

Studija obravnava predvsem razlike med slovensko »značajevko«, obrnjeno k osebni problematiki, in srbsko vaško povestjo (seoska pripovedka, ki upodablja socialno, krajevno in zgodovinsko pogojeni tip človeka. Srbske povesti so opazno daljše, junaki postavljeni v prostor, ki je široko zasnovan, pisatelj jim pogosto prepusti besedo, tako da v pripovedovanje vnašajo počasni epski ritem in kolokvialno ter socialno diferenciran jezik. Na koncu študije so omenjene še druge razlike med slovensko in srbsko kratko prozo, ki zadevajo način afirmacije lastnega naroda, upiranje starejšim modelom pripovedovanja ali njihovo povzemanje, delitev na elitno in neelitno literaturo ter odnos do artificialnosti.

Primerjanje književnosti, ki nista imeli medsebojnih stikov ali sta jih imeli zelo malo, nas spravlja v nevarnost, da eno presojamo na podlagi druge ali pa da zaidemo v navajanje nepomembnih in naključnih podobnosti in razlik. Se slabše je, če vnaprej pristanemo na brisanje razlik med pojavi, ki so poimenovani z isto oznako. Zavedajoč se teh in še drugih pasti, smo se vendarle odločili za primerjanje neke literarne oblike – povesti – v srbski in slovenski literaturi druge polovice 19. stoletja. Takrat je bila kratka proza ne le kvantitativno, temveč tudi kvalitativno dominantna oblika: v srbski književnosti je dosegla vrh z vaško povestjo (seoska pripovedka), v slovenski pa s t. i. značajevko.

Srbska in slovenska literatura v zelo dolgem časovnem odseku 19. stoletja omahujeta med romantiko in realizmom. S tem med zaznamuje Janko Kos celo drugo polovico 19. stoletja. V srbski literaturi je bil odpor do starega, sentimentalno-romantičnega in patetično-heroičnega načina pripovedovanja zaznaven že v Sterijeve *Romanu bez romana*¹ (napisanem 1832, objavljenem 1838); tudi Vuk Karadžić je eno najostrejših kritik namenil Milovanu Vidakoviću, takrat zelo plodnemu in popularnemu pisatelju, ki je gojil t. i. »čuvstvitelni stil«. Laza Lazarević, ki se sam še ni otrešel sentimentalistične tradicije, je šele leta 1881 napisal svojevrstno parodijo na wertherjansko tradicijo in sentimentalni roman (*Verter*). Ravno široka razpredenost in globoka zakorenjenost sentimentalistične pripovedne manire, pogosta uporaba heroično-patetične tematike (Dj. Jakšić, Zmaj), veliko število močnih lirikov (Zmaj, Jakšić, L. Kostić itd.), kakor tudi sami zgodovinski dogodki (zlasti osvobodilne vojne proti Turkom, ki so se druga za drugo vrstile tja do odločilnega spopada, končanega z berlinskim mirom 1878), vse to je v srbski književnosti oviralo realistični model pripovedovanja.

Romantični model se je v srbski književnosti tako počasi preoblikoval v realističnega, da jo je slovenska navidezno prehitela, čeprav je bila po svoji naravi predvsem lirski (zrelost je do takrat pokazala edino na področju lirike). Že na začetku opazamo nekakšen absurd: v slovenski literaturi, ki ima zelo šibko prozno tradicijo, začnemo govoriti o svojevrstnem približevanju realizmu že z letom 1858 (Levstikov program in povest, Jenkove novele, Erjavčeve slike iz narave); srbska rabi to oznako šele za pisatelje po letu 1875, kljub temu, da so pripovedno prozo uveljavili že Dositej, Prota Matija, Ljuba Nenadović, Sterija, Vuk, Bogoboj Atanacković, Vidaković itd. Kot prvega srbskega realista obravnava literarna zgodovina šele Jašo Ignjatovića, ki se je pisateljsko uveljavil šele v šestdesetih letih, in še tega kot »realista pred realizmom«.

Ne bomo razpravljali o primernosti takšne periodizacije; to je posebno vprašanje. Zaenkrat se v obeh literaturah držimo omenjenih let-

Marija Mitrović
EKONO-
MIČNOST
PRIPOVEDO-
VANJA

Slovenska
in srbska
kratka
proza
v drugi
polovici
19. stoletja

nic kot mejnikov, ki označujeta prehod k realizmu. Naj izvzamem samo še Dragišo Živkovića, zgodovinarja, ki govori o zgodnjem »nepopolnem« in »surovem realizmu« kot »bidermajerju« in ga veže na prozo in komedijo Jovana Sterije Popovića, pozneje pa na prozo Jovana Grčića Milenka, Jakova Ignjatovića, Zmaja in delno tudi Jakšića. S to oznako, ki jo prevzema iz predmarčne mladonemške literature, poimenuje predvsem parodično-humoristične in satirične elemente v prozi tistih vojvodinskih ustvarjalcev, ki so se spontano trgali iz romantičnih shem, čeprav so njihov opus prežemale trivialnost, izumetničenost in didaktika. Živkovićeve oznake se v »beograjskem krogu« literarnih zgodovinarjev ni prijela, vendar jo tukaj omenjam, ker se mi zdi, da del slovenskih ustvarjalcev od Jenka, Jurčića, Mencingerja, Erjavca, prek Stritarja v določenem obdobju pa vse do Tavčarja kaže celo vrsto lastnosti, ki jih Živković šteje v »bidermajer«: ironično-satiričen in parodičen način stilizacije resničnosti; umetno konstrukcijo, sploh poudarjeno umetelnost in izumetničeno čustvenost.

Začenjamo torej z letnico 1858 v slovenski in 1875 v srbski literaturi. Toda slovenska prozna produkcija ima le časovno »prednost«: kvantitativno je srbska tovrstna ustvarjalnost zelo razširjena, in kot poudarja npr. Simo Matavulj, je »srpska pripovetka ... brojnija od ostalih; po količini nadmašujemo uveliko ne samo ostale Jugoslovane, nego i Rumune i Grke« (leta 1905, v nastopnem govoru ob izvolitvi v Učeno društvo).² Večje število del seveda še ne pomeni tudi višjega nivoja pripovedovanja. Sicer pa že Matavulj ob isti priložnosti poudarja, da se je srbska kratka proza povsem navezala na rusko in se ravno zaradi tega preveč posveča zunanjim, predvsem socialnim problemom, premalo pa se ukvarja z »doživetji lepega« in s tematizacijo »čustvenosti« (osečajnosti). V primerjavi s srbsko se je slovenska kratka proza veliko več ukvarjala z osebno in tudi emocionalno problematiko; kar pa spet ne pomeni, da se je ravno ta – torej slovenska – bolj približala tistemu idealu opisovanja notranjega podoživljanja lepote in čustvenosti, ki ga Matavulj pogreša še v začetku našega stoletja. In vendar je nedvomna in zelo bistvena razlika med srbsko in slovensko pripovedno prozo v omenjenem času ravno ta, da srbska povest (pripovetka), vključno celo z Matavuljem, oblikuje bolj socialni, krajevni in zgodovinski tip človeka, manj pa njegovo notranjost in individualnost. Tudi ko Matavulj izdeluje sijajne portrete, kakršni so Povareta, Pilipenda, Bodulica (v povestih z istimi naslovi), ustvarja podobo določenega tipa ljudi, najsi bo to Otočan, Primorec, Črnogorec, Beograjčan. In četudi popisuje junaka, ki je drugačen (»čudaški«), kot npr. Bodulica, se Matavulj bolj potrudi, da pred bralca postavi samo srenjo in njen sprejem »čudaka«, njene reakcije na nastop izjemne, čisto drugačne osebnosti v ustaljenem okolju. Potemtakem je tudi razumljivo, da je osnovni, dominantni žanr v srbski književnosti 70. in 80. let vaška povest (seoska pripovetka), in sicer v tisti obliki, ki je najbolj omogočila orientacijo k družbeno-socialnim problemom.

Ustrezno prevladujoč položaj v slovenski literaturi, in sicer res od letnice 1858 naprej, ima značajevka: od Jenka mimo Erjavca, Mencingerja in Jurčića do Tavčarja.³

Srbska proza je v drugi polovici 19. stoletja vidno in v celoti zaznamovana s t.i. »narodnjaško tradicijo«: najprej Vuk, potem pa Svetozar Marković sta kot vir zdravih in sploh pozitivnih moralnih vrednot postavila »navadno ljudstvo« (prost narod). Vuk kar pogosto kritizira »višjo klaso«, »gospodo«, prebivalce mest (»varošane«), in pravi, da »za

narod slabo mare«. Še bolj radikalen je v kritiki višjih družbenih slojev Svetozar Marković, ki se je po besedah Milorada Najdanovića⁴ »svim silama i argumentima borio protivu birokratije i njenog povlašćenog položaja u društvu, protivu civilizacije koja se karakteriše sjažnošću vlasnika, bogatstvom i nacifranošću njihove okoline, a u isto vreme poniznošću i krajnjom sirotinjom naroda«, kao i protivu buržoaskog razvitka u Srbiji uopšte.« Srbska vaška povest je kot obsedena s sovraštvom do vseh socialnih struktur, ki niso kmečke, kmeta pa povzdiguje kot socialno sicer revnega, a bogato obdarovanega s tradicijo, ohranjanjem običajev, šeg in navad. Takoj ko si materialno opomore, ko se povzpne nad sovaščane, postane tudi kmet »sumljiv«, ima že lastnosti in navade trgovca, filistra, kramarja, oderuha itn. Z moralnega vidika ni več sprejemljiv, niti če je obrtnik, še manj pa, če je pisun, učitelj ali pop.

Slovenska proza pa od Levstika in njegovega programa dalje povzdiguje in podpira imovitega kmeta, kakor tudi novo, šolano meščansko generacijo (kamor sodi npr. Jurčičev Lovro Kvas). Četudi se pisatelj v opoziciji vas – mesto zavzema za vaško stran (kot npr. Tavčar ali pozni Stritar), pa kmet, predvsem preprosti in neimoviti, vendarle ni povzdignjen v absolutno vrednoto.

Pravkar omenjena razlika med srbsko in slovensko prozo, ki pa ima kar daljnosežne posledice, med drugim tudi za stil in jezik teh povesti, je torej utemeljena v družbeni organizaciji: srbska vas je bila dejansko patriarhalna skupnost, slovenska vas pa skupnost posameznikov. Poleg tega so Marković in njegovi somišljeniki videli v patriarhalni skupnosti tudi kodočnost vasi in zarodek socialistične organiziranosti družbe; slovenski literarni ideologi in ustvarjalci pa so postavljali za vzor maloštevilno družino in meščansko družbo.

Že iz doslej povedanega slutimo razliko med vaško povestjo v obeh književnostih. V slovenski vaški ali bolje rečeno domačijski povesti se cela zgodba plete okrog ljubezni dveh, ki ne pripadata istemu družbenemu sloju. Družbena neenakost je ovira in mladi jo skušajo ovreči, prezreti ali se boriti proti njej (*Sosedov sin*, *Svetinova Metka*, »*Otroški dohtar*«). V srbski vaški povesti je ljubezen čisto na robu dogajanja, v središču pa so družbena nasprotovanja, odnosi med bogatimi in obubožanimi, med oderuhi in njihovimi žrtvami. Kmet je od vseh strani ogrožen, čeprav ga odlikujejo vse socialne, moralne in nacionalne vrednote. Srbska vaška povest bodisi idealizira vas in kmeta (Lazarević, Veselinović) bodisi pokaže omenjena nasprotja kot zelo drastična in za kmeta vedno tragična (Glišić). V obeh primerih – če poveljcu je preteklost ali če povsem črno prikazuje sedanost – ta povest odstopa od mimetičnega načela in kaže resničnost zelo enostransko. Če iz istega zornega kota merimo še slovensko vaško povest, ki je nedvomno idealizirana in razčustvovana, se nam prikaže manj črno-bela: bogati niso vedno surovi in nepošteni (spomnimo se Smrekarja iz *Sosedovega sina* ali pa Kersnikovega Moleka). V primerjavi z Lazarevičevima povestma *Na bunaru* ali *Školska ikona* je celo Stritarjeva *Svetinova Metka* realistična. Pri Glišiću, v povestih *Glava šecera*, *Roga*, *Zloslutni broj* itn., je spopad med obubožanim, a moralno pozitivnim kmetom ter oderuško-goljufivo srenjo ne le radikalen, temveč tudi enostranski in zgrajen na povsem neprikritih tezah (tendencah), ki nimajo kaj dosti skupnega z empiričnim, objektivnim opisovanjem sveta. Realizem omenjenih in cele vrste drugih srbskih vaških povesti je samo naravna posledica načina pripovedovanja.

Način pripovedovanja pa je pogojen z zavezanostjo srbske povesti patriarhalni skupnosti. Če jo hoče prikazati in celo še povzdigovati, se ji mora približati v govoru (z zelo zdiferenciranim kolokvialnim jezikom) in v načinu pripovedovanja: besede ne more imeti vedno isti lik, avktorialno (avtoritarno) pripovedovanje se prepleta z dialogi in scenami, v katerih sodeluje več oseb – udeležencev opisanega dogajanja. Živahne scene z več nastopajočimi udeleženci se prepletajo z opisi in pisateljevimi komentarji. Dialog začne delovati kot »samostojno oblikovani prostor pripovedovanja in samostojno intonirana celota«. ⁵ Povest se opazno daljša, zato ker so junaki postavljeni v prostor, ki je široko zasnovan. Postopek je izrazito epski: pripovednik ima vpogled ne le v pripovedovani čas, ampak tudi v prostor: dogajanje je vedno vpleteno v širši svet in s tem svetom obdano. – V primerjavi s srbsko je slovenska proza tega obdobja naravnana bolj k notranjemu portretiranju dogodkov in oseb, zaradi česar daje vtis večje enotnosti; samostojnosti fragmentov skoraj ni opaziti, vendar večkrat res ostane samo vtis skice, ne dovolj široke pripovedi. Nasprotno pa srbska povest, predvsem če jo presojamo v primerjavi s slovensko, deluje nekako preveč razvlečeno, teče počasi, v largo ritmu.

Kot ilustracijo prevladujočega načina pripovedovanja v slovenski kratki prozi, predvsem v značajevki, naj navedem zadnji del Jenkove povesti *Tilka* (1858). Tu pride v zgodbi do ključnega preobrata in se poruši vse tisto, za kar se je Tilka do takrat pripravljala. Čeprav se Jenko zelo dobro zaveda pomena tega prizora, nas ne prepusti opažanju dogajanja kot takega, temveč nam o njem poroča, nam ga prikaže in vanj uspešno vgradi humorno-posmehljiv odnos do glavnega junaka. Pisatelj nas obvešča o njegovih kretnjah in doživljanjih, od celotnega dogajanja in od besed udeležencev je slišati samo en stavek: »En tuk neumen – široke hlače«, ki se potem še enkrat ponovi kot odmev v ušesih tistega, na katerega se nanaša: »Neumen – široke hlače«. Jenko ne potrebuje dosti besed, prizor ilustrira skrajno ekonomično, samo z eno repliko, pri kateri vztraja, jo ponovi kot bistveno. Za te ponavljajoče se besede pravi, da »brenčijo Tilki po ušesih in ga pode kot zdraženi sršeni«. Jenko se zanese na komentar; ne potrebuje oživljanja s pomočjo scenskih efektov, dialoga ali notranjega monologa.

Ne le v sklepnem prizoru, ampak v vsej povesti prevladuje predvsem poročanje. Tudi sicer v značajevki avtor poimenuje, priobčuje, prikazuje tisto, kar se je zgodilo. Četudi povest pripoveduje fiktivni pripovedovalec (v okvirnih povestih, kakršnih je kar precej, že od *Martina Krpana* dalje), ne moremo razločiti njegovega individualnega načina mišljenja in upovedovanja, ker pravzaprav samo zamenjuje pisateljev »drugi glas« in ga pisatelj uporablja le kot introdukcijo, ki nima niti globljega namena niti večje upravičenosti.

Naj omenim še en odlomek, tokrat iz povesti *Vetar* (1886) Laze Lazareviča, ⁶ kot ilustracijo za odnos srbskega pripovednika do poročanja kot pripovednega načina. Glavni junak, ki je obenem pripovedovalec omenjene povesti, na nekem mestu pravi: »Ja ću ispričati svoja sećanja o čiča Djordju i sve ono što mi je mati pričala o njemu, o Djordju Radojloviću. Ne brigajte! Ja ću se truditi da budem kratak kako samo može biti kratak čovek koji dolazi kod sarafa [v menjalnico – op. M. M.] da za jednu monetu uzme drugu, koja mu u ovaj čas treba.« Potem Janko zelo na kratko in jedrnato – na manj kot dveh straneh – pove zgodbo o Djordju, v katero vkomponira tudi zgodbo o preteklosti svoje družine. Pripovedovanje-poročanje se tu primerja z menjavo denarja v

menjalnici: obseg pripovedovanega (vrednost denarja) se ne spremeni, le vrsta pripovedovanja (denarna valuta) postane bolj uporabna. Literarna teorija je že večkrat poudarila, da avktorialna povest, ki bralcu ponuja pisatelj oz. pripovedovalčev komentar dogajanja, vsebuje tudi odnos pripovedovalca do pripovednega materiala. Franz Stanzel⁷ pove tudi, da je »avktorialni pripovedovalec skoraj vedno bolj konservativen od junaka romana« in čuti potrebo, da to tudi pokaže. Kot vemo, si slovenski avtorji značajevk (Jenko, Erjavec, Jurčič, Mencinger, Tavčar) za prikaz izbirajo t. i. »originale«, posameznike, ki so drugačni in ki izstopajo iz običajnih življenjskih shem. V pripovedovanju-poročanju izraža potem pisatelj posmeh takšnemu junaku. Ironija, humor, satira, parodija ali celo groteska postanejo v značajevki najpogostejši načini stilizacije resničnosti.

Tudi v srbski literaturi so na prehodu iz romantike v realizem humoristično-satirični elementi pripovedovanja zelo vidni in pomembni. D. Ivanić opozarja, da je v desetletju 1865–1875 očitna kvantitativna dominacija humoristično-satirične povesti.⁸ Dragiša Živković tudi poudarja, da so parodično-humoristični stilni elementi v srbski književnosti bistveno vplivali na premik od shematične tematike, junakov, situacij in stila vidakovičevskega tipa pripovedovanja k »nepopolnemu« ali »surovemu« realizmu, ki ga sam imenuje »bidermajer«.⁹

Treba je opozoriti, da se v srbski literaturi parodično-humoristični elementi najpogosteje pojavljajo v posebnih vrstah pripovedi – šaljivih povestih, anekdotah, humorističnih romanih, komedijah – v katerih komično ali parodično ali satirično (pozneje, pri Domanoviću) prepleta celotno besedilo. V slovenski značajevki pa prevladuje komika kot aluzija, ki je vgrajena v tekst skupaj z drugimi vsebinskimi in stilnimi plastmi; značajevka ne preneha biti značajevka, pa četudi je v njej ne vem koliko humorja (npr. *Jeprški učitelj*).

Ko Mihail Bahtin obravnava različne oblike stilizacije govora,¹⁰ pripiše ironično-parodično in sploh dvosmiselno uporabo besed govoru, v katerem »beseda postane arena borbe dveh glasov«; v tekstih z ironično intonacijo stapljanje dveh glasov ni mogoče.

Če se s to pripombo zdaj vrnemo k Jenku, k njegovi povesti *Tilka*, lahko rečemo, da jo ves čas pripoveduje avktorialni, se pravi vseprisotni in vsevedni pripovedovalec; formulira jo kot poročilo, v katerega vgrajuje svoj lastni ironični komentar. Na koncu povesti se pojavi povsem ločen »prvi glas«, pisatelj kot tak, ki pravi: »Jaz nimam drugega pristaviti kakor besede starega Rimljana...«.

Čisto drugače je pri Glišiću, če kot primer vzamemo njegovo povest *Glava šečera* (1875); avktorialni uvod zelo hitro prepusti prizorišče samim udeležencem dogajanja; poročanje in komentar se umakneta scenskemu prikazu. Povest zato obsega okrog 50 strani (*Tilka* komaj 5). Pisatelj želi naslikati družbo, družbeni spopad, poleg tega tudi stare šege, kmečko vraževnost in preprostost. Zelo intenzivno uporablja možnost pripovedovanja s pomočjo »tretjega glasu«. »Tretji glas« ali »tretja oseba« v povesti je pravzaprav javno mnenje: to je vrsta epizodnih oseb, ki naj oživijo čaršijo, mesto, trg; to so gostje v kavarni, ljudje pri delu ali na cesti. »Tretja oseba« pri Glišiću in v srbski vaški povesti nasploh dosledno uporablja svoj lastni govor in lastni dialekt. Pogovorni stil in jezik postaneta zelo pomembno sredstvo socialne, nacionalne in krajevne diferenciacije. V srbski povesti so liki povezani z različnimi oblikami pogovornega jezika, odvisno od socialnega položaja, kraja in etnosa, ki mu pripadajo (kmetje, uradniki, Vojvodinci, Cincar-

ji, Grki, Makedonci itd.). Ta diferenciacija, ki je dosledno izpeljana v junakovih govornih značilnostih, sodeluje pri izoblikovanju objektnih in dokončnih človeških likov. Govor oseb ima neposredno objektni pomen, se diferencira od avtorjevega; tako dobimo dve govorni enoti: enoto avtorjevega in enoto junakovega izrekanja.¹¹

Realističnost pripovedovanja se pri srbskih avtorjih vaške proze ne zadovolji samo z mimetiziranjem govora junakov. Povest navadno poteka tako, kakor pripoveduje ustni pripovedovalec: počasi, z mnogimi digresijami in sprotnimi anekdotami. Osnovna načina za ustvarjanje realističnega videza v srbski vaški povesti sta mimetiziranje vaškega govora in largo ritma v poteku dogodkov.

V doslej najboljše obravnavi srbske vaške povesti, v Najdanovičevi knjigi *Seoska realistička pripovedka u srpskoj književnosti XIX veka*, beremo še tole: »Prvi seoski pripovedači – Glišić, Lazarević i Veselinović – nastoje, prihvatajući Vukove sugestije i sledjući njegov primer, da svoj stil što više približe narodskom izrazu. Oni se pašte da što tačnije uhvate seljačke razgovore i da ih što vernije reprodukuju u dijalogima [...] Još je karakterističnije što oni istu tendenciju zadržavaju i kad sami opisuju neku pojavu ili kad komentarišu postupke svojih ličnosti: oni to čine ravnajući se prema narodnom načinu prikazivanja stvari i pojava, trudeći se da njihova rečenica i čitava deskripcija dobije intonaciju narodnoga kazivanja. Svesno nastojeći da što više smanje distancu koja ih, kao autore, deli od njihovih junaka, oni žele da izbrišu granicu koja postoji između dijaloga i naracije pretvarajući oba pripovedačka elementa u jedinstvenu celinu.«¹² To pomeni, da v srbski vaški povesti že srečujemo postopno stapljanje, zrašcanje pripovedovalčevega in avtorjevega govora; Bahtin imenuje takšno stapljanje – večglasje. Lazarevičeva povest *Vetar* je zgrajena ravno na tem tipu večglasnega govora: Janko nam pripoveduje o svojem lastnem doživljanju, razmišljanju in videnju sveta. To je nedvomno individualizirana oseba; njena »dvoglasna« beseda prinaša avtorjevo in junakovo stališče. To, da mu avtor prepušča pripovedovanje, ni več le navadna, maniristična introdukcija.

Lazarević je imel po eni strani, s povestmi, kot sta *Na bunaru* ali *Školska ikona*, vidno vlogo v srbski vaški povesti. Po drugi strani pa je, čeprav z zelo majhnim ustvarjalnim opusom, opazno uvedel nov tip pripovedovanja, ki je najbližji Matavuljevi želji po tematiziranju čustvenosti in notranje lepote. Svojo najboljšo in obenem eno najboljših srbskih povesti druge polovice 19. stoletja, *Vetar*, je napisal že leta 1886, Matavulj pa je izrekel svoj poziv k ustvarjanju moderne psihološke proze šele leta 1905. To se pravi, da je bil Lazarević v tem smislu res bolj izjema, ki se precej loči od prevladujočega načina pripovedovanja. In vendar je postopek, ki ga tu rabi, večstransko določen s srbsko pripovedniško tradicijo; v *Vetru* uvaja novo stopnjo, novo fazo že prej uporabljenega načina pripovedovanja.

Lazarevičev Janko se poglablja vase, nam odkriva svoje slutnje in strahove, svoje spomine in želje. Sama zgodba – o naključnem srečanju z dobrim človekom Djordjem, ki je nenadoma oslepel, o naključni, hipni in neuresničeni ljubezni do njegove (brezimne) hčere – je kar se da romantična in stereotipna. Povest pa dobi nekaj izjemnega ravno zaradi zelo razvitega, zrelega načina pripovedovanja: zna izkoriščati pavze in molk, tako da postanejo ravno tako efektna in zgovorna sredstva kakor besede. Zgovorne so tudi geste in bralec za vsem tem sluti še neko tretjo dimenzijo. Človekovo notranje življenje je zelo

subtilno napovedano in nakazano. Razlogov za tolikšen uspeh povesti je vsekakor več, nedvomno pa del intimnega življenja pride na dan predvsem zato, ker je Lazarevič zmožen pripovedovanje prepustiti tretji osebi, ki ni samo fiktivna, marveč je živa, konkretna, individualizirana oseba, popolnoma samostojna in vendar zmožna prenesti tudi (neizgovorjeno, le sluteno) besedo avtorja samega. Pripoveduje pa še vedno kot tradicionalni pripovedovalec: pred nami je ležerno, popolnoma sproščeno pripovedovanje v largo ritmu.

Podobno vlogo kot v srbski literaturi Lazarevičev *Vetar* ima v slovenski *Kmetska smrt* Janka Kersnika. Po splošnem mnenju kritike je Kersnik najboljši pisatelj slovenske kratke proze v 19. stoletju. B. Paternu pravi: »Kmetske slike so izrazit premik iz tradicionalne vaške ali domačijske povesti romantično realističnega tipa v idejno zahtevnejšo in umetniško bolj zrelo, skratka v moderno obravnavo 'kmetske snovi'«. ¹³ Kot novost, ki zasluži poseben poudarek, navaja Paternu Kersnikovo zmožnost, da »celotno dogajanje prikaže na nekaj straneh«; Kersnik ni šel po jurčičevski poti širokega pripovednega razvijanja snovi, zato ima zgodba pri njem »nenavadno kratek vnanji obseg«.

Kmetska smrt (1890) res šteje med najboljša dela slovenske pripovedne proze 19. stoletja. Pri tem je treba opozoriti na zelo zgovorno dejstvo, da slovenska realistična proza doseže višek v žanru vaške povesti, žanru, ki je vseskozi značilen za srbsko prozo tega obdobja, medtem ko so najboljša slovenska prozna dela dotlej sodila med značajevke. Seveda se je Kersnik navezal na dotedanjo izkušnjo, uporabil načine pripovedovanja, značilne za značajevko (poročanje, jedrnato prikazovanje oseb), a odprl se je tudi tisti socialni plasti življenja, ki je sicer bolj značilna za srbsko vaško povest. Kakor je ustvaril Lazarevič najboljšo svojo in sploh srbsko kratko prozo 19. stoletja z uveljavljanjem postopkov, ki rišejo značaj in notranje življenje glavnega junaka/pripovedovalca, torej je dosegel višek s prehodom od vaške povesti k psihološki značajevki, tako je Kersnik dosegel višek s prepletanjem značilnosti, ki mu jih je ponujala slovenska tradicija, torej značilnosti značajevke, in pa take vaške povesti, kakršna se je razvila v srbski književnosti (torej drugačna od slovenske domačijske povesti, kakršne so *Sosedov sin*, *Svetinova Metka* itn.) Lazarevič še vedno piše daljšo povest (26 strani); pri Kersniku kritika poudarja jedrnatost in »kratek vnanji obseg zgodbe« (6 strani): torej se avtorja tudi po tej plati popolnoma držita dotedanje tradicije v srbski oziroma slovenski pripovedni prozi.

Le prvi odstavek Kersnikove mojstrovine je zgrajen kot panoramski prikaz: poročilo ima tukaj namen poudariti tipičnost situacije (stoletja in stoletja isti način obdelovanja zemlje, življenja na vasi, prehajanja posestva na najstarejšega sina). Kersnik potem menja tehniko, preide k opisovanju: zelo natančno opiše delo, ki ga opravlja kmet, in pri tem uporabi njegovo strokovno terminologijo. Opis priprav na prekrivanje strehe je tako živ in natančen, da ga lahko primerjamo z Glišičevo in Veselinovičevo navado, zadrževati pripovedovanje s pomočjo podrobnega pojasnjevanja določenih šeg in besed (npr. »roga« pri Glišiču). Detajlni opis pri Kersniku doživljamo kot pendant uvodnemu panoramskemu prikazu, ki potegne bralca v enem hipu skozi nekaj stoletij, potem pa mu pogled ustavi in enem samem opravku in nato še, ko Planjavca že »vrže božje«, na opisu položaja padlega telesa: »Pal je z obrazom naprej, telo malo v stran na desno držeč, roke pa pomoliviši predse. Obe roki sta prišli v plamen, v žerjavico, a on ničesar ni čutil, in da bi tudi bil, ni imel več moči, da bi jih potegnil nazaj.«

Kersnik potem preide še k tretjemu tipu pripovedovanja: zgradi namreč prizor sestavljanja oporoke. Vrednost scenskega je odkril že v povesti »Otroški dohtar« (1887), kjer se je odtrgal od sentimentalne in stereotipne povesti/poročila in se približal bolj razvitemu, modernejšemu pripovedovanju ravno s pomočjo nekaj scenskih prikazov; kot posebni prizori ali scene se v tej povesti lahko ločijo: odkrivanje Maničine ljubezni, snubitev in odhod mladih in starega k »dohtarju« ter prizor na sodišču, ki pokaže vso trdoto in nečloveškost »otroškega dohtarja«.

Kmetska smrt še vedno sodi v tradicijo kratkega, ekonomičnega pripovedovanja, a tako, da na majhnem prostoru omogoči osvetljevanje snovi iz več zornih kotov, uporabi več pripovednih perspektiv in se s tem bistveno približa modernemu, zgoščenemu načinu pripovedovanja. Sceno, dialog, deskripcijo – elemente, ki jih tako pogosto srečamo v srbski vaški povesti, Kersnik »kleše«, jih racionalizira v efektne in uspešne pripovedne načine, ki nič več ne upočasnjujejo ritma pripovedovanja, čeprav povest sugerira počasnost, umirjenost, nepremičnost vaškega življenja.

Kot je bilo že povedano, se razlika med socialno usmerjeno srbsko prozo in h karaktimizaciji posameznika obrnjeno slovensko prozo lahko pojasni in dojame iz razlike med dejanskimi socialnimi razmerami v obeh okoljih. Med tema literaturama obstajajo tudi razlike, ki so posledice istih programskih zahtev, a realiziranih po različnih potih. Obe književnosti imata npr. izrazito težnjo, da *afirmirata svoj narod*: v obeh ima domače prednost pred tem, kar je prišlo od zunaj, od drugih narodov. In vendar lahko v tem potrjevanju avtohtonosti nacionalne literature z omejevanjem samo na tisto, kar je »njeno«, ugotovimo bistvene razlike. Pri Srbih je bil pogled uprt nazaj, v patriarhalno skupnost kot temelj srbskega etnosa. Nekaj, kar se je nedvomno že iztekalo, je bilo treba ohraniti kot osnovo bodočnosti. Čeprav je to iz današnjega zornega kota bolj podobno utopiji kot stvarni teoriji, je na področju literature in afirmacije lastnega, narodnega, zazrtost v lastno patriarhalno skupnost tudi kot vzorec za prihodnje družbeno življenje takrat dajala dobre rezultate. Veliko težjo nalogo so imeli slovenski pisatelji: zasnovati nacionalno avtohtonost in se obenem zavzemati za moderno koncipiranega posameznika, pozneje (že od Tavčarja naprej) tudi za subjekt; treba je bilo ohraniti tisto pristno, narodno, in obenem spreminiti posameznika v skladu z zahtevami moderne družbe. Ta želja po spreminjanju družbe in njenem izboljšanju je večkrat peljala v izrecno moraliziranje. Vsaj del nervoznega, včasih prenaglega pripovedovanja, neka mera negotovosti v povesti je verjetno posledica zavezanosti ohranjanju domačih, nacionalnih lastnosti in obenem spreminjanju družbe v smislu evropskih tokov.

Naj omenim še eno zanimivost, ki deluje kot navidezni paradoks: ravno srbska literatura, ki se je opredelila za družbeni model preteklosti (za patriarhalno skupnost), se je radikalno uprla starejšim modelom pripovedovanja. Že od začetka stoletja, od srbskih vstaj prek Vuka in gibanja, ki ga je vodil Svetozar Marković, je prisoten revolucionarni duh radikalnega obračuna s preteklostjo. Boj je bil napovedan srednjeveški in klasicistični dediščini in vsemu, kar ni bilo ustna tradicija. V literaturi, ki je za družbeni model prihodnosti predlagala lastno preteklost, ni bilo prostora za modele pripovedovanja, značilne za domačo pisano tradicijo. Ta je bila dojeta kot tuja, gosposka, torej ji ni bilo dano ohranjati nacionalno avtentičnost. V sprejemanju samo tistega,

kar je ljudsko, domače, in odklanjanju pisane tradicije se zdi, kot da bi bila na delu tista nomenklatura, ki jo je v našem času vzpostavil Lihačov:¹⁴ v slovanski srednjeveški književnosti iz bizantinskega kroga spoznava Lihačov vzporedna tokova elitne, pisane literature in književnosti za narod – ustne tradicije. V književnosti srbskega naroda, ki je ravnokar šel skoz narodno revolucijo, je bilo v 19. stoletju prostora le za t. i. »narodnjaško formulo«. Kolokvialni stil srbske vaške povesti se je tako utrdil tudi kot reakcija na visoki, heroično-patetični ali sublimirano-lirični stil srbskih romantikov (prosto po Ivaniću, v omenjeni študiji o povesti).

Nasprotno pa je Levstik želel tudi v bodoče pripovedništvo vključiti tiste modele – pa čeprav zelo skromno realizirane – ki so značilni za pripovedovanje v preteklosti. Kot model, ki naj bi se ohranil, je omenjal Ciglerjevo povest o dvojčkih. V novo prozo naj bi bilo treba vlititi tudi tradicijo poučno-zabavne povesti. Književnost, ki si je naložila pomembno nalogo, spreminjati družbo z izboljšanjem posameznika, in je bila po svoji naravi eshatološko zazrta, se ni hotela odreči svoji lastni preteklosti, pa čeprav je bila ta zelo skromna.

Ker se je srbska literatura preočitno naslanjala na ustno tradicijo in se tematsko navezovala na socialne probleme malega človeka, je bila v celoti zelo blizu popularnemu tipu proze, ki ga bolj malo zanimajo sodobni evropski tokovi in vsakršna artificialnost. To se je poznalo predvsem v poeziji: skozi celo stoletje se poje spontano, s patriotičnim, heroično-patetičnim glasom in v deseterski ali osmerski diktaciji. Vojislav Ilić je prvi pesnik, ki v srbsko poezijo vnaša evropske teme, antiko in tudi neko mero artificialnosti.¹⁵

V slovenski literaturi je bila razlika med elitno literaturo in književnostjo za ljudstvo artikulirana že v 18. stoletju, zelo razvidna je postala ta delitev v času romantike (pri Čopu). V realizmu se je, vsaj glede stila, razlika med tema dvema tokovima v literaturi zmanjšala, vaška povest se je npr. zelo približala mohorjanki,¹⁶ in vendar je ravno v tem času (okrog leta 1860) prav zaživelo delo založniške hiše, ki se je izrecno posvetila objavljanju knjig za ljudstvo. Po drugi strani je k elitni literaturi treba prišteti poskuse presajevanja, prenašanja različnih žanrov (npr. utopije, poetičnega romana, romana z idejo, romanakronike) in načinov pripovedovanja iz evropske zakladnice v slovensko književnost; največ poskusov v tej smeri sta naredila Tavčar in Stritar.

Če se na koncu vprašamo, ali je vaška povest in značajevko mogoče razumeti kot reprezentantki realizma v evropskem pomenu te besede, je odgovor v obeh primerih negativen. Glavni liki v srbski vaški povesti so res determinirani z družbenozgodovinskimi procesi in mehanizmi, toda osnovni ton – optimizem, vera v možnost ustavljanja in celo obračanja zgodovine (Lazarević, Veselinović) – je prav nasproten realističnemu, stvarnemu, objektivnemu pojmovanju sveta. In ravno tako je tudi radikalno in apriorno napadanje in obsojanje vsega gospodarskega, vsega, kar ni kmečko, preveč enostransko in ne ustreza načelu mimetičnega odnosa do resničnosti. Junaki značajevk pa po drugi strani sploh niso družbeno, biološko in geografsko determinirani; so čudaki, »originali«, posebneži, in pisatelj se ne pogloblja v vzroke njihove drugačnosti, temveč jo izrablja predvsem kot predmet posmehovanja, ironičnih obratov in humornih aluzij.

Tisto nekaj, kar vendarle omogoča, da srbsko prozo iz omenjenega obdobja doživljamo kot realistično, je predvsem zelo razvita in razveja-

Lado Kralj
„JAZ SEM
BARBAR“
Barbarstvo
kot motiv
in ideologija
v avant-
gardistični
literaturi

na raba kolokvialnega stila ter z njim povezanih lastnosti: nešabloniziranih, z vsebino motiviranih različnih pripovednih načinov, naravnega, počasnega, iz ustne tradicije prenesenega largo ritma pripovedovanja. V slovenski prozi izvira zgodnja realističnost predvsem iz pisateljeve ironične distance do snovi. Komika se je že od antike sem povezovala z realističnim upodabljanjem. Parodija, satira, ironija in celo farsa bistveno vplivajo na pisateljev odnos do resničnosti in postanejo osnovni prenosni členi v procesu mimetiziranja stvarnosti.

OPOMBE:

¹ O tem povsem neobičajnem »romanu« beremo v Deretičevi *Istoriji srpske književnosti* (Beograd 1983, str. 285–286) med drugim tudi tole: »Ceo taj književni projekt in nije ništa drugo nego pokušaj da se na osnovu srpske roman-sijerske tradicije, u čijem je središtu Vidaković, napiše domaći *Don Kihot*. U svom antiromanskom stavu Sterija je otišao dalje od svojega velikog učitelja. Kod njega nema skoro ničega od onog što roman čini romanom, nema fabule, radnje, glavni junak je bez individualne fizionomije, drugi likovi samo su apstrakcije, u knjizi je ostalo samo ono što je nastalo kao rezultat razaranja romana: digresije, razgovori s čitateljima o raznim temama i dr., tako da je ovo delo više kritika romana data u romanesknoj formi nego pravi roman.«

² Citirano po: *Srpska književnost u sto knjiga*, knj. br. 37, Matica srpska, Novi Sad 1970, str. 42.

³ O tem argumentirano piše Gregor Kocijan, *Kratka pripovedna proza od Trdine do Kersnika*, Ljubljana 1983.

⁴ Milorad Najdanović, *Seoska realistička pripovetka u srpskoj književnosti 19. veka*, Beograd 1968, str. 17.

⁵ Dušan Ivanić, *Srpska pripovijetka između romantike i realizma (1865–1875)*, Beograd 1976, str. 123.

⁶ Citirano po: *Srpska književnost u sto knjiga*, knj. br. 32, Matica srpska, Novi Sad 1970, str. 245–175.

⁷ Franz K. Stanzel, *Typische Formen des Romans*, Göttingen 1981. Citirano po prevodu, ki je pod naslovom *Tipične forme romana* izšel v Novem Sadu 1987, str. 40.

⁸ D. Ivanić, n. d. str. 106.

⁹ Dragiša Živković, *Parodično-humoristički stilski elementi kao tvorački princip u srpskoj prozi 19. veka*, v knjigi: D. Ž., *Evropski okviri srpske književnosti I*, Beograd 1970, str. 185–206.

¹⁰ Mihail Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, Beograd 1967, str. 258; 264.

¹¹ M. Bahtin, n. d. str. 253 in dalje.

¹² M. Najdanović, n. d. str. 49–50.

¹³ Boris Paternu, *Kersnikove Kmetske slike*. V: Janko Kersnik, *Kmetske slike*, Ljubljana 1963 (Kondor 61), str. 73.

¹⁴ Dimitrij S. Lihačov, *Poetika stare ruske književnosti*. Preveo Dimitrije Bogdanović, Beograd 1972.

¹⁵ Na beograjskem prevajalskem srečanju oktobra 1987 je prof. M. Sibinović postavil zelo zanimivo tezo: potreba srbskega višjega bralnega sloja (šolanih ljudi) po zahtevnejši literaturi in modernejših temah ter postopkih je bila v drugi polovici 19. stoletja po vsej verjetnosti zadovoljena s prevodno književnostjo. Takrat so objavili precej zelo zahtevnih del v prevodu, od Cervantesa prek Dickensa do Balzaca. Sibinović se navezuje na Lihačova in njegovo poimenovanje višje in nižje literature v srednjem veku; kot višja se mu kaže prevedena literatura, originalna pa ima tisto funkcijo, ki jo je v srednjem veku imela ljudska.

¹⁶ Miran Hladnik, *Mohorjanska pripovedna proza*, Slavistična revija 30, 1982, št. 4, str. 389–412.