

JURČIČEVEMU SOSEDOVEMU SINU NA ROB

Natanko leto dni po objavi *Desetega brata* je Josipu Jurčiču iz Ljubljane prišlo pismo, ki ga je le-ta že dlje želel in pričakoval. Napisal ga je (7. februarja 1868) Fr. Levstik, vsebina pisma pa je bila skoraj v celoti posvečena notranjemu sestavu prvega slovenskega romana.¹ Ocena je bila v načelih in v razčlembi trda; kritična misel ni pustila kamen na kamnu, avtorja je obravnavala kot začetnika, ki naj bi v prihodnje predvsem skušal »dati svojim značajem več dušne globočave a dogodbam več moralnega stojala«. Sporočene misli so Jurčiča prizadele in so – kakor spričuje ohranjenno gradivo – povzročile v njegovi takratni ustvarjalni usmerjenosti opazen odklon.² Od začetka 1867. leta se je ukvarjal z novim romanom (*Cvet in sad*), ki je po svoji idejno-estetski strukturi izhajal iz istih izhodišč kakor *Deseti brat*. V času, ko ga je »ranilo« Levstikovo pismo, ga je doletela še Janežičeva zahteva, da predela zadnjih pet pol *Cveta in sadu*. Jurčič je spoznal, da Levstikove misli, izrečene na račun *Desetega brata*, v enaki meri veljajo tudi za *Cvet in sad*, zato se predelave ni lotil, marveč je rokopis odložil. Nasledek smeri, v katero je želel po omenjenih izkušnjah, je zato viden zlasti v povesti *Sosedov sin*, ki je po splošnem mnenju slovenske slovstvene zgodovine uresničitev učiteljevih želja in pravzaprav edini pravi realistični obrazec Jurčičeve pripovedne proze.³

1. V zvezi z Jurčičevo takratno slovstveno usmerjenostjo so imela nekatera izvajanja v Levstikovem pismu načelen pomen.⁴ Kritik je pisatelju očital, da še ni »našel prave mere« in da so njegove knjige (predvsem *Deseti brat*) enostranske, ker se še ni potrudil »svet in človeško srce bolje in globokéje pregledati«. Iz tega je sklepal:

»Ako neustrašen toda pázen korakaš po začetnem strmém poti, mogel bodeš osnovam dati *globokejše misli*, osobam več *duše*, ter vse delo postavljati pod *višo moralno perspektivo*«. Izvir »velikih hib«, ki jih vidi Levstik, po njegovem izhaja iz Jurčičeve pripadnosti literarni šoli, ki je blizu »nemški-pokvarjenim slovenskim želodcem«, ne pa notranji nujnosti, ki nalaga, da je »posebno zapadnim Slovanom treba poudarjati čisto Slovanstvo«. Jurčič je očitno plen nevednežev v književnosti, zato Levstik dokaj podrobno razkriva tematološka, karakterološka in tehnična načela, po katerih naj bi se pisatelj ravnal v prihodnosti.

Levstik je želel Jurčičevo pero zadržati na snoveh iz kmečkega (vaškega) življenja, zato je poudaril njegovo prvinsko nadarjenost v tej tematiki (»mnogo obširneje, mnogo resničnejše ter z mnogo večjo ljubeznijo si črtal kmetsko življenje, ker ti je bolj znano«). Ko je v opisovanju kmečkih dogodkov in vaških pojavov ugotovil nekatere načelne napake in tehnične nesporazmernosti, je ponudil svojo vizijo, ki jo je razkril takole: »Dalje meju kmeti preveč popisuješ edini *proletariat*. Zakaj nejsi poleg teh golih sinov postavil kake trdne kmetске hiše, v kateri moder mož in delavna žena vladata sebi in svojcem na blagost? Zdi se mi, kakor bi tvoja knjiga nehoté dokazovala, da Slovenci po Kranjskem nejmamo srednjih zemljakov nego samo graščake in take preproste ubožce, kakoršne zbiraš pri Obrščku«. To vizijo je podprl z jezikovno (stilno-funkcionalno) podlago (»jezik nejma še potrebnega kolorita, izrekov itd., kar je pri črtanii tako zelo važno ...«). Med karakterološkimi

¹ Pismo je objavljeno v Levstikovem *Zbranem delu* XI. (urednik A. Slodnjak) na str. 108-15. Pogovor se nadaljuje tudi v pismu z dne 27. februarja 1868 (n. m., str. 115-18); iz njega je tudi načelen Levstikov navedek o Jurčičevem pisateljstvu. *Deseti brat* je izšel v februarju 1867. leta.

² O tem piše M. Rupel v Jurčičevem *Zbranem delu* IV, str. 314-25.

³ Prim. M. Rupel: »... hkrati pa je zapustil romantiko in se izčistil v realista« (n. m., str. 325).

⁴ Citati so po objavi, ki jo navaja opomba št. 1.

napotki je najbolj pomembno, kako naj bi bil oblikovan lik, da ne bi deloval sentimentalen. Levstiku je všeč, kako je črtan Marijan (»je bolj na telesu razvit nego duševno, i baš za tega delj krepák, zunaj in znotraj čvrst, zdrav mladenič, kateri globoko čuti...«), hkrati pa poudarja tudi psihološko ustrezen oris sovraštva (»izvrstno je popisano iz skritega hrama človeške narave izvirajoče sovraštvo meu Marijanom in desetim bratom«). Med tehničnimi pobudami kaže omeniti zahtevo, naj bi bili kmetje opisani bolj globinsko in z manj karikaturnih črt, opozorilo, naj bo dejanje bolj osredotočeno, ne pa da se razliva v zanimive, toda s stališča notranjega sestava celote nepotrebne epizode (na primer Krjavelj), in obsodbo osebnih imen, ki naj bi bila kmečka ter slovanska. Sèm spada tudi opozorilo na švicarskega prozaista J. Gotthelfa, pri katerem naj bi se Jurčič izobraževal (»krivo učé, kateri trde, da v povesti ne sme biti *edinih kmetskih ljudij*«).

2. Jurčič je v *Sosedovem sinu* poskušal ustreči Levstikovim željam. Osredotočil se je izključno na kmečko okolje, v tej tematiki pa aktualiziral središčno vprašanje takratne vasi, ki je bilo v tako imenovani prvobitni akumulaciji kapitala. Smrekar je imovit kmet, ki po avtorjevih besedah višek kapitala vlaga v trgovino z žitom, vinom in v posebno obliko letnega zakupa (»na pol prireje«). To pomeni, da si ob stalnem (*capital fixe*) želi pridobiti še obtočni kapital (*capital circulant*). Zgled, ki ga oblikuje Jurčič, je literarna obdelava ekonomsko-socialnih procesov, kakršne opisuje škotski ekonomist in etik Adam Smith (1723–1790) v razpravi *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*, in o katerih ob problematiki zemljiške rente obširno razpravlja tudi K. Marx.⁵

Jurčičev pogled na Smrekarja je izrazito pozitiven. Avtor posebej poudarja, da si je pridobil »bogastvo s svojim trudom in umom« ter da je imel v soseski in zunaj nje velik ugled. Ta izpostavitvev Smrekarja je še bolj poudarjena, ker ob njem spremljamo propad sosedu Brašnarja, ki je svoj nekdanji status izgubil zaradi pijančevanja, pravičnega in mešetarjenja. Vse to ga je odmikalo od zemlje in kmetstva, zaradi česar je prišel do dna. Pomembno je, da Jurčič pri Brašnarju omenja mestno šolo in znanje nemščine (zato »obšla ga je bila prevzetna misel, da ima izvrstno umno glavo«), medtem ko za Smrekarja pravi, da »razen nekoliko okornih številk niti pisati ni znal« (namesto tega je imel »čudovito dober spomin«). Jurčič torej razločuje koristno delo od nekoristnega; prvo prinaša prometne vrednosti, katerih višek se ne uresničuje s poljedelstvom, temveč tudi s predkapitalističnimi oblikami trgovine in najemništva. Pisec je očitno izrazil predstavnik ekonomskega liberalizma, saj ga Smrekarjeva moč kupovanja, ki se razodeva v pravici lastništva nad delom in storitvami, ne moti. V svoji misli si še ni postavil vprašanja, kaj se bo zgodilo, ko bo ekonomska moč zase zahtevala tudi politično veljavo, ali – z drugimi besedami –, ko se bo Smrekar razvil v Kantorja iz Cankarjeve drame *Kralj na Betajnovi*.

3. Prehod iz fevdalne v predkapitalistično ekonomsko fazo ima svoj ekvivalent tudi v idejnem sestavu *Sosedovega sina*. Smrekar je v družini za patriarhalni (tradicijski ali konservativni) režim, katerega značilnost je predvsem v čvrsti strukturi osnovnih razmerij in v nespremenljivosti medčloveških odnosov. Ko se njegova hči s tem, da se zaljubi v družbeno neustreznega fanta (»sosedov sin«), poskuša izločiti iz ekonomske, socialne in moralno zaprtega kroga, se odpre vprašanje, ki ga Smrekarjevo duhovno obzorje ne more uskladiti s svojim bistvom. Zanj je ljubezen kot individualno nagnjenje, ki povezuje ljudi in se ne meni za stanove ali socialno diferenciacijo, nekaj nemogočega. Zakonska zveza mu je najprej ekonomska kategorija, otroci pa naj bi v skladu s krščansko moralno izpolnjevali voljo staršev. Smrekar modruje, da gre skupaj »samo voda z vodo, vino z vinom«, ko pa kliče Francko na odgovornost, ji najprej vabi v spomin, kako je doma in v šoli »slišala, da mora otrok tako delati, kakor oče in mati hočeta«. Miselnost te vrste je tudi v mladostih dveh; za dekle pisatelj pravi, da ji je bila »očetova volja važna«, fantu pa prav tako ne dovoli, da bi se v njem razvila zla misel o propadlem očetu, ker bi bilo kaj takega zoper

⁵ Prim. K. Marx – Fr. Engels: *Rani radovi* (urednik P. Vranicki), Zagreb 1967, str. 195–243.

četrto božjo zapoved. V tem je razlog, da se po prvi prepovedi druženja oba poskušata prilagoditi volji, ki je izrekla fevdalni pravdorek. Ker pa je ljubezen, kakor pravi Jurčič, »objetje najvišje sreče«, in sta mlada v druženju »čutila, da se hrepenenje enega srca zliva v drugo srce ter da objemata ljubljenje vsega, kar je in bode ljubilo«, se je začel razpor, ki je v X. poglavju formuliran takole: »Dolžnost prepoveduje, poslušati glas lastnega srca«. Formulacija je manj osebna kakor bivanjsko reprezentativna in manifestativna, zato je razumljivo, da se zgodba razplete s priznanjem subjektivnih pravic do usmerjanja svoje individualne življenjske usode, a v nasprotju z družinskim in hkrati avtoritarnim načelom.

4. Jurčič v *Sosedovem sinu* zelo pogosto tematizira tudi pojem sreče, ki je za novoveškega človeka eno od bistvenih bivanjskih gibal. Sreča je v hrepenenju, ki se ne more zaustaviti na doseženi stopnji: »Srečo lovimo po svetu vsi, ali sreča je čudna ptica. Vsi jo enako imenujemo, ali vsake oči jo gledajo, visoko v nedoseženem višku sedečo, v različni, drugačni podobi«. Novi cilji, ki se pojavljajo na obnebu človeških želja, so krivi, da »sreče ne bo nikoli«. Za Jurčiča je torej sreča nekaj trenutnega in naključnega, zato s toliko večjo zagnanostjo uveljavlja idejo o vrednosti vsakega človeškega posameznika: »Enako poslovanje, enaka usoda nas uči, da smo vsi človeki; da so vnanje srečne ali manj srečne razmere samo slučajne ter da se mora človek ceniti sam po sebi«. S temi premisami pa se je slovanski pripovednik srečal in tudi razšel z vzorom, ki mu ga je v literarnem svetu ponujal Levstik. J. Gotthelf, na primer, v povesti *Der Besenbinder von Rychiswyl* odlično tematizira aspekt, pod katerim prikazuje svoje like v številnih zgodbah. Tudi on govori o vrojeni človekovi težnji po sreči (»Glücklich möchten alle Menschen werden«), katero zelo ostro razločuje od gmotnega bogastva (»Wenn sie reich wären, würden sie auch glücklich sein, meinen die meisten, meinen, Glück und Geld verhielten sich zusammen... wie irren sie sich doch gröblich, wie wenig verstehen sie sich auf das Wesen der Menschen und haben es doch täglich vor Augen«).⁶ Gotthelfova vizija je utegnila biti Jurčiču blizu, enako pa je lahko občudoval elementarno pripovedno-ustvarjalno moč švicarskega epika. Prvo je bilo splošna last realistične književnosti, drugo je bilo sicer občudovanja vredno, ali se ni dalo prevzeti. Ostale idejno-estetske plasti Gotthelfovega pripovedništva pa so bile Jurčiču najbrž tuje. Niso mu mogle biti vseh ne profetična opozicija, ne naglasen folkorni izvir in ne mitična fantazija, ki jih je Švicar uporabljal za nasprotovanje sodobnim revolucionarnim vrenjem, učenju o svobodi, demokraciji in napredku. Gotthelfova apologija življenja na vasi, v domačijah in ob ognjišču je rabila za konfrontacijo z moderno civilizacijo, v kateri je pisatelj videl svetovnozgodovinsko katastrofo. Na tej poti je švicarskega pastora lahko sledil Levstik, Jurčič pa, ki je bil občutljiv za sodobnost, se ni mogel vpreči v silnice, s katerimi so se vzpostavljala hotenja po zgodovinski regresiji.

5. Jurčiču se je sredi takih premišljevanj, ki jih je povzročilo Levstikovo pismo, ponovno pojavil pred očmi narodno-konstruktivni literarni program iz *Popotovanja*. Model Ciglerjeve *Sreče* v *nesreči* je seveda takoj odlonil, ker se ni mogel poistovetiti z njegovo zaprto vizijo sveta in s težnjo za vesoljno sholarizacijo v smislu avtorjevega pogleda na življenje. Bolj vznemirljiv je bil očitno model romana *The Vicar of Wakefield* (1766) angleškega pisatelja O. Goldsmitha, ki ga je za svetovno književnost aprobiral J. W. Goethe, o njem pa je premišljal in ga začel celo prevajati tudi Jurčičev mentor J. Stritar.⁷ Goldsmith je namreč svojo družbeno teorijo in politološke aspekte gradil na sociološki plasti, ki je »zunaj vplivnega kroga bogatega človeka, na tisti vrsti ljudi, ki so med bogatimi in plebsom; to so oni, ki imajo toliko, da se jim ni treba podrediti bližnjemu človeku, ki ima moč, a spet nimajo toliko, da bi sami lahko ustanovili tiranijo. V tej srednji plasti ljudi so

⁶ O J. Gotthelfu prim.: Walter Muschg, *Jeremias Gotthelf (Eine Einführung in seine Werke)*, Bern – München 1960.

⁷ Prim. razpravo avtorja tegale prispevka *Model Goldsmithova romana u genezi jugoslavenske proze, Umjetnost riječi* XXII (1978), str. 45–57.

umetnost, modrost in družbene vrline. Vemo, da je edino ta plast resnični čuvár svobode, zato se edino ona lahko imenuje ljudstvo«. Ključni pojem v navedku je sintagma »srednja plast ljudi«, kar pomeni, da gre za nekakšen vmesni stalež, ki je gmotno močan, da ne čuti potrebe po socialnem zatiranju, hkrati pa še ni dovolj bogat, da bi se spremenil v političnega silnika. Ker *Wakefieldski župnik* patriarhalno čistost kmečkih nravi predpostavlja pokvarjenosti mest in sveta, je logično, da Goldsmithovim idealom najbolj ustreza stalež ekonomsko samostojnih kmetov. Premisa angleškega avtorja o »srednji plasti ljudi« pa je popolnoma istovetna Levstikovi zahtevi, da književnost obravnava »srednjega zemljaka«, kar spet ustreza Jurčičevemu izboru Smrekarja in njegovi obravnavi. Levstikova socialna struktura natanko prevzema Goldsmithovo; skrajni družbeni plasti sta plemstvo in siromaki, med njima pa je »srednji zemlják« (pojem je v M. Pleteršnikovem slovarju pojasnjen kot *der Vollbauer, der Grundbesitzer, der Landsmann*). Tak »srednji zemlják« je slovenska inačica angleškega pojma »middle order of mankind«, pokriva pa tisto vsebino kmetstva, po kateri je bilo le-to v miselnosti J. Kopitarja, Vuka Karadžića in Levstika osnova narodne samobitnosti.

Ob opisani idejno-tematski prvini je mogoče govoriti še o nekaterih snovnih vzporednicah. Jurčič je v *Wakefieldskem župniku* našel motiv pobega (»elopement«), v doživljanju Olivije po tem, ko ji zoper voljo določijo ženina, pa je našel tudi vse faze, skozi katere je šla njena psiha, preden se je junakinja odločila za radikalen obrat (trpljenje, ki je uničilo živahnost, iskanje samote, jok, na koncu navidezna predanost v usodo). Te prvine so dovolj opazne v oblikovanju Francke, nekaj pa se jih je ohranilo celo v Jurčičevi *Lepi Vidi* (tehnična izvedba ženine vrnitve).

6. Jurčič je v *Sosedovem sinu* uporabil sintetično kompozicijsko načelo, ki pa ga je prav tako oblikoval na poseben način. Za razporeditev vsebinskih sestavin v zgodbi je značilno dvojje. Prvi obrat v zgradbi podajajo osrednja poglavja (13–18). V njih se zadeve razkrijejo take, kot so. Pisatelj pa tik pred sklepom povesti pripravi še drug nenaden obrat (27–29), ki je v tem primeru po razpletu srečen. Ta tip kompozicije je zgled tako imenovane »sokolje teorije« (*Falkentheorie*), ki jo je kasneje utemeljil nemški novelist Paul Heyse (1830–1914). Po njegovem je pripovedna celota dobro zgrajena, če spoštuje tisti ustroj, ki ga ima novela o sokolu v Boccacciovem *Dekameronu* (peti dan, deveta zgodba). V fabuli se mora v drugi polovici pokazati »sokol«, tj. presentelživ in nenaden, pa vendar dobro motiviran preobrat. Jurčič, za katerega vemo, da se je intenzivno ukvarjal s teorijo drame, ima ta preobrat najbrž iz tega področja. Tako je G. Freytag 1863. leta objavil znamenito knjigo *Die Technik des Dramas*, v kateri je v obrambi piramidalne dramske strukture, govoril o njenih petih sestavinah (uvod, zaplet, vrh, obrat in sklep). Med njimi so samo tri dramatične, po njegovem pa ima poseben pomen tretja, o kateri teče beseda (»das dritte, welches vor Eintritt der Katastrophe noch einmal zu steigern hat, zwischen Umkehr und Katastrophe«). Uporablja jo lahko samo dober umetnik, ki ve, kaj je umetnost in ki ima nadporečno večščino: »Doch gehört Feingefühl dazu, dies Moment gut zu gebrauchen. Es darf nicht zu unbedeutend werden, sonst verfehlt es die beabsichtigte Wirkung; es muß aus der Handlung und dem Grundzug der Charaktere herausgearbeitet sein; es darf aber auch nicht so bedeutend hervorspringen, daß es in der That die Stellung der Parteien wesentlich ändert«.⁸

Z naznačenimi genetičnimi in tipološkimi zapažanji so problemi seveda šele odprti, niso pa literarnozgodovinsko izdelani. Z njimi se je J. Jurčič razkril kot večplasten in tudi dovolj idejno-estetsko zanimiv pisatelj, ki zahteva ponovno branje in študij. Zgled *Sosedovega sina* razodeva, da so v pripovedništvu tega avtorja sestavine, ki bi za našo vednost o literaturi pomenile novote in odkritja.

⁸ G. Freytag: *Die Technik des Dramas*, Leipzig 1905¹⁰, str. 102 in 119–20.