silnic.

Za obdobje med leti 1860–1900 je končno na evropskem ozadju mogoče naštetati nekaj slovenskih romanov, v katerih se poskuša v čistejši obliki realizirati ta ali oni tip tradicionalnega romanopisja. V tem smislu je Stritarjev *Zorin* poskus sentimentalnega romana v pismih, njegov *Gospod Mirodolski* meščansko-družinski roman po modelih 18. stoletja, Mencingerjeva *Moja hoja na Triglav* poskus humorističnega romana, *Abaddon* pa filozofsko-tendenčen roman po terminološki rabi 19. stoletja. Vendar so ravno ta dela ostala osamljena in za splošni razvoj slovenskega romanopisja brez večjega pomena.

Pač pa je za prvi izrazito začrtani, z evropskimi vzorci skladni tip slovenskega romana, ki mu pripada tudi kolikor toliko sklenjena razvojna kontinuiteta, potrebno priznati v drugi polovici 19. stoletja in še po letu 1900 historični roman, seveda v tesni zvezi s historično povestjo in novelo, od katerih ga ni mogoče popolnoma oddeliti. Slovenski historični roman se kaže kot razmeroma utrjena romanopisna zvrst zlasti zato, ker je v njegovem razvoju od Jurčiča naprej – v primerjavi s sorodno evropsko problematiko – mogoče izslediti več zaporednih tipov in s tem različnih razvojnih faz, čeprav z mnogimi nihanji in nedoslednostmi.²⁸ Prvi tip slovenskega historičnega romana je ustvaril Jurčič na podlagi Scottovega vzorca, začenši z *Jurijem Kozjakom*, kjer je sicer še vidna zveza s krištofšmidovsko pripovedno tradicijo, nato s *Hčerjo mestnega sodnika* in z drugimi historičnimi povestmi 60. let, po letu 1870 pa z *Ivanom Erazmom Tattenbachom*, *Slovenskim svetcem in učiteljem*, nazadnje z *Rokovnjači*, kjer se Scottov vzorec prepleta s shemo trivialno pustolovskega romana po zgledu F. Gerstäckerja. Čeprav se je ta tip historičnega romana nadaljeval še pri mladem Tavčarju (*Janez Sonce*) in v popularni literaturi, mu na splošno ni bil usojen večji razvojni razpon. Da je bil pri Jurčiču od vsega začetka odvisen od Scottovih spodbud, kažejo motivne zveze – na primer med *Jurijem Kozjakom* in romanom *Guy Mannering* ali *Hčerjo mestnega sodnika* in delom *The fair maid of Perth* – nato podobna pripovedna tehnika, predvsem pa specifična funkcija zvrsti, v kateri se prepletajo razsvetljenski, predromantični in romantični elementi, historični orisi, pustolovske pripovedi in ljubezenski motivi. Drugi tip slovenskega historičnega romana se je izoblikoval z novelami, povestmi in romani zrelega Tavčarja (*Vita vitae meae*, *Grajski pisar*, *Visoška kronika*); v njem je sicer še zmeraj viden tudi delež scottovske tradicije, vendar prevladuje postromantična subjektivizacija historično pripovedne zvrsti, kar se kaže tudi iz navezav na T. Storma in morda C. F. Meyerja. Iz tega tipa je izšel najvišji dosežek slovenskega historičnega romana, Tavčarjeva *Visoška kronika*, s katero se seveda postromantično pripovedništvo na Sloven-

skem prenese še v prvo tretjino 20. stoletja. Tretji tip slovenskega historičnega romana se je formaliral takoj po letu 1900, to pa večidel iz vplivov Sienkiewiczevega pripovedništva na Finžgarjevo generacijo; ob Finžgarjevem romanu *Pod svobodnim soncem* zajema ta vpliv še dela manjših pripovednikov in epigonov. Pri vseh se ohranjajo elementi Scottovega pripovednega tipa, kar predstavlja najbrž eno od specifičnosti slovenskega historičnega romanopisja. V njegovem nadaljnjem razvoju, zlasti v obdobju ekspresionizma in socialnega realizma, ko so nastajali historični romani I. Preglja, F. Bevka in drugih, ni mogoče odkriti bistveno novih pripovednih vzorcev, saj ta besedila črpajo svoje elemente iz vseh treh tipov, ki jih je mogoče odkriti v prejšnjem razvoju. Kot novost se vanje vključujejo nekatere pripovedne pridobitve naturalističnega romana, na primer v strukturi kolektivnega zgodovinskega romana, kot ga je ustvarjal Pregelj s *Tolminci*. Vendar v tem času historični roman že ni mogel biti več ena od osrednjih zvrsti slovenskega romanopisja, kot že precej dolgo ni imel takšnega mesta v razvoju svetovnega romana.

Po letu 1900 stopa slovenski roman v drugo obdobje svojega razvoja, ko se spremeni ne samo njegov začetni, še neizoblikovani značaj, ampak se temu primerno diferencira tudi razpon njegovih tipov, oblik in zvrsti. Oboje se ves čas dogaja v tesni zvezi z evropskimi in svetovnimi spodbudami, saj posežejo vanj polagoma tudi modeli ameriškega romana.²⁹

V obdobju moderne, ekspresionizma in socialnega realizma, ki jih je v razvoju slovenskega romana mogoče imeti za eno samo enoto, se dajo v primerjavi s polpreteklim ali sočasnim evropskim romanopisjem diagnosticirati vsaj tile tipi romana, ki se zdijo kolikor toliko izoblikovani, čeprav ne zmeraj v čisti podobi, ampak pogosto v značilnih zmeseh: meščanski, proletarski, umetniški, erotični, ženski, vojni, kmečki roman.³⁰ Gre za tekste, ki so jih napisali najvidnejši avtorji tega obdobja, od Cankarja prek Kraigherja do M. Kranjca in Prežihovega Voranca. Večina del kaže k motivom, formalnim in pripovedno-tehničnim pridobitvam naturalističnega romana (Zola, Maupassant), k romanom ruskega realizma in fin de siècle (Gogolj, Tolstoj, Dostojevski, Čehov, Gorki), k romanu skandinavskega impresionizma (Jacobsen) ali poljskega postrealizma (Reymont), čeprav pogosto v razrahljani, impresionistično ali simbolično stilizirani obliki. Tem vzorcem in vplivom se po prvi svetovni vojni in zlasti v tridesetih letih pridružijo še novi modeli Hamsunovega ali pa socialističnorealističnega romanopisja (Solohov), kar pa je še neraziskano območje primerjalne vede. Seveda se vsak teh vzorcev udomačuje v slovenskem romanopisju tako, da povzema vase že obstoječo tradicijo 19. stoletja in tiste specifične poteze, ki so postale do 1900 izrazita poteza vse slovenske literature, npr. značilen moralizem ali pa središčna vloga nacionalne ideje. To velja že za poskuse slovenskega meščanskega romana pri Govekarju, čigar delo *V krvi* je nedvomno odvisno tako od Kersnikove tradicije kot od spodbud iz Zolajevih romanov (*Nana*, *L'assomoir*).³¹ Kraigherjev *Kontrolor Skrobar* navezuje na erotični roman naturalizma, kot ga je izoblikoval zlasti Maupassant s svojim delom *Bel ami*. V isto smer kaže ženski roman pri Z. Kvedrovi, saj je *Njeno življenje* ne samo po naslovu močno posneto po Maupassantovem *Une vie*. S primerjalnega stališča bolj zapletena je geneza Cankarjevih romanov, vendar je tudi v njih mogoče pod izvirno stilizacijo odkriti naturalistično-impresionistične vzorce.³² Cankarjev proletarski roman (*Na klanecu*) nadaljuje s svojimi motivi in temami, pa tudi s formalno problematiko tradicijo, ki jo je zasnoval Zola v romanu *L'assomoir*. Njegovi umetniški romani kažejo v različne smeri – v *Tujcih* povzema vzorec Zolajevga romana *L'oeuvre*, v *Novem življenju* je bližji impresionistični prozi Jacobsenovega *Nielsa Lyhneja*. Cankarjev erotični roman *Hiša Marije Pomočnice* nadaljuje kljub svoji izvirnosti naturalistične opise bolesten-bolezenskih erotičnih in seksualnih stanj, ki jih je uvajal Zola (*La faute de l'abbé Mouret*, *Le rêve*); pridru-

žuje jim seveda tudi spodbude iz naturalistične dramatike (Hauptmann, *Hanneles Himmelfahrt*). Ob tej motivni podlagi je za vse Cankarjeve romane od *Tujcev* naprej tematsko in formalno najbrž odločilen predvsem Jacobsenov roman *Niels Lyhne*, ki je naturalistične opise sodobnega življenja že omehčal z lirizacijo in refleksijo, predvsem jim pa podložil temo »hrepenenja«; Cankarjev prevzem tega romanopisnega modela izkazuje seveda vrsto izvirnih posebnosti, med katerimi je bistvena zlasti ciklična forma, ki je pri Cankarju v tesni zvezi s posebno sestavo njegove »hrepenenjske« teme.

Zolajev zgled ostaja pomemben še za romane socialnega realizma v tridesetih letih, tako za vojni roman pri Prežihovem Vorancu, saj si *Doberdoba* ni mogoče misliti brez podlage, ki jo je takemu romanu zgradil Zolajev tekst *La débâcle*. V kmečkih romanih Prežiha, M. Kranjca in A. Ingoliča (*Jamnica*, *Kapitanovi*, *Lukarji*) se vzorec Zolajeve *La terre* prepleta s spodbudami Reymontovih *Kmetov*, deloma s Hamsunom in starejšo tradicijo vaške zgodbe 19. stoletja. Poskus J. Kozaka v smeri družinskega romana (*Sentpeter*), ki pripada še dvajsetim letom, kaže k različnim izvirov evropskega družinskega romana okoli leta 1900 in po njem.

Osamljena izjema v razvoju slovenskega romanopisja po letu 1900 je dekadenci roman, ki ga predstavlja predvsem *S poti* Iz. Cankarja. V njem se nedvomno nakazuje problematika evropskega dekadenci romanopisja, kot jo je najbolj reprezentativno predstavil Wilde v delu *The picture of Dorian Gray*. Pri Iz. Cankarju se pojavlja sicer v močno spremenjeni, moralistično raztolmačeni ali zoženi podobi, vendar ostaja pri-peta na svoj evropski izvir. Težja je identifikacija Cankarjevih dekadenci nih (*Gospa Judit*) ali dekadenci-simbolističnih romanov, kot sta predvsem *Nina* in *Milan* in *Milena*. Primerjalna analiza teh del je nedvomno nujna, vendar je za zdaj pokazala samo posamezne motivne, pripovedne ali formalne reminiscence na Dostojevskega v *Nini* in pa na splošno nekaj analogij z Rilkejem, mladim Gidom in še kaj; najzanimivejše so verjetno motivno-kompozicijske zveze med *Nino* in *Belimi nočmi* Dostojev-skega, formalno-pripovedne pa predvsem s povestjo *Krotko dekle*.

Primerjalna analiza, ki naj bi ob vzporejanju z evropskim literarnim potekom v smeri modernega romana našla prve zasnutke, stopnje ali realizacije takšnega romana na Slovenskem, daje za obdobje pred 1945 v glavnem negativne rezultate. Dokler ne bo jasna situacija Cankarjeve *Nine* v širšem evropskem kontekstu, ni mogoče odločiti, ali gre za začetni tekst moderne pripovedi v pravem pomenu besede ali za razmeroma radikalni primer poznoekadenci proze s simbolističnimi prvini. Kolikor se moderna prozna forma uveljavlja na Slovenskem v krajših tekstih, je njeno problematiko potrebno seveda obravnavati tudi v okviru razvoja kratkih proznih zvrsti po letu 1900 in vse do najnovejšega časa. Pravo navezavo na moderno pripoved v smislu romana, kakršen se je po letu 1910 formiral v Evropi in okoli 1930 tudi v Ameriki, je najti v slovenski prozi šele po letu 1950. Forme slovenskega modernega romana so se v tem času začele oblikovati iz zgledov Prousta, Joycea, Dos Passosa, Kaf-ke, Gida, Faulknerja, Hemingwaya in drugih, pri D. Smoletu, L. Kovačiču, A. Hiengu in V. Kavčiču, pri V. Zupanu in P. Božiču, nato pa še pri mlajših avtorjih poznih 60. in 70. let. Od forme modernega romana je potrebno ločevati ožji pojem eksistencialističnega romana, ki sicer vase pogosto povzema prvine modernistične proze, lahko pa ostaja formalno še tradi-cionalen. Tak vzorec romana je na Slovensko prihajal z zgledi Malrauxa, Célinea, Hemingwaya, Sartra in Camusa, deloma tudi H. Millerja; model se je vrasel v nekatera dela V. Zupana. Kar zadeva vpliv francoskega »no-vega romana« na prozo R. Šeliga in na avtorje, ki so ji bili blizu okoli leta 1970, je sicer znan. Vendar ostaja odprto vprašanje, ali gre samo za spod-budo teoretičnih pogledov Robbe-Grilleta na problem takšnega romana ali tudi za posnemanje njegove pisateljske prakse. Kot bistvena težava se

zastavlja vprašanje, kako je mogoče vzorce francoskega »novega romana«, ki se realizira pretežno v velikih romanopisnih formah, prenašati v prozo, ki se večidel zadržuje v območju kratke ali srednje pripovedi. Problem vpliva se s tem spreminja v vprašanje o različnih strukturno-pripovednih ravneh.

3. Območje slovenske kratke pripovedne proze se po letu 1900 z marsikatero značilnostjo odmika od krajših pripovednih zvrsti, ki so se v slovenski literaturi udomačile v drugi polovici 19. stoletja. Kratke pripovedne oblike tega časa so se grupirale predvsem v območju vaše zgodbe in historične pripovedi, medtem ko je kratka pripoved iz mestnega, meščanskega ali gosposkega sveta ostajala večidel spremen pojav ob poskusih meščanskega, salonskega ali ženskega romana, zato pa manj razvita. V vsakem teh področij je slovenska kratka pripovedna proza pred letom 1900 razvila tele zvrsti in oblike: anekdotu, kratko zgodbo, krajšo ali daljšo novelo, kratko ali dolgo povest, nazadnje pa še t. i. sliko in črtico kot posebni obliki kratke pripovedne proze.³³

Takšne oblike so okoli leta 1900 postale izhodišče za razvoj novejših kratke pripovedne proze na Slovenskem; v marsičem so bile zanjo še zmeraj odločilne, vendar v zvezi z novimi spodbudami evropske proze. To velja zlasti za razmah črtice, novele, kratke zgodbe in krajše povesti pri Cankarju.³⁴ Bistvene novosti, ki jih je Cankar vgradil v zasnovane takšnih pripovednih zvrsti, so prihajale seveda iz literarno-estetskega območja dekadence, impresionizma in simbolizma. Ob teh so bili zanje pomembni še vplivi kratke pripovedne proze, ki jo je razvil naturalizem. Kljub vsemu pa se glavni tipi Cankarjeve kratke proze opirajo tudi na pripovedne obrazce, kot jih je slovenska proza razvijala že v obdobju Jurčiča, Kersnika in Tavčarja, ko sta se zanje udomačila zlasti termina slika in črtica. Te oblike so bile samo deloma v zvezi s hotenji literarnih smeri iz srede 19. stoletja, predvsem realizma, saj so tudi na Slovenskem – kot drugje po Evropi in še bolj v Ameriki – nastajale v neposredni zvezi z razmahom sodobnih časnikov oziroma časnikarstva. Tudi slovenski časniki so proti koncu 19. stoletja rabili za svoj »listek« ali »feljton« kratke pripovedne sestavke; tu so objavljali ob krajših povestih in novelah zmeraj bolj tudi fragmentarne življenjske »podobe«, »slike«, »sličice«, »skice« in »črtice«. Zlasti zadnji izraz je zmeraj bolj pomenil kratko fragmentarno prozo, omejeno na en sam dogodek, položaj ali razpoloženje, pogosto napisano v prvi osebi kot spomin ali doživljaj, včasih z razmišljajočim začetkom in koncem.³⁵ Cankarjeva kratka pripovedna proza nedvomno izhaja iz teh izvirov. V svojem mladostnem obdobju (1892–1899) je začel s slikami, črticami, kratkimi povestmi in novelami, kot jih je našel že izoblikovane v predhodni tradiciji, nato pa jih je polagoma začel spreminjati v skladu s spodbudami, ki so mu prihajale iz Gogolja, Dostojevskega, Maupassanta, Poeja in Altenberga, pa še iz drugih avtorjev krajše evropske proze v času fin de siècle. V novi, impresionistično razrahljani obliki je Cankarjeva črtica postala jedro *Vinjet* in se po 1910 vrnila v središče njegove pozne proze, to pot z novimi potezami »simbolističnega« ali celo »ekspresionističnega« tipa, če te pojme seveda razumemo kot delne stilne oznake, ne kot izraze za globalne literarne smeri. Kljub subjektivistično-impresionističnim novostim, ki jih je Cankar lahko povzel najbrž ne samo iz Altenberga, ampak že prej iz kratkih, anekdotično ali razpoložensko zasnovanih Maupassantovih tekstov, je v strukturi njegove črtice največkrat ohranjena »feljtonska« zasnova, ki jo je našel v predhodni slovenski tradiciji; prav zato Cankarjevega tipa črtice ne bo mogoče do kraja izvesti kar iz evropskih modelov impresionizma ali simbolizma.³⁶

Podobno ostaja pripeta na tradicijo tudi oblika Cankarjeve novele ali krajše povesti od daljših tekstov v *Vinjetah* prek zbirk *Knjiga za lahkomišelnje ljudi*, *Ob zori*, *Mimo življenja*, *Zgodbe iz doline šentflorjanske*, *Za križem* in *Volja in moč do Grešnika Lenara* in *Moje njive*. Tudi tu se tra-

dicionalne novelsko-povestne forme, kot jih je ustvarila slovenska proza v drugi polovici 19. stoletja, spreminjajo v smeri, kot so v Evropi in Ameriki krajšo prozo preoblikovali Gogolj, Poe, Dostojevski, Maupassant, Tolstoj, Čehov, Gorki in drugi. Neposredni vpliv na Cankarja je za nekatere teh avtorjev očiten, pri drugih gre samo za vzporednost enako usmerjenih prizadevanj v prenovu krajše pripovedi. Vsekakor so pa takšne primerjalne zveze lahko močna opora za domnevo, da Cankarjeve novelsko-povestne proze ni mogoče spravljati samo v okvir novoromantičnega simbolizma, ampak prav toliko psihološkega realizma in še bolj v območje naturalističnega in dekadencičnega impresionizma.

Med obema vojnama so s komparativnega stališča najzanimivejši primer kratkih pripovednih oblik teksti S. Gruma in V. Bartola, ki se s svojimi novostmi od že preskušanih modelov kratke slovenske proze najbolj odmikata. Za Grumove novele, črtice ali slike se zdi, da nadaljujejo v glavnem izročilo kratkih zgodb, črtic ali slik, ki sega še nazaj v 19. stoletje, zlasti k E. A. Poeju, pa tudi h Gogolju in Dostojevskemu, tj. k tisti krajši prozi, ki je iskala primerne forme za literarno oblikovanje dekadencično psihološke, psihopatološke in grozljivo-eksistencialne snovi. V tem smislu seveda Grumove kratke proze še ni mogoče neposredno povezovati s prozo evropskega modernizma po letu 1910, kot tega tudi ni mogoče storiti s Cankarjevo črtico-impresijo, iz katere je Grum prav tako črpal spodbude za svoje specifične pripovedne poskuse. Pač pa je Cankarjevo in Grumovo prozo tega tipa – podobno kot ustrezne evropske modele iz 19. stoletja in s preloma v 20. stoletje – mogoče imeti vsaj za prehod k moderni prozi iz tradicionalnih oblik kratke zgodbe, novele in povesti, ki sta jih ohranjala realizem in naturalizem 19. stoletja kot podlago svoje krajše pripovedi. Podobno kot za Gruma velja s primerjalnega stališča tudi za Bartolove novele ali kratke zgodbe, da gradijo za slovensko literaturo neobičajne prozne tipe še iz tradicije, deloma celo z naslonitvijo na Platonove dialoge, še bolj pa najbrž s tehniko Poejevih kratkih zgodb in s samoanalitičnimi postopki monološke ali dialoške proze Dostojevskega.³⁷ Tudi Bartolovo prozo je torej mogoče jemati samo pogojno za primer prehajanja h kratki pripovedi v smislu modernizma 20. stoletja.

Ta prehod se dejansko začenja realizirati šele po letu 1950, na kar opozarjajo številne vplivne zveze, ki ravno v tem času sežejo v krajšo pripovedno prozo na Slovenskem. Nekatere teh zvez sicer bistveno ne prekinjajo s tradicionalnimi vzorci novele ali povesti. Takšna je zlasti krajša eksistencialistična pripoved, kolikor se je na Slovenskem dejansko razvila – na primer Kocbekove novele v zbirki *Strah in pogum*, ki so nastajale ob pripovednih zgledih Vercoresovih novel, a jih je mogoče primerjalno vzporejati tudi s kratko Sartrovo in Camusovo prozo. Hiengova novelistika se leta 1949–1950 (*Studije o nenavadnih značajih*) začenja z navezavo na tip psihopatološke grozljivke, ki sega v 19. stoletje k Poeju; šele polagoma se prek Faulknerja, Hemingwaya in drugih avtorjev približa modernistični kratki prozi, vendar ne radikalno. V 50. letih sta odločilnejši korak v tej smeri napravila D. Smole in L. Kovačič. Smoletove novele, zbrane pozneje v ciklični roman *Črni dnevi in beli dan*, izhajajo iz Cankarjeve kratke proze, toda z naslonitvijo na modernejše »psihoanalitične« postopke Prousta in Joycea. Kovačičeve *Ljubljanske razglednice* je mogoče vzporejati z Joyceovo prozo v zbirki *Dubliners*, s tem pa postavljati na prehod iz naturalističnega impresionizma v modernizem toka zavesti. Kovačičeva proza je postala tej smeri do kraja ustrežna s ciklom sanjskih opisov *Sporočila v spanju*. Nasprotno je tip krajše moderne proze, kot jo je izoblikoval tik pred letom 1970 R. Seligo, potekel že iz zvez ali vsaj vzporednosti s prozo francoskega »novega romana«, vendar z drugače zasnovano motiviko, predvsem pa s prenosom pripovedi v kratko prozno formo. Razvoj radikalnih oblik kratke modernistične proze, ki se do kra-

ja sprosti se le po letu 1970, pa sega že prek gradiva, ki ga je poskušala zajeti raziskava, predstavljena v tem sumaričnem povzetku.

OPOMBE

¹ Prispevek povzema del dognanj, do katerih je v letu 1982 prišla raziskovalna naloga *Slovenska literatura in Evropa 1770–1970*, ki jo prek Znanstvenega inštituta Filozofske fakultete v Ljubljani financira Raziskovalna skupnost SRS.

² V tej zvezi je izraz oblika uporabljen kot sinonim za zvrst, in sicer v tem smislu, da je v primerih, ko neke zvrsti ne moremo opredeliti tudi vsebinsko, ampak samo formalno, takšna zvrst pač samo pojem za formalno strukturo, tj. oblika.

³ Število raziskav, obsežnejših del ali krajših razprav, ki so po letu 1950 obravnavale to področje, je zelo obsežno. Med avtorji so A. Ocvirk, A. Slodnjak, D. Pirjevec, B. Paternu, F. Zdravec, F. Bernik, J. Kos, M. Kmecl, H. Glušič, J. Rotar, J. Toporišič, J. Koruza, E. Koren, J. Mahnič, S. Barbarič, M. Kramberger, A. Zorn, M. Hladnik, M. Dolgan, P. Kolšek, J. Skulj idr.

⁴ Pojmi za pripovedne zvrsti so v tej zvezi naštet s svojim utečenim pomenom, ne glede na zapleteno problematiko, ki se ob marsikaterem od njih – npr. ob kratki zgodbi (short story, short short story) – odpira v sistematični teoriji literarnih zvrsti.

⁵ F. Altvater, *Wesen und Form der deutschen Dorfgeschichte im neunzehnten Jahrhundert*, Berlin 1930; – P. Zimmermann, *Der Bauernroman*, Stuttgart 1975; – J. Hein, *Dorfgeschichte, Antifeudalismus-Konservatismus-Faschismus*, Stuttgart 1975; – *Realismus und Gründerzeit, Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848–1880*, Band I, Stuttgart 1976; – U. Baur, *Dorfgeschichte, Zur Entstehung und gesellschaftlichen Funktion einer literarischen Gattung im Vormärz*, München 1978.

⁶ I. Prijatelj je problem obravnaval v uvodu k 1. zvezku Tavcarjevih zbranih spisov (Ljubljana 1932, str. IX–X).

⁷ B. Paternu: *Kersnikove Kmetске slike* (v: B. Paternu, *Pogledi na slovensko književnost II*, Ljubljana 1974, str. 97); – J. Pogačnik: *Zgodovina slovenskega slovstva IV*, Maribor 1970, str. 83, 86; – G. Kocijan: *Jurčičeva kratka pripovedna proza* (v: J. Jurčič, *Kratka pripovedna proza*, Ljubljana 1978, str. 115 isl.); – M. Hladnik: *Mohorjanska pripovedna proza*, SR 1982, št. 4, str. 407.

⁸ K debati o teh vprašanih gl. zlasti: P. Zimmermann, n. d.

⁹ K pojmu povesti v 19. st. prim. dela: M. Kmecl, *Sreča v nesreči* (v: J. Cigler, *Sreča v nesreči*, Ljubljana 1974, str. 104); – isti, *Od pridige do kriminalke*, Ljubljana 1975, str. 128, 138, 139; – isti, *O rojevanju slovenskega romana*, JiS 1976–1977, št. 1, str. 1 isl.; – G. Kocijan, *Jurčičeva kratka pripovedna proza* (v: J. Jurčič, *Kratka pripovedna proza*, Ljubljana 1978, str. 111); – F. Bernik, *Janežičev pogled na novelo in povest* (v: F. Bernik, *Problemi slovenske književnosti*, Ljubljana 1980, str. 53); – M. Kmecl, *Rojstvo slovenskega romana*, Ljubljana 1981, str. 37.

¹⁰ S tem v zvezi se odpira predvsem vprašanje, ali so bili Gotthelfovi daljši teksti romani ali ne. Prim. o tem Levstikovo mnenje v pismu Jurčiču iz leta 1868.

¹¹ Po podatkih, ki jih zajema avtorska kartoteka Inštituta za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU, se Auerbach omenja v ljubljanskem nemškem časopisu vsaj že leta 1848.

¹² A. Janežič je svoj predlog za slovensko vasko zgodbo zapisal v članku *V zadevah »Glasnika«*, objavljenem v Novicah leta 1857, na str. 331: »Novela ali povest naj bo čedna in krotka, mična in zanimiva, naj bo tako rekoč ogledalo domačega življenja, domačih šeg in običajev, kakor so na primer v nemškem jeziku Stifterjeve ali Auerbachove.« Prevod Stifterjeve povesti *Das Haidedorf* je priobčil v Slovenskem glasniku za leto 1863 pod naslovom *Pustinci*.

¹³ Ob Jenkovem *Tilki* in *Jeprškem učitelju* je literarna zgodovina od I. Prijatelja naprej iskala predvsem motivne vplive iz Gogolja. Ti so sicer možni, vendar drugotnega pomena, saj se pri Jenku vključujejo v čisto drugačno zvrst.

¹⁴ Stritarjeva *Svetinova Metka* se da s komparativnega stališča vzporejati s tra-

dicijo, iz katere je med drugimi potekla Karamzinova povest *Bednaja Liza* (1792).

¹⁵ Primerjaj razpravo Janeza Rotarja »Slika«, oblika realistične novele v slovenski književnosti, *Casopis za zgodovino in narodopisje*, XXXVII, 1966, str. 199–214.

¹⁶ Ta tip vaške zgodbe obravnava med drugim M. Hladnik v razpravi *Mohorjanska pripovedna proza*, SR 1982, št. 4, str. 407–414.

¹⁷ V zvezi s tem je zanimivo, da že A. Breznik v razpravi *Jezik v kmetski povesti* (Dom in svet, 1930, 28–32) postavlja začetek novega tipa kmečke povesti šele v čas po 1900, tj. k Finžgarju in sodobnikom. Povezuje jo z nemškimi vzorci »Heimatkunst« in predlaga zanjo namesto izraza »domačijska« manj posrečeni »krajinska« povest.

¹⁸ V tem smislu je treba razumeti Levstikovo formulo »povesti, ki jim velimo novele«. Dokaz, da je Levstiku izraz povest skupno ime za romane in novele, je stavek »...mi naj bi povesti ne skladali, kakor imajo navado vse duhovne hrane uže presiti Francozje pa tudi Nemci za njimi«, saj se tu izraz ne nanaša samo na novele, ampak tudi na pred tem obravnavane romane.

¹⁹ Gl. razpravo J. Kosa *Začetki slovenske pripovedne proze in evropska tradicija*, SR 1981, št. 3, str. 233–258.

²⁰ Izraz »tip« v tej zvezi ni uporabljen s stališča stroge romanopisne tipologije, ampak kot sinonim za oblike, vrste ali podvrste romanov.

²¹ I. Macun je svojo klasifikacijo romana zapisal v poglavju »Roman, priča, novella« svojega spisa *Kratko krasoslovje* (etc.), Zagreb, 1852.

²² J. Stritar: *Župnik Wakefieldski*. Zvon, 1876, str. 359–362.

²³ E. Kleinpaul: *Poetik. Die Lehre von der deutschen Dichtkunst*. Bremen, 1892⁹. Str. 560 isl.

²⁴ R. Gottschall: *Poetik. Die Dichtkunst und ihre Technik*. Breslau, 1882⁵. Str. 129 isl.

²⁵ Elementi vaške zgodbe so v *Desetem bratu* močno reducirani; prek vaških »originalov«, ki so v rodu s Scottovimi ljudskimi liki, se povezujejo z osrednjim dogajanjem romana, ki ga sestavlja dvoje sklopov – ljubezenski roman Lovreta Kvasa z Manico in »roman maščevanja« z Martinkom Spakom oziroma njegovo družino.

²⁶ Ljubezenska zgodba se v drugih Jurčičevih romanih spremeni, zlasti v *Doktorju Zobru*, kjer se prepleta z elementi salonskega romana. Prvine vaške zgodbe so v *Cvetu in sadu* postranske, v *Doktorju Zobru* skoraj popolnoma izginejo, v romanu *Mej dvema stoloma* pa postanejo podlaga osrednje ljubezenske zgodbe. »Roman maščevanja« v svoji predromantični podobi izginja, vendar se v spremenjeni obliki vrača v *Doktorju Zobru*. – Izjema med Jurčičevimi romani je *Lepa Vida*, ki jo J. Pogačnik deloma povezuje z romani George Sandove (*Pripoved o krizi zakona – Jurčičeva Lepa Vida*, v knjigi *Parametri in paralele*, Ljubljana, 1978, 115–131); verjetno je treba upoštevati tudi možne zveze z novelistiko Paula Heyseja.

²⁷ O problematiki slovenskega meščanskega romana v 19. stoletju je potrebno upoštevati zlasti literaturo: M. Kmecl, *O rojevanju slovenskega romana*, JIS 1976–1977, str. 1–7; – S. Barbarič, *Tipi slovenskega romana v dvajsetletju 1866–1885*, SR 1977, kongresna številka, str. 117–133; – M. Kmecl, *Rojstvo slovenskega romana*, Ljubljana, 1981.

²⁸ Za evropski historični roman gl. med drugim dela: G. Lukács, *Der historische Roman*, Berlin, 1955; – K. Gamerschlag, *Sir Walter Scott und die Waverley novels*, Darmstadt, 1978; – A. Welsh, *The hero of the Waverley novels*, New Haven-London, 1963; H. Tippköter, *Walter Scott, Geschichte als Unterhaltung*, Frankfurt am Main, 1971; – H. – J. Müllenbrock, *Der historische Roman des 19. Jahrhunderts*, Heidelberg, 1980; – *Recherches sur le roman historique en Europe – XVIIIe-XIXe siècle*, Paris, 1977; – I. Schabert, *Der historische Roman in England und Amerika*, Darmstadt, 1981; – I. K. Gorskij, *Istoričeskij roman Senkeviča*, Moskva, 1966.

²⁹ Za slovenski roman v 20. stoletju gl. zlasti dela: F. Bernik, *Problemi slovenske književnosti*, Ljubljana, 1930; – isti, *Tipologija Cankarjeve proze*, Ljubljana, 1983; – F. Zdravec, *Zgodovina slovenskega slovstva V–VII*, Maribor, 1970–1972; – isti, *Elementi moderne slovenske književnosti*, Murska Sobota, 1980; – isti, *Umetnikov »črni piruh«*, Ljubljana, 1981.

³⁰ Pregljevi romani pripadajo večidel tipu historičnega romana, zato so bili v okviru pričujoče raziskave postavljeni v razvojni kontekst slovenskega historičnega romana, s tem pa v kontinuiteto slovenskega romanopisja 19. stoletja.

³¹ Prim.: E. Koren, *Govekar, Zola in »V krvi«*, SR 1973.

³² K specifičnosti Cankarjevih romanov gl. poleg navedenih del še razpravo: J. Kos, *Cankar in problem slovenskega romana* (v: I. Cankar, *Hiša Marije Pomočnice*, Ljubljana, 1976, Sto romanov 91).

³³ Gl. J. Rotar, n. d.

³⁴ Termin »kratka zgodba« je v tej zvezi in povsod drugod uporabljen pogojno, z ozirom na nerešene probleme, ki so s tem pojmom v sodobni literarni vedi najtesneje povezani. Prim. dela: R. Kilchenmann, *Die Kurzgeschichte*, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz, 1968²; – H. Bungert (ured.), *Die amerikanische Short Story*, Darmstadt, 1972. – O primernosti za uvedbo termina v slovensko literarno vedo manjkajo še primerne raziskave.

³⁵ Takšne feljtonske črtice je pisal že Jurčič, npr. *Šest parov klobas, Po tobaku smrdiš, Ženitev iz nevoščljivosti* (1878–1879), pred njim pa sredi 70. let Kersnik s svojimi »leposlovnimi podlistki«, in drugi.

³⁶ Prim.: F. Bernik, *Cankarjeva zgodnja proza*, Ljubljana, 1976; isti, *Tipologija Cankarjeve proze*, Ljubljana 1983.

³⁷ Prim.: Miran Košuta, *Vladimir Bartol v luči komparativistike ob primerjalni analizi »Al Araf«* (diplomsko delo na oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo filozofske fakultete, Ljubljana 1983).