

*Gregor Kocijan*

# Slovenska kratka proza 1919–1929

STUDIA  
Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU  
LITTERARIA

## O knjigi

Prof. dr. Gregor Kocijan je že pred desetletji začel sistematično analizirati slovensko kratko prozo od sredine 19. stoletja naprej, ne samo njene kanonizirane vrhove, temveč tudi pozabljena, prezrta besedila, ki veljajo za obrobna. Avtor ostaja zvest metodi, ki jo je preizkusil že v analizi prejšnjih obdobij. Nadaljevanje tradicije slovenskega kratkega pripovedništva, njegove inovacije in vmesne kombinacije odstira z empirično analizo, slonečo na natančni bibliografiji kratke proze in testiranju pripovednega modela, izoblikovanega pri analizi prejšnjih obdobij slovenske književnosti. Ta model se tokrat nagne v literarni avantgardizem in ekspresionizem. Seveda je količina literarnih besedil tolikšna, da mora tudi Kocijan opravljati v analizi redukcijo, vendar je število besedil, ki jih oživi bralcu, neprimerno večje kot v vseh dosedanjih literarnozgodovinskih pregledih, zato je ta njegova knjiga zelo dobrodošla.

*Iz recenzije dr. Marjana Dolgana*

Kocijanova monografija je prvi sklenjeni prikaz slovenske kratkoprozne produkcije med obema vojnoma. Je verodostojnejši od doslejšnjih oznak kratke proze znotraj literarnih zgodovin, saj temelji na kompletnem gradivu in ne le na imenih t. i. vidnejših ustvarjalcev. Pokazala se je trdoživost realističnega kratkoproznega modela oziroma njegovih variant, vplivno območje simbolistične in ekspresionistične poetike, izjemnost avantgardističnega Podbevškovega in sinkretični značaj Bartolovega kratkoproznega iskanja in pokazal se je skonstruirani značaj literarnozgodovinskih oznak, ki bi želele temu ali onemu med naštetimi modeli pripisati vodilni ali osrednji pomen. Pomembna se zdi potrditev teze, da dolžina (1.000 do 8.000 besed) bistveno vpliva na pripovedno strukturo, kar dokazujejo že uporabljena vrstna imena: v 19. stoletju jih je bilo 27, v moderni preko sto in v času ekspresionizma in socialnega realizma spet manj (93).

*Iz recenzije dr. Mirana Hladnika*



---

STUDIA  
Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU  
LITTERARIA

---

SLOVENSKA KRATKA PROZA  
1919–1929

*Gregor Kocijan*

---

Studia litteraria

*Uredniki zbirke:* Darko Dolinar, Jernej Habjan in Marko Juvan

*Gregor Kocijan*

Slovenska kratka proza 1919–1929

*Recenzenta:* Marjan Dolgan, Miran Hladnik

*Oblikovanje:* Ranko Novak

*Stavek in prelom:* Alenka Maček

*Izdajatelj:* Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU

*Za izdajatelja:* Marko Juvan

*Založila:* Založba ZRC, ZRC SAZU

*Za založbo:* Oto Luthar

*Glavni urednik:* Aleš Pogačnik

*Tisk:* DZS d.d., Ljubljana

*Naklada:* 300 izvodov

Digitalna različica (pdf) je pod pogoji licence CC BY-NC-ND 4.0  
prosto dostopna:

<https://doi.org/10.3986/9789612543709>

CIP - Kataložni zapis o publikaciji  
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

821.163.6.09-32«1919/1929»

KOCIJAN, Gregor

Slovenska kratka proza : 1919-1929 / Gregor Kocijan. -  
Ljubljana : Založba ZRC, ZRC SAZU, 2012. - (Studia litteraria / Inštitut  
za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU, ISSN 1855-895X)

ISBN 978-961-254-370-9

261798912

---

# Vsebina

- 7 Predgovor
- 9 Uvod
- 19 Prva leta po vojni (1919–1921)
  - 19 Osrednji reviji in zbirke kratkih pripovedi
  - 21 Finžgar in Meško nadaljujeta s pisanjem
  - 22 Bevk izstopa s svojo kratkoprozno produkcijo
  - 24 Zvrstijo se Kmetova, Pugelj, I. Albreht, J. Kozak, Komanova, Kuhar in Majcen
  - 30 Pregelj zablesti s svojo kratko prozo
  - 32 Čebokli, Cerkvenik in Fabjančič se približujejo ekspresionizmu, Zorec ne
  - 38 Opazna Podbevškova objava
- 41 Avantgardni poskusi na kratkoproznem področju (1922–1924)
  - 41 Podbevškovi nastopi v javnosti in literarne objave
  - 48 Podbevškovi sodelavci in somišljeniki
  - 55 Kratke pripovedi najmlajšega rodu, ki ni bil neposredno vključen v avantgardno gibanje
- 67 Kratko pripovedništvo starejših generacij in skupine pripovednikov, rojenih v devetdesetih letih 19. stoletja (1922–1924)
  - 67 Zbirke kratkih pripovedi
  - 69 Izstopata Kraigher in Novačan
  - 71 Kratkoprozni prispevek Golarja, Kostanjevca, Meška, Šorlija, Preglja, Vuka, Puglja in V. Levstika
  - 76 Z ekspresionizmom se spogledujeta Velikonja in Dornik, I. Albreht je ostal v bližini realizma
  - 79 Ekspresionistične značilnosti pri Bevku, Čebokliju in Fabjančiču
- 89 Na prelomu – vzpon ekspresionističnega in slovo (1925–1929)
  - 89 Iskanje v novo smer in zbirke kot pregledi opravljenega dela
  - 92 Najstarejši pripovedniki se poslavljajo, razen Finžgarja, Meška, Šorlija in Golarja

---

100	Opazni kratkoprozni prispevki Zorca, Laha, Vuka, Preglja, V. Levstika in Puglja
121	Ekspresionizem v vzponu in zatonu
168	Kratka pripoved Srečka Kosovela
174	Nadaljevalci realistične usmeritve – različnih variant
191	Bartolovo iskanje drugačnega modela kratke proze
211	Sklepne ugotovitve
217	Literatura
229	Imensko kazalo
235	Summary

---

## Predgovor

**M**OJE RAZISKOVANJE SLOVENSKE kratke pripovedne proze ima tri proučevalne stopnje, ki jih je mogoče opredeliti časovno in vsebinsko. Prva se je dogajala v letih 1977–1983; na začetku je zajela Jurčičevo kratko pripoved, temu je sledilo proučevanje značilnosti in razvojnih poti kratke proze od sredine 19. stoletja do začetka devetdesetih let (1850–1891). Nastala je disertacija in na njeni podlagi monografija (z bibliografijo) *Kratka pripovedna proza od Trdine do Kersnika* (1983). Naslednji korak v proučevanju v letih 1984–1996 je obsegal čas od 1892 do 1918 in s tem naturalistične poskuse ter začetke, vzpon in pojenje nove romantike in simbolizma skupaj z ekspresionističnimi napovedmi. Rezultat tega sta bili bibliografija *Slovenska kratka pripovedna proza 1892–1918* (1988) in monografija *Kratka pripovedna proza v obdobju moderne* (1996). Tretja proučevalna stopnja se je začela 1997 in še traja. 1999 je izšla bibliografija *Slovenska kratka pripovedna proza 1919–1941*, tej sedaj sledi prvi del obravnave slovenskega kratkega pripovedništva med svetovnima vojnama.

Pričujoči del monografije sem v odlomkih in sporadično objavljaj kot samostojne razprave v *Slavistični reviji*. To so bile: *Kratka pripovedna proza v prvih treh povojnih letih* (2005, št. 3), *Slovensko kratko pripovedništvo 1922–1924* (2006, št. 3), *Kratka pripovedna proza v triletju avantgardnih poskusov 1922–1924* (2006, št. 4), *Kratke pripovedi starejših generacij v letih 1925–1929* (2010, št. 2). O Vladimirju Bartolu sem v *Razpravah II. razreda SAZU* (2005) objavil dvakrat daljšo razpravo, kot je v tej knjigi, tokrat sem zajel le Bartolovo kratko pripoved do objav v letih 1929/1930. V Uvodu sem uporabil opredelitev kratke pripovedi in empirične izsledke o kratki prozi iz svoje uvodne razprave o slovenskem kratkem pripovedništvu v zborniku *Obdobja 23* iz leta 2006. Objavljeno gradivo, interpretacije in raziskovalne izsledke sem povezal v bolj ali manj sklenjeno celoto, s tem da sem posamezna poglavja dopolnjeval z novimi dognanji in spoznanji, delno prestrukturiral, dodal še nove dele in se trudil, da bi bila celota čim bolj zaokrožena, skratka, da bi vse skupaj izzvenevalo kot »pripoved« o kratki prozi v letih 1919–1929. Ta so bila zelo slikovita po snovno-motivni, slogovnoizrazni, idejno-nazorski in pripovednopostopkovni

plati ter v modelih. Dogajalo se je na križišču poslavljajoče se moderne, ekspresionističnih poskusov, razgibane avantgarde in nenehnega iskanja novih realističnih variant. Nobena usmeritev ni prevladala, vse so se prepletale, se gnetle na prostoru, ki se mu pravi slovenska kratka pripovedna proza, in iskale svoj življenjski prostor.

---

## Uvod

**N**AJPREJ SO PRI PROUČEVANJU slovenske kratke pripovedne proze prišle na vrsto Jurčičeve, Jenkove, Tavčarjeve in Kersnikove kratke pripovedi in vzporedno kratka proza njihovih sodobnikov. Šlo je za obdobje 1850–1891, kar je literarnozgodovinsko in slogovno mogoče označiti s pojmom realizem. Razumljivo je, da imamo opraviti z različnimi variantami realistične usmerjenosti, ki se na začetni stopnji nagibajo k poromantičnim značilnostim, v osemdesetih letih dobivajo vse izrazitejše realistične poteze, ki so se uveljavile tudi v drugih evropskih literaturah, v začetku devetdesetih let se delno nagnejo k naturalizmu. Že od vsega začetka so bila pri raziskovanju upoštevana načela zgodovinske poetike (prim. Veselovskij 1989, 2006), diahronična zaporednost in sinhronični položaji. Ob strani je bila puščena spekulativna vrstna tipologija (novele) in intenzivno so bile iskane morfološko-strukturne lastnosti, ki bi vsaj relativno vrstno opredelile korpus kratkih pripovedi. Raziskovanje je bilo razdeljeno na tri večja časovna obdobja: od 1850 do 1891, od 1892 do 1918 in od 1919 do 1941. Razdelitev približno sovпада s slogovno-nazorskimi posebnostmi slovenske literarne evolucije, tako da je glede na značilnosti kratkoprozne produkcije to mogoče opredeliti s poimenovanjem: realistična kratka proza, kratka proza v obdobju moderne in kratka proza med svetovnjima vojnama, tj. ekspresionistična in socialnorealistična.

Obsežnost kratkoproznega gradiva nazorno ilustrira število kratkih pripovedi: v prvem obdobju okr. 550, v drugem okr. 5500 in v tretjem okr. 6800; niso bili upoštevani anonimni prispevki, pri katerih ni bilo mogoče ugotoviti avtorjev, izpuščeni so bili tudi tisti, ki so bili podpisani z inicialkami ali drugimi okrajšavami, a je prevladal sum, da so morda priredbe tujih besedil. Poleg tega v raziskovanje kratke pripovedne proze niso vključene humoreske (Damir Feigel, Fran Milčinski idr.), ker zaradi svoje pripovedne specifike zahtevajo posebno obravnavo. Ni pretirana trditev, da je bila kratka proza od 1850 do 1941 zajeta v celoti, s tem da na popolnost ni mogoče prisegati. Primerjanje lastnosti med kratkimi pripovedmi in primerjanje s srednje dolgimi je prepričevalo, da gre za določene stalnice ali pogostnice, lahko bi jim rekli tudi

invariantne značilnosti (prim. Brajović 1995: 99–100; Juvan 2006: 162), ki se pojavljajo v proučevanih kratkih pripovedih in jih družijo v vrstno skupino, s tem da tudi invariante vsebujejo spremembe, preoblikovanja in variacije (prim. Głowiński 1974: 324). Glede na to je bilo mogoče skupino pripovedi poimenovati s skupinsko vrstno oznako *kratka pripovedna proza*.

Treba je opozoriti še na eno metodološko značilnost pričujočega raziskovanja: proučevanje je bilo oprto samo na objavljeno. To, kar je bilo objavljeno, je bilo tudi dano v branje občinstvu, torej bralski recepciji. Nastajanje del ni bilo v domeni tega proučevanja, delna izjema je začetna kratka proza Vladimira Bartola; razvojni vidik je bilo mogoče izluščiti iz objav, ki seveda opozarjajo na spremembe, večjo večnost pripovedovanja, odmike od uveljavljenih kratkoproznih modelov, spremenjene stilne lastnosti, zvečevanje ali zmanjševanje sugestivnosti upovedenega itd. Postopki v raziskovanju kratke pripovedi so se vedno začeli z bibliografskim prikazom in se nadaljevali s proučevanjem značilnosti posameznih del, skupine del posameznih avtorjev in z iskanjem podobnosti, skupnih imenovalcev in z ugotavljanjem razlik, to je variantnih pojavov.

Skupne lastnosti kratke pripovedne proze je mogoče strniti v naslednje možnosti, s tem da moramo s historičnega vidika upoštevati časovno pogojene posebnosti, ki vplivajo na različno pojmovanje in uresničevanje določenih kratkoproznih lastnosti:

1. Kratka pripoved upoveduje izsek, fragment iz neke življenjske celote, ki je bivanjsko odločilen, torej odločilni trenutek, pomemben za nadaljnje življenje, obstajanje osrednje osebe, lahko pa pomeni konec življenjske poti.

2. Po navadi se vse vrti okoli enega osrednjega lika ali kvečjemu dveh, ki sta v tesni medsebojni odvisnosti. Osrednja oseba je včasih značajsko poudarjena in je pripoved zaokrožena v »portret« ali »obraz«. Vse druge osebe, ki se, če se, pojavljajo, imajo le obrobno vlogo. Značaj osrednje osebe je izoblikovan, predstavljeno je njeno odzivanje v odločilnih položajih, trenutkih.

3. Pripovedovanje je kompozicijsko usmerjeno v sintetičnost, v dogajalno nerazvejenost, enopramenskost, enolinijsko dogajanje z možnostjo preobrata in naravnostjo v konec. To pod pogojem, da gre za strnjeno fabulo. Pri tem so možne manjše digresije, ki pa ne morejo bistveno spremeniti celotne krat-

koprozne strukture. Drugače je pri pripovedih, ki uporabljajo asociativni način nizanja dogajanja oz. doživljanja; take pripovedi ne kažejo opisane urejenosti, marveč dobimo vtis večje ali manjše razpršenosti.

4. V kratki prozi prevladuje načelo vsesplošne pripovedne zgoščenosti, ki jo narekuje omejenost obsega, zato so ubeseditveni načini, npr. dialogi in posledično pripovedni prizori, opisi, označitve, poročanje o dogajanju, po pravilu skrženi, lapidarni, razen če eden od načinov ni prevladujoč (dialog, monolog, naracija itd.).

5. Enako velja za prostor in čas, vendar tovrstna strnjjenost ni nujna, v tem primeru je tesno zvezana s kompozicijsko fragmentarizacijo.

6. S konci je različno: ali so sklenjeni, povedni do konca, ali se pripovedovanje konča odprto in je »nadaljevanje« prepuščeno bralčevi kombinatoriki. Vprašanje je, ali je iz tega smiselno izpeljevati vrstno specifiko.

7. Na podlagi zvrstnih lastnosti (epskost, lirska) ter posameznih ubeseditvenih načinov in pripovednih prvin, tudi stalne kompozicijske forme, kot je okvirna pripoved, je mogoče prepoznavati različne kratkoprozne modele. K temu je treba dodati še vlogo stilne formacije, od katere je odvisno, kako in v kolikšni meri so uresničene posamezne kratkoprozne pripovedne sestavine. Najbolj opazne so razlike med realistično-naturalistično in simbolistično-novoromantično slogovno zaznamovanostjo kot najizrazitejšima primeroma. Vse druge možnosti so v bistvu modifikacije teh dveh usmeritev, ki sta močno naslonjeni bodisi na objektivizem ali subjektivizem v pogledih na življenje in svet. V dosedanjem raziskovanju so se izluščili naslednji modeli: realistični, novoromantično-simbolistični ali Cankarjev inovativni model, avantgardno-eksperimentalni in ekspresionistični. Ob tem so dokaj pogoste sinkretične kombinacije modelov.

8. Snovno-motivne sestavine niso odločilne za oblikovanje modelov kratkih pripovedi.

9. Pričujoča opredelitev nikakor noče biti podlaga za kakršno koli normativnost, marveč samo razgrinja ponavljajoče se možnosti, ki jih je bilo smiselno povzeti na podlagi empiričnega raziskovanja. Te možnosti so izrazito gibljive

in pogojene s stilnoformacijskimi in evolucijskimi zakonitostmi ter težnjami posameznih ustvarjalcev.

Ob invariantnosti se v kratki prozi nenehno pojavljajo »variantne situacije« (Głowiński 1974: 317), ki pestrijo ta način pripovednega oblikovanja in opozarjajo na ustvarjalčevo drugačnost ter odstopanje od ustaljenosti, kažejo na željo po novostih itd. Razpravljanje poudarja preusmerjanje od tradicionalnega stanja v variantne položaje, ki zahtevajo tudi bralčevo prilagajanje in sprejemanje ali odklanjanje nove prakse. Proučevanje gradiva je dalo več trdnosti pogojnemu posploševanju invariantnih lastnosti tudi zaradi velike količine analiziranih kratkih pripovedi. Razčlenitve so peljale v podrobnejše ugotavljanje pripovednovrstnih lastnosti, v iskanje skupnih značilnosti in obenem pomembnih razlik, zamejenimi s stilnimi formacijami in individualnimi posebnostmi pišočih, v odkrivanje specifike in novosti v posameznih bolj ali manj izrazito zaokroženih daljših ali krajših časovnih obdobjih. V ospredju so bila dela pomembnejših pripovednikov, vendar je bila pozornost namenjena tudi drugim, če so izstopali z drugačnostjo oziroma novostmi, ki so prispevale h kratkoprozni raznolikosti in se oddaljevale od prejšnje prakse. Tako je bilo mogoče zaslediti variantne vrstne značilnosti, ki so bile znanilke preusmeritev modelov in ki so prispevale k novim trendom kratkoproznega oblikovanja.

Čeprav nekateri (prim. Pasco 1991: 411; Solar 1985: 121) zatrjujejo, da obseg ni ali ne more biti odločilnega pomena, je dolgoletno raziskovanje nedvoumno pokazalo, da so v tem zakonitosti, ki ločujejo skupino kratkih pripovedi od preostale množice pripovednih del, in da je dolžina pomembna sestavina, ki narekuje obsežnost in izbiro narativnih postopkov. Dolžina kratkih pripovedi naj bi se gibala v razponu od manj kot 1000 do približno 8000 besed (navedbe števila besed v študiji so približne). Za drugo polovico 19. stoletja je značilno, da pri treh središčnih pripovednikih, tj. Josipu Jurčiču, Janku Kersniku in Ivanu Tavčarju, dve tretjini njihovih kratkih pripovedi spadata v razpon od 2000 do 5000 besed. Podobno je s pripovedmi drugih pripovednikov v tistem času: Janeza Trdine, Luke Svetca, Simona Jenka, Frana Levstika, Valentina Zarnika, Frana Erjavca, Janeza Mencingerja, Frana Celestina, Josipa Vošnjaka, Podlimbarskega idr. V obdobju moderne 23 % pripovedi vsebuje do 1000 besed, od 1001 do 2000 besed 38 %, od 2001 do 3000 18 %, od 3001 do 4000 9 % in nad 4001 12 %. Podobna gibanja so se nadaljevala med svetovnimi vojnami. Od okr. 6800 kratkih pripovedi v tistem času jih do 1000 besed vsebuje 36 %, od

1001 do 2000 besed 35 %, od 2001 do 3000 15 %, od 3001 do 4000 6 % in nad 4001 8 %. Videti je, da si je v zadnjih dveh obdobjih pretežni del kratkih pripovedi (79 % in 86 %) izbral dolžino do 3000 besed, medtem ko si je v razponu od 3001 do 8000 in nekaj več besed: 21 % in 14 %. Besedila od 5001 do nekaj nad 8000 besed so zastopana z majhnimi procentualnimi deleži (v zadnjem obdobju od približno 0,5 do 1,7 %), nekoliko bolje je s tistimi od 3001 do 5000 besed (od 6,2 % do 3,5 %). Že iz statističnih kazalcev je razvidno, da se je število kratkih pripovedi z najmanjšim številom besed zviševalo; delno že v moderni in nato zlasti v obdobju med vojnoma, ko je večkrat zdrsnilo v območje pesmi in prozi, ki vrstno zbuja jo nemalo vprašanj.

V dodatku k bibliografijam kratkih pripovedi so razvrščene dolge novele in kratke povesti: za obdobje 1892–1918 okrog 230 enot in za obdobje 1919–1941 okrog 200 enot, ki so stopnja do srednje dolgih pripovedi, tj. povesti. Tu je v razponu od približno 9000 do okrog 18000 besed opazna precejšnja razpršenost.

V moderni, nekaj znamenj predhodništva je bilo že v prejšnjem obdobju, so nastale spremembe v smeri subjektivizacije in s tem deepizacije; gre za cankarjanski model kratke pripovedi, ki je povzročal preoblikovanje nekaterih lastnosti kratke proze v drugi polovici 19. stoletja, tesneje navezane na realistične slogovne značilnosti in epskost kratkega pripovedništva, s tem da se je ta model v delu kratkih pripovedi ohranjal naprej. Pisatelji, ki so jim bile bliže ekspresionistične slogovno-nazorske značilnosti, so po svoje nadaljevali, dopolnjevali, preoblikovali cankarjanski inovativni model kratke pripovedi, drugi, ki so bodisi nadaljevali realistično izročilo ali jim je bila blizu socialnorealistična naravnost, so sledili značilnostim, ki jih je uveljavil realistični model, in jih prilagajali svojim potrebam in nagnjenjem. Glede na to, da je ekspresionistična usmerjenost izhajala iz subjektivitete, je razumljivo, da ji je bila blizu deepizacija, čeprav pri tem ni težila v tako izrazito lirizacijo, kot jo je mogoče srečati pri Cankarju.

Posebno vprašanje so vrstne oznake kratkih pripovedi. V obdobju 1850–1891 zasledimo 27 poimenovanj za kratke pripovedi, najpogosteje *povest* (20 %), sledijo *novela*, *novelica*, *podoba*, *podobica*, *slika*, *obraz*, *obrazek*, *črtica* itd. Dobri dve petini (41 %) pripovedi v tem času nima vrstnih označitev. V moderni se je odstotek vrstno nepoimenovanih kratkih pripovedi povzpел na približno 65 % in med vojnoma na 84 %, s tem da je bila obakrat zajeta raba vrstnih imen

tudi v naslovih. Če v zadnjem obdobju upoštevamo samo »čisto« označevanje in tisto z desno ali levo prilastkovno spremljavo, potem se odstotek vrstno označenih pripovedi celo prepolovi – približno 8,8 %. To, da je skoraj polovica vrstnih poimenovanj integralni del naslovov kratkih pripovedi, nekoliko zamegli vrstno označevanje. V moderni so pripovedniki uporabili 102 vrstni imeni, medtem ko se je med vojnama pojavilo 93 različnih vrstnih oznak.

Pri vrstnem poimenovanju je treba upoštevati zgodovinski in slogovnoformacijski vidik. To pomeni, da sicer tradicija opravlja svojo uravnavno vlogo, ki je usmerjena v ponovljivost, vendar je jasna zakonitost, da enako poimenovanje v vsaki zgodovinsko-slogovni fazi nosi s seboj tudi svoj smisel, velikokrat modificirani pomen in drugačno modelsko podlago. Na primer: vrstno ime »podoba« je drugače pojmovano v obdobju realizma (Tavčar, Jaklič) kot v moderni (Cankar) ali med vojnama, ko se pojavlja zelo poredko.

Pisatelji so med vojnama uporabili precej novih izrazov, npr. *burleska, elegija, fotografija, freska, glosa, groteska, igra, impresija/-e, kozerija, maska, memorije, minijatura/-ka, motiv, parodija, poem, podlistek, potopis, kos potopisa, preludij, premišljevanje, prigoda, reportaža, kratki roman, samoizpoved, kratka zgodba*. V »železnem repertoarju« tako v moderni kot med vojnama je ostala večina imen, npr.: *akvarel, arabeska, bajka, balada, basen, črta/-e, črtica, iz dnevnika, dogodbica, dogodek, drama, epizoda, fantazija, feljton, film, fragment, idila, komedija, kronika, legenda, meditacija, nekrolog, novela, noveleta, notturno, obraz/-i, odlomek/-ki, parabola, pesem, pesem v prozi, pismo, podoba/-e, portret, povest, povestica, pravljica, prilika, pripovedka, pripoved, prizor, roman, romanca, samogovor, satira, silbueta, skica, sličica, slika, spomin, iz spominov, storija, tragedija, vinjeta, vizija, (iz) zapiski(ov), zgodba, zgodbica*. Nova in ponovljena vrstna imena so bodisi ustaljena imena za kratke pripovedi, npr. črtica, slika, novela, ali imena, sposojena s področja likovnosti, npr. akvarel, freska, portret, nadalje glasbe, npr. intermezzo, notturno, preludij, slovstvene folklore, npr. bajka, legenda, pravljica; so imena, ki pomenijo dele ali celoto v pesništvu, pripovedništvu in dramatici, npr. balada, burleska, drama, epizoda, komedija, parabola, pesem, poem, poglavje, povest, prizor; posebna skupina so imena, ki ponazarjajo duševno odzivanje, npr. doživljaj, fantazija, memorije, premišljevanje, spomin, sanje, vizije. Poleg tega je nekaj poimenovanj, ki jih ni mogoče razvrstiti v nobeno izmed navedenih skupin in so po svojem literarnoteoretičnem statusu bolj ali manj problematična, od ponovljenih izrazov *drobtine, malenkost, utrinki* do novih *osnutki, posnetek, proza, refleksi*.

Medtem ko je bilo v moderni najpogosteje uporabljeno ime *črtica* (24 % od skupnega števila poimenovanih pripovedi),<sup>1</sup> se med vojnama uvršča šele na sedmo mesto (v 56 primerih), če gledamo v celoti (to pomeni kot samostojno oznako, s prilastkovo/prilastkovno rabo in v naslovu), toda na prvo, če upoštevamo »čisto« vrstno oznako ob naslovu kratke pripovedi (26 primerov). V končnem seštevku se med vojnama največkrat pojavlja izraz *zgodba* – 221 primerov, toda sam le enkrat, 91-krat pa s prilastkom; poimenovanje *kratka zgodba* s prilastkom nastopi trikrat, medtem ko v naslovih »zgodbo« srečamo 126-krat.<sup>2</sup> Sledijo: *povest*, *povestica* (93-krat), *pravljica* (82-krat), *slika*, *sličica* (80-krat), *legenda* (66-krat), *spomin*, *iz spominov* (59-krat), *črtica* (56-krat). Na osmem mestu je *odlomek*, na devetem *dogodbica* (na račun Jožefa Urbanije), na desetem *dnevnik*, *iz dnevnika*, na enajstem je *pesem*, na dvanajstem *pismo* itd. Poimenovanja *novela* (17-krat), *noveleta* (1-krat), *obraz* (11-krat), *podoba* (3-krat), *vinjeta* (2-krat) so pripovedniki med vojnama uporabili precej redko.

<sup>1</sup> Sledijo *slika*, *sličica* (21 %), *povest*, *povestica* (12 %), *spomin* (4 %) in *zgodba*, *zgodbica* (3 %). Teh osem vrstnih imen je zajelo 64 % poimenovanih kratkih pripovedi.

<sup>2</sup> Vrstna oznaka *zgodba* je bila med vojnama pogosta, toda »čistih« oznak je malo. Od 221 poimenovanj je izraz »zgodba« sestavni del naslova v 126 primerih. To pomeni, da gre v bistvu za označevanje pripovednosti in ne za vrstno oznako. Značaj/funkcijo označevanja vrstnosti ima preostalih 95 rab besede »zgodba«, v sedmih primerih »zgodbica«, in sicer v večini primerov z levim prilastkom (npr. božična zgodba, kmečka zgodba, bridka zgodba, ptičja zgodba), nekajkrat tudi z desnim ali obema (npr. zgodba bolnikovega križevega pota, božična zgodba vojnega dobičkarja, vesela zgodba iz gorenjske preteklosti). Označevanje je mogoče razdeliti v osem skupin glede na vsebinske opredelitve v prilastkovnem delu: 1. oznaka lokacije – zgodba iz Brd, kitajska zgodba, zgodba s soškega bojišča; 2. čas dogajanja – božična zgodba, zgodba iz današnjih dni, velikonočna zgodba; 3. opozorilo o resničnosti dogajanja – resnična zgodba, po resnični zgodbi; 4. izvor – domača zgodba, zgodba iz vsakdanjega življenja; 5. po nosilcu – deška zgodba, fantovska zgodba, detektivska zgodba; 6. po predmetu pripovedovanja – zgodba o strahovih, zgodba o smrti; 7. po lastnostih pripovedovanja – ponižna zgodba, lirična zgodba, utopična zgodba; 8. po namenu – zgodba za moraliste in ženske. Gre za izjemno pisanost tem in predmetov obravnavanja. Imamo le tri primere »kratke zgodbe«: kratka dijaška zgodba iz let pred vojno, kratka zgodba iz današnjih dni, kratka zgodba iz velike vojne. Oznako zgodba z vsemi pritklinami bi lahko ocenili kot izvorno slovensko in je ne bi bilo smiselno povezovati z angleško-ameriškim poimenovanjem *short story*.

Glede rabe vrstnih imen za kratko pripoved se je v moderni in med vojnama – v manjši meri že v drugi polovici 19. stoletja – pokazalo, da pripovednikom niso bile dovolj oznake, ki jih je navrgla evropska tradicija, npr. novela, noveleta, črtica, in ki jih literarna teorija vedno znova opredeljuje spričo nekaj bolj ali manj ustaljenih značilnosti, marveč da so želeli zaradi posebnosti svojih pripovedi uporabljati imena, sposojena od vsepovsod. S tem so skušali usmeriti bralčeva pričakovanja na tiste lastnosti, ki so se jim zdele v pripovedih najpomembnejše in ki jih tradicionalno označevanje ne bi moglo poudariti. Ni mogoče reči, da je šlo za šokantnost, vendar so bila poimenovanja velikokrat nenavadna. Bralci svojega pričakovanja niso mogli oziroma ne morejo prav artikulirati, če imena niso kaj dosti povedna; lahko jih zavedejo povsem drugam, morda celo na drugo zvrstno-vrstno področje. To na eni strani, medtem ko je na drugi pretežni del kratkih pripovedi, ki jih avtorji niso opremili z vrstnimi oznakami in pričakovanja niso usmerili. Tako je strokovnim in drugim bralcem prepuščeno, da si ustvarijo svojo predstavo o vrstni razporeditvi posamezne pripovedi, pri čemer naj jih usmerjajo tradicija, prepoznavnost in nekatere bistvene skupne pripovedne značilnosti. Očitno je bila druga možnost za večino pripovednikov sprejemljivejša, bolj nevtralna in manj obvezujoča.<sup>3</sup>

Od leta 1850 do druge svetovne vojne je kratka pripoved naredila dolgo in zanimivo razvojno pot, si utrdila mesto v pripovedništvu, s svojo vsebinsko in oblikovno pisanostjo pritegnila množico bralcev, preizkusila prenekatero slogovno novost, nihala med tradicijo in novostmi, ki jih je prinašal čas, in razgrnila nekaj pripovednih možnosti, ki so jih uvajali in uresničevali posamezni slo-

<sup>3</sup> Zanimiv je Cankarjev primer: v korespondenci je pogosto uporabljal ustaljena imena za pripovedi, najpogosteje črtica in novela (manj kratka [?] črtica, večkrat krajša ali kratka novela, novelica, daljša novela, redkeje noveleta); včasih je namesto novela uporabil izraz povest, čeprav je to ime dokaj dosledno dajal srednje dolgim pripovedim, npr. *Kurentu*, *Alešu iz Razora*. Nekajkrat je povest pomenila pripoved nasploh. Zapisal je tudi »skica« in po mestu objave podlistek ali feljton. V objavah je bil glede vrstnega poimenovanja bolj redkobeseden. Srečamo: portret (1896), slika (1896/97), vinjeta (4-krat 1897 in naslov zbirke 1899), romanca (sestavni del naslova, 1898), načrt za novelo (1898), fantazija (1903), povest (sestavni del naslova, 1905), zgodba (iz sanj, 1907), zgodbe (sestavni del naslova, 1908), pesem (1908), novela (1908), črtica (zgodovinska, 1909), feljton (sestavni del naslova, 1910), črtice (skupni naslov, 1914), dve zgodbi (1914), dve črtici (skupni naslov, 1915), podobe (skupni naslov, naslov zbirke, 1916, 1917).

venski pripovedniki. Ne glede na to, da se vse 20. stoletje nenehno srečujemo z večjo ali manjšo relativizacijo vrstnih opredelitev in njihove potrebnosti in da literarna veda še danes zelo ohlapno definira pripovedne vrste, je podrobnejše raziskovanje le prepričalo, da je mogoče izluščiti nekaj značilnosti, ki so bolj ali manj konstantne in ki omogočajo, da združimo določeno število pripovedi pod skupno oznako *kratka pripovedna proza*. Meje med pripovednoproznimi vrstami so včasih težko določljive, toda v končni posledici razvidne.



---

## Prva leta po vojni (1919–1921)

### Osrednji reviji in zbirke kratkih pripovedi

**D**OM IN SVET 1919 JE OB *Kurentovi modrosti* (postumno) Ivana Cankarja največ prostora prepuščal Francetu Bevku, poleg njega so objavljali še Fran S. Finžgar, Ciril Jeglič, Matija Malešič, Ksaver Meško, Jože Pahor, Radivoj Peterlin Petruška in Ivan Zorec. Pogled v nekaj letnikov prej pove, da je bila kontinuiteta v kratki pripovedi v tej reviji očitna: stebri so bili Iv. Cankar, F. S. Finžgar in K. Meško, od mlajših F. Bevk in v manjši meri J. Pahor, sem bi bilo smiselno uvrstiti tudi Ivana Dornika, Stanka Majcna in Ivana Preglja, ki se tokrat niso oglasili, a so prejšnja leta precej sodelovali. *Dom in svet* je v letu 1920 poleg šestih Cankarjevih kratkih pripovedi natisnil dve Andreja Čeboklija in eno Ivana Zorca, medtem ko je bilo leta 1921 sodelavcev več: na uvodnem mestu je ostal Cankar, ki so mu sledili Ivan Albreht, F. Bevk, A. Čbokli, S. Majcen, M. Malešič, K. Meško, Anton Podbevšek (novo ime!) in I. Pregelj.

Protagonisti *Ljubljanskega zvona* 1919 so bili Marija Kmet, Milan Pugelj in I. Zorec, ki se jim je pridružil Milan Fabjančič, preostali del kratke proze so prispevali stari znanci: I. Albreht, Josip Kostanjevec, Fran Milčinski in Ivo Šorli. Od tistih, ki so se v zadnjem desetletju pogosteje pojavljali, a jih zdaj ni bilo, navedimo: Frana Albrehta, Srečka Brodarja, Andreja Budala, Iv. Cankarja (umrl 1918), Cvetka Golarja, Ivana Laha, Josipa Premka (umrl 1913) idr. Skupina, ki je objavljala v LZ 1919, je s tem nadaljevala tudi 1920 (I. Albreht, M. Fabjančič, Fran Govekar je bil izjema, M. Kmet, I. Zorec), 1921 so se Kmetovi in Fabjančiču pridružili C. Golar, Juš Kozak, Lovro Kuhar, Vilko Mazi, Alojz Pikel in M. Pugelj.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Od drugih časnikov in časopisov naj omenimo: v (ustanovljeni 1918) *Domovini* je 1919 in 1921 dominirala Manica Koman (eno kratko pripoved je objavil M. Pugelj); v *Edinosti* 1919–1920 sta več objavljala Ivan Baloh in Damir Feigel, posamezne pripovedi tudi I. Albreht, F. S. Finžgar, M. Kmet in K. Meško, 1921 F. Bevk, A. Čbokli in I. Pregelj; za *Jugoslavijo* 1919 je največ pisal K. Meško, 1920–1921 srečamo C. Golarja, Ivana Matičiča, I. Albrehta in Vladimirja Levstika; *Književni jug* (1918–1919) je

V letu 1919 ni izšla nobena zbirka kratkih pripovedi, medtem ko jih je v letih 1920–1921 kar nekaj. Bralci so spoznali že pred mnogimi leti pripravljeno, a ne izdano Cankarjevo zbirko, posamezne pripovedi so bile objavljene v letih 1902–1904, *MIMO ŽIVLJENJA* (1920).<sup>5</sup> Ivan Albreht je izdal svojo folklorno naravnano zbirko *PABERKI IZ ROŽA* in zbirko *MALENKOSTI* (oboje 1920); v drugi je poleg štirih kratkih pripovedi iz zadnjih let ponatisnil kratko povest *Igra* (iz leta 1917). Janko Šlebinger je uredil domala pozabljene *DALMATINSKE POVESTI* (1920) Iga Kaša, ki jih je ta objavljaval v osemdesetih in v začetku devetdesetih let. Milan Pugelj se je predstavil z zbirko *ČRNI PANTER* (1920), v kateri je zbral svojo kratkoprozno žetev iz let 1913–1919 in dodal še dve novi (*Igra*, *Čremošnik*). V samozaložbi je izdal *NAŠA LETA*

prinašal dela bolj ali manj reputiranih avtorjev: I. Albrehta, Iv. Cankarja, I. Matičiča, K. Meška, Antona Novačana in M. Puglja; tržaška *Njiva* (samo 1919) je objavila pripovedi F. Bevka, A. Budala, Ferda Kleinmayrja, J. Pahorja, J. Ribičiča, Silvestra Škerla, Karla Široka, I. Šorlija, Nartēja Velikonje; za *Slovenca* 1919 je največ prispeval Ivan Brežnik = F. Bevk, v letih 1920–1921 so sodelovali F. S. Finžgar, C. Golar, C. Jeglič, Branko Jeglič, Alojzij Merhar-Silvin Sardenko, R. Peterlin, Alojzij Remec idr.; zanimivo je, da je F. Bevk v celoti »zasedel« *Večerni list* 1919, delno 1920; precej podobno je bilo z Matkom Krevhom v mariborski *Straži* (z nekaj kratkimi pripovedmi je sodeloval K. Meško) in Janušem Golcem v *Slovenskem gospodarju*; *Slovenski narod* (1919–1921) je prinašal prispevke I. Albrehta, C. Golarja, F. Govekarja, M. Koman, V. Mazija, Ivana Podržaja, M. Puglja in drugih; ljubljanska *Slovenka* (1919) se je držala ustaljenih imen: F. Bevk, C. Jeglič, A. Merhar in K. Meško; celjska *Nova doba* (1920–1921) je med drugim objavljala kratko prozo Toneta Seliškarja; *Jadranka* je v prvem letu (1921) izhajanja v prvi vrsti gostila pripovednice, npr. Marico Nadlišek Bartol, Marico Gregorič Stepančič, Vido Slemen, Maro Tavčar idr.; *Koledar Goriške matice* 1921 je zaznamoval A. Čebokli; posebej bogata s kratko prozo je bila 1920–1921 *Mladika*: F. Bevk, A. Čebokli, B. Jeglič, I. Pregelj, M. Pugelj, J. Ribičič, I. Šorli idr.; 1919 porojena *Murska straža* je v naslednjih letnikih pokazala naklonjenost podlistkarski kratki pripovedi: Roman Bende, Božidar Borko, Marija Novak; v »glasilo jugoslovanske socialno demokratične stranke« *Naprej* so sodelovali C. Golar, Zvonimir Kosem, I. Matičič, Petruška, 1921 je svojo »zgodovinsko črtico« objavil Ivan Mrak; *Plamen* je izšel samo l. 1921 in zbral okrog sebe znana imena: I. Albreht, C. Golar, M. Kmet, K. Meško, Rado Murnik, I. Pregelj, M. Pugelj; *Kres*, glasilo Splošne delavske izobraževalne zveze »Svoboda«, je v prvem letu izhajanja (1921/1922) objavil dela Angela Cerkvénika, L. Kuharja, Ernesta Tirana itd.; v dijaškem *Mentorju* ni moč prezreti I. Preglja (prim. Kocijan 1999: 10–27).

<sup>5</sup> Zbirka v javnosti ni zbudila večjega odmeva, bila je bolj »mlačno« sprejeta, o njej je pisal samo France Koblar v *Domu in svetu* (prim. Cankarjevo Zbrano delo XI, 1972, 331).

(1920), izbor pripovedi iz dotedanjih zbirk, za katere je presodil, da so zanj najznačilnejše, npr. *Zimska pot*, *Osat*, *Bela vrana*, *Ura z angeli*. Svojo prvo zbirko je poslala v javnost Marija Kmet, tj. *BILKE* (1920), v kateri so bile poleg nekaterih starejših v večini kratke pripovedi iz let 1918 in 1919. Leta 1921 je izšla dokaj obsežna zbirka *TIK ZA FRONTO* Damirja Feigla, odmev vojne in obarvana s feiglovsko tragikomičnostjo. Alojzij Remec je v zbirko *NAŠI LJUDJE* poleg kratke povesti *Leta 1682 ...* uvrstil štiri kratke pripovedi iz novejšega časa. Najnovejše svoje kratke pripovedi je Ivan Zorec 1921 izdal v samozaložbi z naslovom *POMENKI* (vse so iz let 1919–1920).

## Finžgar in Meško nadaljujeta s pisanjem

Cankarjeva *Kurentova modrost* je bila v *Domu in svetu* 1919 svojevrsten moto, ki mu je sledila sprotna kratkoprozna produkcija. *Fran S. Finžgar* (1871–1962) s *Polomom* ni šel s svoje ustaljene poti, saj je to zadnja pripoved na vojno tematiko uglašeneega cikla *Prerokovana* (1915–1919): *Vojska!*; *Pred občinsko desko*; 27. julija 1914; *Boji. Povest*; *Prerokbe zoré*; *Kronika gospoda Urbana*; *Slike brez okvira*; *Golobova njiva* in *Polom*. Upovedil je človeško stisko, ko je bila »po vsej domovini zleknjena ubita zver, ki je požrla toliko krvi, popila toliko solz« (Finžgar 1983: 239), torej vojna, ki je divjala s svojimi grozotami in se je človek soočal z omahljivostjo na eni in trdnostjo na drugi strani. Snovno-motivno so zajeti trenutki ob koncu vojne, in sicer kako so odsevali na usodah in ravnanju zlasti preprostih ljudi. Tako kot v preostalem ciklu je tudi v *Polomu* ostajal pri tradicionalnem realističnem modelu kratke pripovedi z dosledno mimetičnostjo, epskostjo, živahno pripovedno sceničnostjo in bolj ali manj izrazito fragmentarizirano kompozicijo. Leta 1920 je tržaška *Edinost* ponatisnila njegovo *Sve-tonočno vizijo*, medtem ko je *Slovenec* objavil kratko pripoved *Služkinja*. *Mentor* 1921/22 je prinesel *Praznično misel*, bolj meditacijo kot zgodbeno oblikovano kratko pripoved. *Služkinja* pripoveduje o bedi in krivici, ki jo doživlja ubogo dekle. V modelu Finžgar ne odstopa od svojega dotedanjega pisanja, je družbenokritičen, »kaže na brezčutnost tedanjega časa in na absurdnost socialnih razmer« (Šifer 2003: 189), pripoved je prepojena s socialnim humanizmom.

Nekaj podobnega kot pri Finžgarju opazimo pri *Ksaverju Mešku* (1874–1964): v bistvu nadaljuje s svojo pripovedno usmeritvijo, za katero je značilno izmenjavanje realistično-naturalističnega načina pisanja in njegove variante

cankarjanske kratkoprozne inovacije, temelječe na deepizaciji, ki pelje v lirizacijo, in na novoromantično-symbolističnih stilno-nazorskih značilnostih. Včasih je izrazitejše prvo, drugič spet drugo. Prvo je v ospredju v *Zadnji uri Mateja Prosenca* (DS 1919), ki ranjen umira in ga muči moralno vprašanje, kako more biti človekova dolžnost v vojni pobijati nedolžne ljudi. Po modelu je tej podobna pripoved *Ob oknu* (DS 1919), v kateri sta v ospredju bolečina in obup starke v vojnem času, ki je terjal smrt njenega vnuka. V obeh primerih je poudarek na psihologiziranju in manj na fabuliranju. Povsem se je prepustil drugi različici pripovedovanja, tj. cankarjanski inovaciji, v kratkih pripovedih *Pri materi* (v *Književnem jugu* 1919 je izšla pod naslovom *Na materinem grobu*), *Begunci*, *Zablodli* in v *Koroških elegijah I–III* (vse v *Jugoslaviji* 1919), v katerih se izpoveduje, meditira, je čustveno vznemirjen in vzneseno retoričen. Vse to je posebej izrazito v svojevrstni lamentaciji o Koroški, v kateri najbolj vzvalovijo emocije in posebej domovinska bolečina in zanos. Blizu tem pripovedim po modelu kratke pripovedi in po domovinskem čustvu je v pripovedi *S poti* (obj. v *Slovenki* 1919), v kateri se spomini prepletejo z domovinskostjo in protinemško naravnostjo. Tretja Meškova usmeritev je bila pisanje legend; v letu 1919 je v *Domu in svetu* objavil še eno izmed *Legend o sv. Frančišku* (1917 je v DS izšel cikel legend o sv. Frančišku), in sicer *Frančišek in umirajoči papež*, ki jo je pozneje uvrstil v razširjeno izdajo zbirke *LEGENDE O SV. FRANČIŠKU IN DRUGE* (1928). V naslednjih dveh letih je Meško v časopisju objavil še nekaj kratkih pripovedi: *Zapiski iz velikih dni* (E 1920), *Beg z rodne grude* (SGp 1920), *Domovina*, *Ciganka*, *Zivljenje ga je ponižalo* (St 1920), *Mrak* (DS 1921), *Na begu* (*Koledar MD* 1921), *Prvi pesnik* (*Plamen* 1921) idr. Niti snovno-motivno (vojna, begunstvo, domovina itd.) niti v modelu se ni oddaljil od svoje dotedanje poti.

## Bevk izstopa s svojo kratkoprozno produkcijo

Če seštejemo kratke pripovedi, ki jih je leta 1919 objavil v časopisju *France Bevk* (1890–1970), in to primerjamo s številom objav drugih pisateljev, vidimo, da je bil nedosegljivo prvi. Bibliografija je zaznamovala osemindeset kratkih pripovedi (štiri je uvrstil v zbirko *RABLJI*, 1923, eno v zbirko *FARAON*, 1922). Naslednji dve leti sta bili bolj sušni in morda pripovedno ne tako značilni, le devet objav. Precejšnji del pripovedi je snovno-motivno navezan na vojno in upoveden z nekaj več reportažno-dokumentarnimi lastnostmi (prim. Koron 2004: 188). S pripovedovanjem o tragičnih odločilnih

dogodkih v posameznikovem in kolektivnem življenju obtožuje in opozarja na nepopisno zlo. Sem bi uvrstili *V kritju* (DS), cikel *Žive slike iz okupacije* (7), *Težka slika*, *Mladi hudodelec*, *Boljševik*, *Svoboda*, *Doma* (pripoved je bila 1915 konfiscirana) itd. (vse v S), *Družina* (Ska), *Med maršem* (VL). Vojni tematiki se prilegajo tudi nekatere ekspresionistične značilnosti: bodisi na izraznem področju, npr. krik, nelepa metafora, grotesknost, patos, retorična sredstva, ali idejnem, npr. katastrofičnost, pobratimstvo, novi človek. Nekaj podobnega se je dogajalo s pripovedmi, ki so se lotevale socialne problematike in na ozadju vojne razkrivale boleče usodne trenutke predstavljenih oseb. Vrstijo se: odpuščeni delavec (*Svoboda*), delavčeva družina, vržena na cesto (*Na ulici. Idila iz nižin*), delavci brez dela (*Brez dela*), razdvojene množice (*Množica*), posledica vojne: moralni razkroj (*Hudodelec*; vse obj. v VL) itd. Bevku je bil najbližje tradicionalni realistični kratkoprozni model v njegovi različici, ki je dopuščala večje ali manjše vdore cankarjanskih in/ali ekspresionističnih stilno-nazorskih značilnosti. Šlo je za izrazito modelsko–slogovno sinkretičnost.

Tisoč besed dolga pripoved *V kritju* (1919) je upovedila vojni čas in stisko ljudi, ki se je izrazila v dialogu med vojaki na fronti in v pretresljivo-nenavadnih pismih dekleta njihovemu padlemu tovarišu. Pisma so »krik« ranjene duše in izrazno povsem »na liniji« ekspresionističnega razkrivanja človekove notranjosti, obdane z delovanjem sovražnega okolja in trenutka. Tretjeosebno pripovedovanje navidezno objektivizira življenjsko situacijo, v kateri so se znašli vojaki, ki so bili vsak trenutek lahko žrtve krivične in nesmiselne vojne. So bili na robu življenja in smrti, v boju za preživetje. Pripovednik je stvarni človekov položaj v vojni, ki ga je predstavil realistično, torej kot možnega, prepletel z dogajanjem v notranjih svetovih trpečega dekleta; ta je izrazila svojo bolečino z ekspresivno besedo, s pismi vse bolj ubite in ranjene osebnosti; stiska se stopnjuje in se izrazi v pisanju in podpisih: »Tvoja – živa!« »Tvoja – ljubeča!« »Tvoja – boječa!« »Tvoja – obupana!«, kar kulminira v zadnjem pismu, ki ga naslavlja »Moj mrtvi!« Za izražanje kakofoničnosti v času in človeku pisatelj uporablja način izražanja, ki je bliže ekspresionizmu: »Za goro bobni, pri nas je povodenj živih trupel ...« (Bevk 1923: 20) »Te vrste (v pismu, op. G. K.) so rdeče, a papir je zelen in pomlad pride.« (Nav. m.) »Kje je hudo, ali na tisti ozki ognjeni črti, ali za črto, kjer se pase popačeno gorjé?« (Nav. d.: 21) »Kolikokrat krvavijo misli tja doli?« (Nav. d.: 22) Vojno gorje povzroča nedoumnost in posledično spraševanje, ali gre za blaznost in zakaj taki odnosi, celo sovraštvo med ljudmi, ki se niti ne poznajo: »Kako, da smo si tako tujci, mi ljudje, nagnani od vseh vetrov, da se plašno ogibljemo drug

drugega, bojimo se njih duš in misli celo? Samo po obleki, po kriku smo si bratje [...].« (Nav. m.) Bevk se je v tem času svojega pisateljstva gibal med cankarjansko pripovedjo, realistično tradicijo in ekspresionističnimi posebnostmi. To potrjuje večina njegovih kratkih pripovedi iz tistega časa. O tem navsezadnje priča celotna zbirka *RABLJI*, ki jo je izdal leta 1923 in v katero je vključil izbrane pripovedi iz let 1915–1922.

Bevk je nekajkrat uporabil pravljичno-bajeslovno snov, kar sicer ni bilo nič novega, saj so to počenjali tudi v moderni. S posredno prisposodljivostjo je v bralcu budil zavest o sodobnosti, o zlu in dobrem v sočasnosti. Med take kratke pripovedi v teh letih bi uvrstili: *Kralj Asram*, *Bajka* (oboje DS 1919), *Pravljica o orlu* (S 1920), zadnja spominja na Gorkega *Pesem o orlu*. Kot svojevrstni osamelec z zgodovinsko snovjo se je 1919 pojavila Bevkova »zgodovinska slika« *Tibi ognji* (obj. v *Njivi*). Mogoče je, da je nastala kot odmev na Pregljeve *Tlačane* (1915/16, pozneje *Tolminci*), saj obravnava tolminski punt in v pogovoru med Dolinarjem in njegovim sinčkom Markom, ki gresta v Gorico, razločno izzvenevajo poudarki, da uporniki niso grešniki. Prizor Gradnikovega pogubljenja je simboličen, prav tako očetovi nasveti sinčku, naj tega ne pozabi, saj je Gradnik ljubil domovino. Pripoved spominja na fresko, pomeni, da je pripovedovanje tako, da zbuja vtis in primerjavo s slikarjijo, ki jo imenujemo freska. Z drugimi besedami: slikovito je. K temu pripomoreta pripovedna sceničnost in način izražanja: »grozeča gesta v licu«, »vpil po krvi, gluhi je stal«, »led je šel preko množice«, »Na vseh obrazih so goreli tihi ognji«, »nema kakor tolpa sužnjevi« itd. Tudi ta pripoved podpira trditev o Bevkovi afiniteti do ekspresionističnega. Kot zanimivost naj omenimo, da podobno izražanje vsebujeta Bevkova politična feljtonistika in reportažno pisanje.

## Zvrstijo se Kmetova, Pugelj, I. Albreht, J. Kozak, Komanova, Kuhar in Majcen

V letih 1919–1921 je Bevk v *Njivi* objavil nekaj pesmi v prozi, npr. *Besede: 1. Poetova pot*, 2. *Starec hodi*, 3. *Žena*, 4. *Na postaji*, 5. *Eno uro*; v tem časopisu je mogoče najti tudi pesmi v prozi drugih sodelavcev, npr. Silvestra Škerla *Balado*, Josipa Ribičiča *Razpoloženje*. Po poti pesmi v prozi je že dalj časa hodila *Marija Kmet* (1891–1974), ki se je oglašala od leta 1911 in poleg različnih variant kratkih pripovedi objavljala pesmi v prozi v *Slovanu* 1912, 1913, *Ljubljanskem zvonu* 1912, 1917,

1918, *Slovenskem narodu* 1916 itd. To se je dogajalo tudi v letu 1919 in nato 1920 in 1921 (LZ); nekaj starejših pesmi v prozi in novejših je (po)natisnila v zbirki *BILKE* (1920): *Ljubezen, Interieur, Pismo* (starejše), *Bilke, Božja pot*, in pozneje v zbirki *VEČERNA PISMA* (1926): *Večerna I, Intermezzo, Bosna, Večerna II, Meditacija I, Arabeska, Meditacija II*. Tema večine teh sestavkov je ljubezenska: hrepenenje po ljubem, spraševanje, zakaj ga ni, razočaranje, ker ga ni bilo, ipd. Izpoved se prepleta z dialogom, namišljenim pogovorom in razpoložensjskimi pasażami. Veliko je impresionistične barvitosti, sem in tja simbolike, stvarnih položajev, umišljenega, lamentiranja in čustvene prizadetosti. V pesmih v prozi zasledimo občutek osamljenosti, hrepenenje po otroku in skrb zanj, strah pred smrtjo, razkorak med podobo narave in notranjim občutenjem, doživljanje starosti itd. Posamezne pesmi v prozi imajo bodisi prvoosebna, tudi prva oseba množine, drugoosebna ali tretjeosebna pripovedovalca/izpovedovalca, kar daje vtis valovanja med okrepljeno subjektivizacijo in opazno objektivizacijo v posameznih sestavkih. Mimetičnost je močno zrahljana. Po obsegu se te pripovedi gibljejo od 200 do 500 besed, nekajkrat zunaj tega obsega. Besedila so kratka, zato sta bila potrebna poseben smisel za zgoščeno izražanje in skrbna pretehtanost pri uporabi besed in sintagem. Epskosti praviloma ni ali pa je je malo, delujejo refleksivnost, meditativnost, izpoved in močno pregnanten dialog, opisi stvarnosti, če so, so zelo subjektivizirani in oviti v preneseni pomen besede, poročanje o dogajanju, če je, je omejeno na najnujnejše za razumevanje celote. Kmetova se rada zateka k retoričnim sredstvom, svojevrstni psalmičnosti, parataksa je v ospredju; pogosto uporablja metaforiko, vendar je ta precej neinventivna, tako rekoč znana ali narejena po znanem. Primeri: »Modro nebo kakor oko se smeje, smeje, smeje« (Arabeska). – »Zlate, prezlate so njive žita [...]« (Meditacija I). – »Reke so tihe. Po brdih se leskečejo bele črede. Sive strehe-starke so sključene in ždijo v solncu in dežju in čakajo konca« (Bosna). Itd. Več domiselnosti je pokazala pri metaforah, ki so bliže ekspresionizmu (prim. podrobnejšo razčlenitev njene metaforike v Čeh Steger 2010: 135–139, 141–147, 154): »Med bledimi skalami rdi ilovica kakor sesedena kri.« »In vse rože so kakor solze, ki jih joka zemlja« (Bosna). Posamezni deli so ritmično izrazitejši, npr. »Črne so sence, bela je pot, mesec na nebu oblake srebri. Dete, vrniva se, ne pojdeva v smrt, še daleč je smrt!« (Iz noči): ´ - - - ´ - - / ^ - - ´ / ´ - - - ´ - - - - ´ ´ - - - ´ - - / - ´ - - ´ / - ´ - - ´ /

Cankarjev vpliv je bil nedvomen, vendar je opaziti pomembne kakovostne razlike, ki so pogojene s Cankarjevim globljim in zato prepričljivejšim doživ-

ljanjem, večjo emotivno močjo in izvirnejšim obvladanjem besede in njenih konotacij. V svojih različicah kratkih pripovedi je Kmetova delno razširjala snovno–motivno podlago pesmi v prozi in jih opremljala z več epskosti in modelskimi značilnostmi bodisi tradicionalne realistične kratke pripovedi ali delnimi vplivi cankarjanskega modela, medtem ko so se je ekspresionistične značilnosti dotaknile bolj v pesmih v prozi. Glede snovno–motivnih sestavin je treba prisluhniti Katji Mihurko Poniž, ki je ugotovila: »Najbolj obsežen del pisateljčinega opusa predstavljajo dela, v katerih je problematizirala položaj žensk v vlogi mater, zakonskih žena in učiteljic ter pokazala njihovo hrepenenje po drugačnem življenju, kot so si ga izbrale v svoji neizkušeni in naivnem zaupanju« (Mihurko Poniž 2006: 76). O vsem tem pričajo pripovedi iz predvojnega in vojnega časa (*Lina, Torče Skočir, Konec učitelja Možeta, Žalostni del rožnega venca* idr.) in tudi pripovedi, ki jih je objavila prva leta po vojni: *Obisk* (LZ 1919), *Zamah* (LZ 1920) in *Ema* (LZ 1921).

Od leta 1902 je **Milan Pugelj** (1883–1929) do 1917 vsako leto objavil vsaj nekaj kratkih pripovedi, izjema je samo leto 1918. Za *Književni jug* 1919 je prispeval kratko pripoved *Čez leta*. Ta ima izrazito fragmentarizirano kompozicijo, saj je sestavljena iz štirih časovno različnih srečanj z Marijano; s prvoosebnim pripovedovalcem sta si naklonjena, vendar nikdar združena. Spomini, nostalgičnost, nenaklonjena usoda brez prave razlage. Opazna je sentimentalnost, ki za Puglja sicer ni značilna, vzrok zanjo je verjetno v avtobiografski podlagi sestavka. Pripoved v modelu ne odstopa od preostale pisateljve proze, le kompozicija je nekoliko drugačna. Značilna je kratka pripoved *Uradno* (*Domovina* 1919), v kateri se podobno kot pred leti v *Splavljencih* (1912) poigrava s karikiranjem »občinske oblasti« in njenih nesposobnih in neumnih uradnikov (prim. Kocijan 1996: 168–169). Za Puglja je nasploh značilno, da bodisi s komaj opazno ali tudi očitnejšo ironijo pospremi prenekateri svoj lik; od časa do časa se ta razbohota in nastanejo kratke pripovedi, ki se manj ubadajo s humorjem in več z jedkostjo in neprizanesljivo kritičnostjo do najnižjih oblastnih struktur, ki so v tesnem stiku z najširšimi sloji ljudi. Podobno temo je obdelal v kratki pripovedi *Povišan* (*Plamen* 1921), ki ob karikaturi izzveneva groteskno. Precejšnji del svojega pisanja je tudi po vojni namenil nižjemu uradniškemu sloju, ki mu je bil najprikladnejša podoba neproduktivne, slabiške, brezperspektivne človeške vrste, obsojene na vegetiranje in na nemožnost premagati kritične življenjske situacije. Sem spadajo različno dolge kratke pripovedi *Črni panter, Vila, Prebujenje, Sestanek* (vse 1919 v LZ in SN). Vse

te pripovedi so skladne s pisateljevim ustaljenim kratkoproznim modelom: z njegovo različico realistično-naturalističnega modela pripovedovanja (prim. Bošnjak 2003: 70–71). V *Prebujenju* predstavi nacionalno ponižanega uradnika (žena je zagrizena Nemka), ki se prebudi v narodnjaka; zapusti družino (razen najmlajše hčerke), ker se je ta odločila za nemštvo. Pripoved estetsko trpi zaradi izrazite aktualizacije, a hkrati razodeva Pugljevo vpetost v takratni čas in prostor, ki je doživel velike spremembe. Na svoj način v Pugljevi kratki pripovedi odseva vojni čas: v *Prebujenju* se zrcali konec, ki je prinesel narodno svobodo, kar je povedano z več patosa, medtem ko si je v *Čremošniku*, ki ga je prvič objavil v zbirki *ČRNI PANTER* (1920), izbral kmečko okolje in nenavadne posledice časa in človeške nravi: Čremošnik je zalotil ženo pri nezvestobi; ko se je z dopusta vračal na fronto, je zapeljivca Jarašo zabodel z bajonetom, češ: »Priti je moralo tako!« (Pugelj 1920: 188) »A vojna je po Puglju očitno vsiljena legalizacija življenja in delovanja zunaj človečanske morale« (Koron 2004: 192). Pripoved je fragmentarizirana, s časovnimi presledki, vse teče v eni liniji, dokler se dogajanje ne konča v nepričakovanem; konec je odprt, kaj bo z ženo in Čremošnikom, bralec lahko le ugiba. Vse je zavito v skrivnostnost, nedorečenost, v možno dogajanje; pripovedne scene ne povedo dosti neposredno, le zbujejo pričakovanje; pogovori so skopi, komaj nakazani, pripovedujejo s svojo molčecnostjo in enigmatičnostjo. V vsem tem načinu upovedovanja je Pugelj prepričljiv, bolečine da le slutiti, nič jih ne opisuje ali razlaga. Najraje zariše objektivno situacijo, ki naj bi sama povedala dovolj. Na primer odnos do žene, ko se Čremošnik vrne domov na dopust: »V zvoniku bije ura počasi in važno. Čremošnik šteje: eden, dva, do osmih. Potem čuti, da je truden od dolge vožnje in zazdeha. Počasi vstane, zamrmra ženi lahko noč in gre v hlev. Vrata zacvilijo, zapah zaškriplje in vse je spet kakor prej: tiho, spomladansko.« (Nav. d.: 184) Kmečki svet se pri Puglju ne pojavlja tako redko in vedno z nekim posebnim sporočilom, da je človek zapleteno in nepredvidljivo bitje, ki se odloča nagonsko, išče svoj prav, čeprav pri tem po pravilu izgublja.

Tako navedene pripovedi kot tiste, ki so sledile v letu 1921, ne kažejo pisateljeve želje, da bi odstopal od svojega dotedanjega kratkoproznega modela, da bi poiskal nove možnosti pri oblikovanju kratke pripovedi. Očitno se mu je zdela boljša rešitev, če ostane pri ustaljenem načinu pisanja. O tem pričajo *Uboga deklica* (v LZ 1921), ki obravnava izobraženski svet in odnos do ženske, ter *Glasba in Lov na moža* (obe *Mladika* 1921). V drugi učitelj glasbe živi v iluziji o ženski, toda v svoji nerodnosti si pokvari položaj in še naprej ostane sam. V tretji imamo

opraviti z zakonskimi dogodivščinami, rahlo obešenjaško in humorno; tu se je Pugelj nekoliko izneveril svojemu odličnemu slogu in ne preveč uspešno poiskal vzorec v ljudskem godčevskem pripovedovanju. Po obsegu se približno polovica del giblje v razponu od nekaj nad 4000 do nekaj nad 6000 besed (primeri: *Čez leta*, *Črni panter*, *Prebujenje*, *Čremošnik*, *Uboga deklica*, *Glasba*), druga polovica pa okrog 1000 besed (primeri: *Uradno*, *Vila*, *Sestanek*, *Lov na moža*, v zbirki *ZA MOŽEM*, *Vračilo*, *Povišan*, v zbirki *POVIŠANJE*).

*Ivan Albreht* (1893–1955) je objavljala v nekaj časnikih in časopisih; eno od značilnih kratkih pripovedi iz tistega časa, tj. *Angelec*, je iz LZ (1919) ponatisnil v zbirki *MALENKOSTI* iz leta 1920. Pripoved tretjeosebno razgrinja bedo dedka in babice, ki jima je umrla hčerka in zapustila nezakonskega otroka. Dete je bolno in počasi ugaša, dokler ne umre. Gospodujejo pripovedne scene, dialogu je namenjena vloga označevanja, v modelu je pripoved naslonjena na realistično tradicijo, v ospredju je socialna tema. S takim pripovedovanjem je Albreht nadaljeval; to dokazujejo kratka povest *Cilka* in kratke pripovedi o zakonskih težavah *Krojač Marka* (LZ 1919), *V zatišju* (LZ 1920), *Prošnje znamenje* (*Svoboda* 1919) idr. Vojni čas je zazvenel v *Prošnjem znamenju* in v pripovedi o vojnem dogodku *Junak* (DS 1921), polni grotesknosti in ciničnega odnosa do omejenega fanta, ki pade zaradi zlobnosti vojnih tovarišev. Z vojno so zaznamovani tudi *Odlomki iz tujega dnevnika* (*Svoboda* 1919), ki niso pisani po dnevih, marveč osrednja oseba izobraženec zapisuje svoje vtise, doživetja in misli v obliki odlomkov. Pripovedovalčevo odzivanje na vojne dogodke in sinovo doživljanje vojne, ki ga sporoča očetu, zaokroža vojne grozote, prepletata se obešenjaški humor in ironija, vse se zliva v nepojmljivost pošastne stvarnosti. Navidezni dnevniški odlomki so pravzaprav fragmentarizirana kratka pripoved o vojnem času. Albreht je svoje socialne in protivojne proteste ubesedoval skladno z realističnim kratkoproznim modelom in ni dajal videza, da bi nanj vplivale ekspresionistične značilnosti.

Od realističnega načina pripovedovanja se prav tako ni oddaljevala *Manica Koman* (1880–1961), ki je pokazala v prvih povojnih letih izjemno pisateljsko plodnost in v številnih pripovedih v razponu od 1000 do 2000 besed obravnavala zlasti kruto in neprijetno dogajanje med vojno; nosilci so iz različnih družbenih slojev, največ iz kmečkega sveta. Po svojem prepričanju najznačilnejše pripovedi iz tega obdobja je zbrala v zbirki *POD MEČEM. ČRTICE*, ki je izšla šele leta 1926. Nekaj naslovov: »*Hej Slovani ...*«, »*Dobrotnica*« *Cita*,

*Vojska je kriva, Na etapnem poveljstvu, Iz težkih dni, Junak* itd. Verjetno zaradi pre nizke estetske ravni s svojimi pripovedmi ni prodrla v LZ ali DS, največ je objavljala v *Domovini*.

*Juš Kozak* (1892–1964) je objavil 7600 besed dolgo pripoved *Rdeče lise* (LZ 1921), v kateri so dobro vidne nekatere njegove pripovedne lastnosti. Močneje se je »zasidral« v svoji različici realističnega načina pisanja, hkrati je ohranjal izrazne značilnosti nove romantike in delno sprejemal ekspresionistične posebnosti; s takim načinom pisanja je nadaljeval tudi v povesti *Tehtnica* iz leta 1922. Tokrat ga je snovno-motivno privlačil otroški svet (ta je zanj značilen tudi pozneje) v bednih razmerah, ki terjajo med otroškimi osebicami žrtve: otroci zgodaj umirajo zaradi bolezni. Izraziteje nastopa socialna tema in kake pisateljstvo naklonjenost tej problematiki:

Kako pa, Lena (pokojna mati umrlega Lukca, nagovarja jo mož Andrej, op. G. K.), bogataši, goljufi, krvosei, pijavke, morilci, ti hladni gospodje drznih čel, umazanih src in s čisto drugimi možgani kot oni ubogi, ki smo zanje samo grez, po kateri hodijo, dirjamo pred njihovimi vozovi v četrter vpreženi, kako se obnašajo tam gori v nebeškem kraljestvu? Kaj tudi med devetimi kori angelov vladajo nad nami in predpisujejo svoje zakone, ojnice za neuko, razdivjano ljudstvo? (Kozak 1989: 28)

Zna se poglobiti v psihologijo otroka in njegovih želja, upanja in hrepenjenja, Lukec bi rad lesenega konjiča, obenem pa razčlenjuje očetovo na pol halucinacijsko doživljanje otrokove bolezni z ekspresivnim izražanjem (»strašno spačenim obrazom«, »polmrak se je strupeno pretakal«, »v strupenem polmraku«) in domala povsem blazno ravnanje po njegovi smrti, ko uniči svojega konja in sebe. Tu zazvenijo blaznost, groza ob neusmiljeni usodi, dvom v smiselnost obstajanja, skratka, izrazi se mnogo tistega, kar je bilo za Kozaka značilno že prej in je nakazovalo zveze z ekspresionistično usmeritvijo. Zanimivo je, da prepleta metaforiko po zgledu moderne, npr. »Tiha noč je dihala nad zemljo, globoko so sopli travniki, kjer je čez dan padala otava. Nad potokom je bleščala lahna meglica in zastirala zlatookim zvezdam zrcalo« (nav. d.: 13); in izražanje, ki se je približalo ekspresionizmu: (opis vročice) »Iz gorečega stropa, preko sten pa so prihajali rdeči jezdecji z dvignjenimi sabljami [...] Iz nozdrvi rdečih konj so švigali plameni in ga tako strašno žgali. In zopet jih je požrla noč.« (Nav. d.: 20) Ali: »Sedel je ves drug (oče Andrej po Lukčevi smrti, op. G. K.), kakršnega zemlja redkokdaj izvrže. Pogledi so prebodli vsega do gležnjev in se skozi njega samega zasvedrali v

zemljo do drobovja, od koder so sikali krvavi plameni.« (Nav. d.: 26) Kozakovo pisanje modelsko-slogovno ni bilo novo, marveč v marsičem znano iz prejšnjih let.

Podobno kot za Kozaka je mogoče trditi za *Lovra Kubarja* (1893–1950), ki je nadaljeval z dotlej že delno nakazano socialnorealistično smerjo. O tem pričajo bolj spominsko-reportažni zapiski v koroškem *Miru* (1920) *Moj božični večer v ujetništvu* in *Moje prenočišče* in kratki pripovedi *Borba* (LZ 1921) in *Obracun* (*Kres* 1921/22); obe sta postali sestavni del Kuharjeve prve samostojne zbirke *POVESTI* iz leta 1925.

*Stanko Majcen* (1888–1970) je za skoraj dve desetletji prekinil z objavljanjem kratkih pripovedi; v *Domu in svetu* 1921 je objavil tri pripovedi: *Ali misliš tudi ti tako?*, *Posestrimstvo* in *Dnevnik*. 1923 je v DS izšla še kratka pripoved *Študentka*, potem na tem področju do 1942 nič. »Vse so prefinjene psihološke študije ženskih likov, prepojene z zastrto erotiko« (Schmidt 2004: 140). Majcnove pripovedi očitno na kratkoproznem področju niso želele biti modelska novost in tudi njihova sugestivnost ni pretirano velika.

## Pregelj zablesti s svojo kratko prozo

Po svoje je blestel *Ivan Pregelj* (1883–1960). Največ balad v prozi je objavil v *Domu in svetu* 1917, pozneje vse redkeje. Leta 1921 je *Edinost* natisnila cikel *Trije utrinki* s tremi baladami: *Skrivnost spoznanja*, *Juda* in *Matija Gubec*, medtem ko je *Mladika Tolminsko balado*. Tako kot za tiste iz leta 1917 velja tudi za te (obseg Pregljevih »balad« se giblje od 100 do 450 besed), da

gre za prave prozne miniaturke, ki bi jih bilo vrstno težko opredeliti, če ne bi pisatelj sam priskočil na pomoč s svojim poimenovanjem. Strukturne lastnosti, ki jih imajo balade, so značilne tudi za Pregljeve, razlika je samo v tem, da niso napisane v vezani besedi. Snovno in motivno zajema iz vsakdanjega življenja, pri čemer so očitne njegove življenjske izkušnje, iz kmečkega okolja, iz bibličnih in legendarnih snovi, iz ljudskega izročila in spomina, čutiti je tudi odseve vojnega časa. V nesrečne usode ljudi so ujeta trpka življenjska spoznanja, ki jih včasih izrazi na aforistični način. (Kocijan 1996: 213; prim.tudi Koblar 1970: 468)

Balade v *Treh utrinkih* so snovno-motivno vezane na svetopisemsko izročilo in zgodovinsko simboliko (*Matija Gubec*), medtem ko je *Tolminska balada* svojevrstni motivni odsev *Tlačanov – Tolmincev*, ki so se usodno zajedli v Pregljevo človeško in pisateljsko bistvo. Ob pisanju zadnjega poglavja romana *Tlačani* je »spal slabo in sanjal motne sanje«. Pred njim je bil Andrej Laharnar. Zagledal se je v njegove oči, ali obupane, žalostne ali polne miru in nade, v grozi se je prebudil, kaj je videl v njegovih očeh, bo povedal, »ko bo čas«. Gre za nenavadno dogajanje, stresni trenutek je povedan izjemno zgoščeno, enigmatično, dramatično, v dialogu in monologu, z zastrtim koncem.

Pripovedi z gorenjsko snovno-motivno podlago, ki jih je objavljala v *Gorenjcu* 1913 (*Gorenjske novele*) in v *Gorenjski knjižnici* 1913 (14. in 19. zv.: cikla *Resje in brezje* in *Naši najbližji*) in ki so zrasle iz njegovega novega bivalnega okolja, služboval je kot gimnazijski profesor v Kranju, so bolj ali manj epizodno dejanje, medtem ko je rodna Tolminska v njem odmevala ves čas, brez prekinitiv. S *Starim Lovrčem* (1913) in *Ožepom* (1914) je v tistem času dosegel kratkoprozni vrhunec, sledili so romani *Tlačani* (DS 1915–1916), *Zadnji upornik* (DS 1918–1919) in *Plebanus Joannes* (DS 1920). Z letom 1921 je začel vrstiti *Tolminske novele*, kot jih je poimenoval v prvem zvezku svojih *Izbranih spisov* (1928); tako je v *Domu in svetu* objavil *Gospoda Matije zadnji gost* in »*Rutharius christianus*« ter v *Mladiki Stara Tolminka pa njeni vnuki* in *Matkove Tine prečudno romanje*. Nekaj posebnega je 300 besed dolga balada *Strojvodja* (M 1921), čeprav vrstno ni tako označena.

Kratka pripoved, literarna zgodovina jo po navadi imenuje novela, *Matkova Tina* (4450 besed) je združila pregljevske baročni patos in bujnost v izražanju z nekaterimi ekspresionističnimi lastnostmi. Oboje se je zlilo v skladno celoto, ki slikovito odseva nasprotja in napetosti med telesnim in duhovnim. Čeprav modelsko-slogovne novosti niso v ospredju, ni mogoče zanikati izjemne svežine celote pripovedi, ki je bila ustvarjena na dotedanji izkušnji, spoznanjih in načinih pisanja z vsemi atributi umetniške stvaritve *par excellence*. Središčna oseba je Matkova Tina, ki doživlja dvojno trpljenje: izgubila je ljubljenega Janeza, tolminskega upornika, ki so ga kruto umorili, hkrati pričakuje njegovega otroka, sad ljubezni in po javnem mnenju pregrehe, saj ni poročena. Oboje doživlja s hudo bolečino: pripovedni prizor vzpenjanja in objemanja obglavljenega trupla in pripoved o porodnih mukah, ki jo ugonobijo. Pisatelj je v obeh primerih motivno in izrazno domala do skrajnih meja izrabil svojo

ustvarjalno potenco, da bi bil slikovit v pripovedovanju, dramatično napet v upovedovanju dogajanja, prepričljiv v »psihogramu«, ki odslikava Tinino (in očetovo) doživljanje, ter jezikovnoslogovno izvirnen, poseben, sebi zvest in zato kar najbolj učinkovit. V te učinkovine sta bila upovedena vznemirljivo in trpeče Tinino popotovanje v Gorico, da bi se zadnjikrat srečala z Janezom, in porod, prepleten z blodnjo in videnjem razbolele psihe; vse je spremljano z vznemirljivo retoriko ter bolečo prizadetostjo in ogorčenostjo pijanega očeta Matka z visoko donečim refrenom: »Vsem galjotom vile v vamp!« Dogajanje je podprto z bolj ali manj pridušenim dialogom ali molkom romajoče množice v ozadju, ki si je morala v svarilo ogledati pogubljenje puntarskih vodij. Z današnjega zornega kota je bilo to Pregljevo delo visok dosežek slovenske kratke proze v začetku dvajsetih let prejšnjega stoletja, gledano s sinhrono literarne scene pa je bila recepcija razmeroma skromna, saj je pripoved segla (objava v *Mladiki*) v dokaj omejen krog tedanjih bralcev<sup>6</sup>.

## Čebokli, Cerkvnik in Fabjančič se približujejo ekspresionizmu, Zorec ne

V skupini pripovednikov, ki so se nekajkrat oglasili že pred letom 1919, sta bila najbolj opazna Andrej Čebokli in Ivan Zorec. **Andrej Čebokli** (1893–1923) je kot André v *Domačem prijatelju* 1912 objavil kratko pripoved *V noči*, v *Slovincu* 1913 in *Ljubljanskem zvonu* 1914 pa kot Andre(j)anov *Četvorica* in

<sup>6</sup> F. Koblar je v Pregljevem *Izbranem delu I* (1962) na strani 384 o pripovedi zapisal: »[...] zaradi svoje tvegane snovi /je/ doživela neugoden sprejem goriške duhovske oblasti.« M. Dolgan je v izboru *Thabiti kumi* v Kondorju (št. 213, 1983) navedel podatek: »[...] zavrne jo goriška škofija v posebni okrožnici« (str. 138).

Prim. razprave o tej pripovedi: Franc Zadavec, *Jezik in slovstvo* 8 (1962/63), št. 5, 129–138; *Lirika, epika, dramatika*, Murska Sobota, 1965, 201–219, 1971, 151–163; *Umetnikov »črni pirub«*, Ljubljana, 1981, 299–315. Marjan Dolgan, *Primerjalna književnost* 5 (1982), št. 2, 11–30; *Kompozicija Pregljevega pripovedništva*, Koper, 1983, na več mestih; *Izbrane Pregljeve novele*, v: I. Pregelj: *Thabiti kumi*, Ljubljana, 1983 (Kondor, 213), 130–132; *Primerjalna književnost* 15 (1992), št. 2, 21–30; *Tri ekspresionistične podobe sveta: Pregelj, Grum, Jarc*, Ljubljana, 1996, 45–46. Helga Glušič, *Jezik in slovstvo* 14 (1969), št. 5, 139–145; *Lirika, epika, dramatika*, Murska Sobota, 1971, 148–150; *Pregljev zbornik*, Ljubljana, 1984, 71–77. Peter Kolšek, *Od Ivana Preglja do Cirila Kosmača*, Ljubljana, 1993, 20–23 (Klasje).

*Podlokarjev Tine*. Med prvo svetovno vojno ni objavil nobene kratke pripovedi, nato je sledil večji del njegovega opusa, objavljenega v *Domu in svetu* in *Mladiki*, po en primerek pripovedi tudi v *Edinosti* in *Koledarju Goriške matice*. Med začetniške pripovedi spada »črtica« *Sanje božičnega večera* (M 1920), v kateri pripoveduje, kako begunska družina med vojno hrepeni po domu in očetu, ki je v vojski. Pripoved preveva rahel lirizem, sanjarjenje je zavito v tančico sentimentalnosti. Podobno kot začetne objave tudi *Velikonočno pismo* in *Otok živih* (DS 1920, podpisuje se s polnim imenom) ne odstopata od tradicionalne kratke pripovedi, sta realistično naravnani. V prvi obravnava vojno z moralistično poanto, v drugi doživetje narave v otroštvu in vračanje k njej v poznejših letih, ko je osrednja oseba bolje spoznala ljudi in družbo. Toda ti dve pripovedi le kažeta, da že prerašča začetništvo, da kar dobro obvladuje izražanje, ki izžareva poteze njegovega lastnega sloga, da zna subtilno ujeti človekovo razpoloženje in utrip narave in da vpliv drugih pisateljev ni več tako očiten.

Nekaj nad tisoč besed dolga tretjeosebna pripoved *Črnček* (DS 1921) se močneje nagiba k prisluškovanju otroške bede; otrok na svoji koži občuti krutost stvarnosti in socialnega okolja, saj lepa in bogata gospa svojemu sinčku ne dovoli, da bi se igral z njim in mu dal jabolko. Čebokli ni oster kritik obstoječe družbe, s trpečimi bolj sočustvuje, jih pomiluje, trpi in sanja z njimi. Tak je v pesmi v prozi *V svetem pričakovanju* (E 1921), medtem ko v 1500 besed dolgi kratki pripovedi *Smrad* (KGM 1921) poišče drugačen način pripovedovanja. Upovedovanje vojne tematike je izrazito kontrastno: na eni strani človeška beda, vojašnica z vojaki, ki jih bodo poslali na fronto, in na drugi gosposka družba, ki pustuje, se zabava. Človeka nevredno življenje in brezskrbna pustna veselost! Na eni strani »mestece z belimi hišami in svetlimi ulicami«, na drugi »črna in nizka baraka« na griču (Čebokli 1999: 214); belo pogrnjene mize, žamet, bel kruh, na golih belih prsih diamanti, vsega preveč proti stradajočim črnim sencam. Gospoda si želi ogledati barako, vojašnico, a ne prenese smradu. Pripoved se konča odprto s pripovedovalčevim sarkastičnim vprašanjem: »O – gospoda, kam? Vam ne diši trpljenje – – ?! Kajneda, živa smrt smrdi – –!! Kar bežite! Čas vas že ulovi!« (Nav. d.: 219) Tretjeosebni pripovedovalec se giblje med opisovanjem bednežev in razgibano pripovedno sceničnostjo radožive gosposke družine. Prvo je blizu naturalistične deskripcije in prežeto s kriki neindividualizirane množice, pri čemer se zgleduje pri ekspresionističnih pripovedih, v drugem odsevata cankarjanska karikatura (malo)meščanska družbe in kritičnost do njenega ravnanja. Liki bednežev niso individualizirani,

medtem ko se pri gospodi izlušči, čeprav bežno, nekaj oseb, npr. major, gospodična Molischeva, toda osrednja vloga je le prepuščena kolektivnosti: vojaki v vojašnici – prevladuje črna barva, vesela gospoda – prevladuje bela barva. Čebokli je šel v smeri ekspresionizma, a svojih pogledov in načina pisanja ni mogel izoblikovati, ker sta ga prehiteli bolezen in smrt (prim. Breclj 1976: 220–221; Tavčar 1999: 9–25).

Na podoben način kot v *Smradu* je vojno gorje obdelal v kratkih pripovedih *Skrivnostni domovi*, *Rdeči jezdeci*, *Ogenj žrjave krvi* in *Krik očetovstva*, zadnje tri je povezal v cikel *Ločeni svetovi* (vse v *Mladiki* 1921). Ne le snovno-motivno, tudi izrazno, zlasti metaforično, je bil vse močnejše ubran na ekspresionistične strune: patos, zamolki, pogoste vzklične in vprašalne povedi, kriki, vprašanja brez odgovorov, nedokončane misli ipd. Primer: »Možev in očetov krik je razp[a]ral popolnoč samo do rohnečih, do živega izvrtanih gor: zakaj tu so ga ulovili brezžični aparati, štrleči nad kavernami človeških cenzorjev.« (Čebokli 1999: 252) Ali: »Ali še pred ranim jutrom so se ujeli v električne zanke in storili kratko smrt: brez kaplje prelite krvi visijo v železnem trnju žičnih ovir, ki črno cvetijo po granitnih gorah.« (Nav. d.: 251)

Pravo nasprotje Čebokliju je bil **Ivan Zorec** (1880–1952), ki je začel objavljati kot gimnazijec, potem umolknil in se leta 1913 oglasil v *Slovanu* s kratko pripovedjo *Vaška zgodba*. Pozornost je zbudil šele 1919, ko je začel objavljati v *Ljubljanskem zvonu* in *Domu in svetu*. Z objavljanjem v teh dveh revijah je nadaljeval tudi 1920 in naslednje leto zbral nekaj pripovedi v zbirko *POMENKI*. S pripovedmi, ki jih je podnaslavljal *Kos potopisa*, je segel po snovi in motivih v južnoslovansko okolje in ga predstavil bolj potopisno-reportažno, vendar fabulativno zaokroženo; zanj to ni bilo preveč značilno, medtem ko je v preostalih pripovedih upovedil kmečko življenje in s tem nadaljeval slovensko kmečko-vaško pripoved v svoji različici. Strnjena podoba tega njegovega pisanja odseva v zbirki, v kateri so poleg kratke povesti *Njena pot* zbrane kratke pripovedi *V sobi štev. 12*, *Domačija ob Temenici*, *Mana*, *Na polpotu*, *Za doto* in *Francka*. Kmečkega sveta ne predstavlja v socialnih razsežnostih, marveč ga kmečki človek zanima bolj z značajske plati; upoveduje, kako je uravnano življenje na kmetih glede na različne človeške lastnosti slovenskega kmeta in njegove poglede na izročilo in novodobne pojave. Njegov kratkoprozni model je sledil tradicionalno realistični usmerjenosti, toda nekatere postulate kratke pripovedi je upošteval v manjši meri, zlasti strnjeno dogajanje in fabule, v dia-

logu je bil precej ohlapen in enako velja za kompozicijo. Videti je, da moramo v njegovem pripovedništvu več kakovosti iskati v povestni prozi in redkeje ali celo izjemno v kratki pripovedi.

Svojo socialistično nazorsko usmerjenost ter naklonjenost ekspresionističnemu izrazu in socialni problematiki je razodel **Angelo Cerkvenik** (1894–1981) v *Kresu* 1921/22 s kratkima pripovedma *Padel za domovino ...* in *V verigab* (3600 besed dolga pripoved). Zlasti druga se je Antonu Podbevšku zdela nekaj tako novega in udarnega, da jo je objavil tudi v prvi in drugi številki *Rdečega pilota* 1922. Dogajalni obris pripovedi: proti koncu prve svetovne vojne poročnik Tham noče vojakom poveljevati, naj z orožjem preženejo demonstrante, marveč s svojim nastopom obe strani združi, zanj so oboji sotrpini; s tem zagreši izdajstvo, zaprejo ga in obsodijo na smrt. Nekje na ruski fronti vojaki čakajo samo na Thamov namig in uprli bi se svojim poveljnikom, toda poročnik ne naredi tega, vztraja v svoji drži, vojaki ga nočejo streljati, zato to storijo častniki. Pripoved ima dve poglavji: v prvem se v izjemno napetem ozračju in dinamičnem dogajanju zgodi poročnikovo »izdajstvo«, drugo poglavje je posledica in svojevrstni epilog: poročnika usmrtijo. Osrednja oseba je Tham, vse druge so epizodne; poleg poročnika sta v ospredju dve preteči množici: delavski demonstranti in vojaki. Obe sta neindividualizirani, podobno kot pri Čebokliju, valova moči, ki nista dovolj artikulirana in v svoji amorfности toliko bolj grozljiva. »Črna, brezoblična množica se je valila naprej, besno tuleč, vzklikajoč, pojoč, preklinjajoč, plakajoč.« (*Kres* 1921/22: 146) »Istotako moštvo, ki je v glasnih vzklikih dajalo svojemu sovraštvu, nezadovoljstvu, svojemu revolucionarnemu mišljenju in čustvovanju duška. Mrmralo je in preklinjalo.« (Nav. d.: 148)

Pripovednik je ustvarjal videz možne stvarnosti s socialnimi poudarki, protivnojnimi in protinasilnimi idejami in dejanji. Patetičnost in hiperboličnost sta vse to potiskali v fantastiko, v namišljeno podobo stvarnosti, ki je sicer v marsičem prepričljiva, vendar je v glavnem na robu verjetnosti. Pisatelj je pokazal visoko stopnjo spretnosti v pripovednem oblikovanju, toda ob izrazni privzdignjenosti in dogajalni namišljenosti mu je ustvarjalna moč nekoliko pošla. Pripoved je bila v svojem času in je tudi danes zagotovo zanimiva tako zaradi svoje odprte idejno-motivne usmeritve in drzne konstrukcije kot mnogokrat bolj ali manj nenavadne, toda velikokrat izvirne rabe besede in njenih zvez, ki so bile posledica simpatije do ekspresionističnega načina izražanja. Primeri:

»Vrsta mož se dvigne in se zažene v divjem skoku naprej. Žvižg strojnic se križa v bolest vzbujajočih disonancah, granate pa upijajo in potaplajo v svoje strahotno tuljenje krik in plač ranjencev in norcev.« (Kres 1921/22: 145)

»Od okostnjaka visijo cunjasti kosi mesa, strahotno vihrajoč v zraku. V svitu križajočih se gorečih kolobarjev avstrijskih in ruskih raket izgleda kakor polnočna pošast, stopajoča globoko upognjena. Mimo ušes žvižgajo temne krogle kakor zbor sikajočih kač.« (Nav. m.)

**Milan Fabjančič** (1897– ?) je v treh letnikih *Ljubljanskega zvona* objavil osem kratkih pripovedi. V ospredju je bila vojna tematika. Kratek cikel *Nekateri iz množice* (1919) v prvi pripovedi *Ujetniški tribunal* in v drugi *Osemdeset palic* obravnava razmerje med vojaki, ki jih vojna sili v krutost in stopnjuje taka nagnjenja pri posameznikih. Surovost vojaškega režima upoveduje v *Mladem internirancu* (1919): ujetnik – mladenič, ki ga obtožijo, da je kriv za pogin ene od svinj, ki jih pase – zblazni, ker bi moral v taborišče. Problem ujetništva je tudi središčna tema pripovedi *Kos življenja* (1919). Nečloveško ravnanje z ujetniki in z živino, ki jim pomaga pri delu – cesto prekopavajo, da bi jo spremenili v vrt –, je blaga oznaka za trpljenje in ponižanje, ki ju morajo prestajati. »Gospod«, ki so mu izročeni na milost in nemilost, jih ima za stroje, za material, »ki ne zna in ne more misliti« (LZ 1919: 736). Umirajo blazni, lačni in premraženi. Izrazi se sadizem najokrutnejše oblike. Upovedeno dogajanje in opisi položaja so drastični v podobi in besedi. Pripoved se konča groteskno: ujetnik, ki se je »gospodu« postavil po robu, češ človek sem, je onemogel padel v travo; pred njim se je ustavil tovariš v trpljenju in ga nagovoril: »Čestitam, človek ... Kako si, človek?« (Nav. m.) Sestavki imajo poglobilne značilnosti kratkih pripovedi, težijo k prepletanju realističnega in ekspresionističnega modela, s tem da so z grotesknostjo, grozljivostjo in razčlovečenjem motivno zelo blizu ekspresionizma, delno to velja tudi za izražanje.

S takim pripovednim oblikovanjem je nadaljeval v letu 1920 v pripovedi *Zlatniki*: pripoveduje o ujetniku, ki se ne pusti izsiljevati podčastniku, zato ga neusmiljeno pretepajo; spet grozljivo nasilje. Podobno je v *Eksploziji duš*, kjer ujetniki na svoj način reagirajo na novico o revoluciji in s tem o koncu trpljenja, vendar je to zgolj iluzija. Njihovo stisko, trpljenje in pričakovanja pripovednik ponazarja z besedami: »Kasarna se je stresla [od] divjega smeha mesa, krvi in kosti, silne eksplozije stisnjenih, gnetenih duš, ki so se razmahnile in udarile ob

mrzli odpor zidanih sten.« (LZ 1920: 274) Socialnorevolucionarna usmeritev je bila Fabjančiču blizu, tako kot nekaterim drugim k ekspresionizmu se nagibajočim literarnim ustvarjalcem, npr. Srečku Kosovelu. Življenje v taborišču in grozljive razmere so predmet pripovedovanja tudi v pripovedi *V plamenih*. Okolje opisuje takole:

Hladna noč je stisnila taborišče in ga prižela ob črna tla. V zemljo zarite barake so goltale trume cunjastih kostnjakov, da jih varijo v svojih lesenih trebuih. Ulice taborišča so jih bile natlačene; dolge in ozke, v črno temo zleknjene ulice so jih trle z morečim molkom zverinske sile rezkega noža, ki so se mu upirali v krhanju krvavečih duš, plamtečih v sikajočim ognju razgnetenih živcev. (LZ 1920: 544)

Vrstijo se stiske, strah, obup, groza, poblaznelost ipd., torej stanja, ki so jih ekspresionisti pogosto ubesedovali. Tudi besedne zveze so temu prilagojene: »cunjasti kostnjaki«, »krvaveče duše«, »ogromno pogorišče življenja«, »od bodečih žic je polzela onemogla kri nabodenih duš« itd. Napetosti in privzdignjenim tonom botruje dialog, ki je natrpan s kratkimi, rezkimi, v afektu izrečenimi povedmi. Ni središčnega posameznika, v ospredju je dogajanje v taborišču, množica, na silo združena v skupni življenjski usodi. Vse vpije po odrešenju, koncu trpljenja in drugačnem človeku.

V *Ljubljanskem zvonu* 1921 je objavil dve kratki pripovedi: *Ječe* in *Prolog tragediji »V novi svet«*. Prva snovno-motivno, izrazno in v modelu sledi prejšnjim pripovedim, s tem da stopnjuje grozljivost surovosti in krutosti, medtem ko druga išče drugačne možnosti upovedovanja, ki pa se ne izkaže za najbolj uspešno in estetsko učinkovito. *Prolog* s 3000 besedami izrazito gradi na tezi, kako premagati negativne, zle sile in doseči cilj, to je »novega človeka« v vsej svoji etični moči. Tistega, ki je v pripovedi zakričal: »Proč vsi vi, ki ste me obsodili v smrt, kajti živeti hočem, delati hočem, biti hočem samo suženj zemlji in svojemu večnemu koprnenju!« (LZ 1921: 682) Delo sloni na alegoričnosti, na nizanju podob in prizorov, ki v končnem učinku izzvenevajo parabolično. Za ta kratkoprozni konstrukt ni značilna niti epskodogajalna slikovitost niti lirskoizpovedna poglobljenost ali čustveno-meditativna impresivnost, marveč prevlada racionalno prispodobljanje, ki po vsej verjetnosti želi predstaviti pisateljev pogled na obstoječe zlo: to naj premaga pozitivna ideja o drugačnem človeku. Podobi puščavnika, ki išče izgubljeni stik z ljudmi in resničnostjo, se pridruži podoba človeka, ki nosi križ in ki prispodablja Kristusa. Temu sledi vizija groze v podobi armade in vojne vihre, na to je vezana podoba nestvora

v človeški podobi, tj. Nenasitnosti. Tej je Ostudnost prekrasna, Nesramnost ljubezniva, Laž divna, Zahrbtnost sladka itd., medtem ko je Dobrota odvrtna, Delo mrzko, Lepota ostudna ipd. Njeno geslo je: »Ubijte ga, ubijte človeka!« (Nav. d.: 680) Sin človekov vzklika: »Mati, Kriste, Bog!« (nav. d.: 681) in kliče prebujajočega se Človeka. Sledi podoba premagane Smrti in končno valujoča množica premaga Nenasitnost in rodi novega človeka. Pisatelj je sporadično posegel po grozljivih opisih, ki so v sozvočju z alegoričnimi podobami. S to pripovedjo je kljub plemeniti in univerzalni ideji, ki jo je predstavil retorično, toda racionalno pregledno, obtičal v slepi ulici, iz katere ni bilo videti izhoda v drugačnem kratkoproznem modelu, tj. vzorcu kratke pripovedi za prihodnost. *Prolog* je ostal poskus brez vidnih posledic.

## Opazna Podbevškova objava

Ob Čebokliju, Cerkvniku, Fabjančiču, delno Ivanu Mraku (prim. njegovo »*zgodovinsko črtico*« *Vrvat Katarina Prva!*, *Naprej* 1921) in Tonetu Seliškarju (prim. kratki pripovedi *Vojna, Nova doba* 1920, in *1918–1921, Nova doba* 1921) je **Anton Podbevšek** (1898–1981) s svojimi objavami nakazoval in uresničeval prepričanje, da se je treba odvrniti od tradicionalnega literarnega oblikovanja od realizma do moderne in poiskati drugačne načine, skratka, treba je najti nova pota. To je v prvi vrsti poskušal v poeziji, a tudi na kratkoproznem področju. Svoje poglede na literaturo in umetnost ter razmerje do družbe/države je razložil v sestavkih *Odlomek o umetnosti z ozirom na sodruga Ivana Cankarja* in *Razmerje umetnika do države*, *Naprej* 10. dec. 1921, in ju ponatisnil v *Rdečem pilotu* 1922. V *Domu in svetu* 1921 je objavil 2030 besed dolgo ubeseditiv *Čarovnik iz pekla*. V bibliografiji *Slovenska kratka pripovedna proza 1919–1941* je delo uvrščeno med kratko prozo, ker je Podbevšek lastnosti, ki naj jih vsebuje pesniško besedilo, opustil in posegel po prozifikaciji (prim. Juvan 2000: 192). Objava je skladna z dejstvom, da »od poletja 1919 naprej Podbevšek ne piše več poezije« (Antončič 2000: 43; M. Kos ima formulacijo, da je poezijo »nehali pisati že okrog leta 1920«, 2009: 4).

Prvoosebni pripovedovalec, izpovedovalec kot središčna oseba pripoveduje, vmes so pasaže, ki jih lahko označimo za izpovedi, o svojem doživljanju vojne, izgubi vojnega tovariša in njegovi slutnji o smrti, o soočenju s stvarnostjo, ki ga obdaja (bojišče, zaledje, vojna vihra, konec vojne), o odzivanju v svoji notra-

njosti, o mladosti in ljubezni, kako z vojnim tovarišem doživljata skupna pota in vojne strahote itd. Pripoveduje o dogodkih, ki jih obdaja s fantazijskimi sanjsko-vizijskimi podobami, vendar so vse to deli življenjske zgodbe, ki se na svoj način zaokroži. Prvoosebnega pripovedovalca označuje vse tisto, o čemer pripoveduje, medtem ko so osebne poteze vojnega tovariša manj izrazite, čeprav nastopa, govori in pripovedovalec ga nenehno nagovarja. Pisatelj je izbral odločilni trenutek iz življenja središčnih dveh oseb, o čemer priča podnaslov *Sedem dni pred razsulom bivše avstroogrške armade, ob Felli za špansko boleznijo umrlemu tovarišu, enoletnemu prostovoljcu poddesetniku Stanku Starcu*. Svojemu vojnemu tovarišu, v njegovem doživljanju in usodi se zrcali tudi usoda prvoosebnega pripovedovalca, je s to ubeseditvijo postavil »spomenik«; skladno s tem je zasnoval zunanjo podobo besedila, ki je razdeljeno na »nagrobno ploščo« in »podstavek«; likovnost je sicer značilna za pesniške tekste in ne prozne, toda zaradi tega proznost besedila ni prikrajšana. Prvo zajema večino besedila, drugo manjši del. »Nagrobna ploščica« je grajena po načelu nizanja asociativnih enot, tj. prisposodob, videnj, dogodkov, in v slogu, ki je temu ustrezen. Med posameznimi enotami ni vedno motivne in logične zveze, toda dajejo videz mozaičnih delcev in celota je zaokrožena tako, da pripelje do povednega in smiselnega konca. Za »podstavek« je značilno bolj stvarno pripovedovanje, ki od daleč spominja na realistični način. Tudi jezikovnoslogovne značilnosti v glavnem temeljijo na asociativnih postopkih, opraviti imamo z izzivalno metaforiko, presenetljivimi zvezami, manj običajno sintakso ipd., vse je podrejeno hiperbolizaciji in patetičnosti. Nekaj primerov: »[...] sem vodil tovariše kakor pav svoj rep in jim govoril, da se vidim poševno stoječega na hribu s piščalko v ustih, pa da piskam v najviharnejšem slogu, da se podirajo brzojavni drogovi, hiše ob cesti, zvoniki po mestih?« (DS 1921: 25) »O, zdaj vem, da so tvoje kompozicije najbolj rdeče, kadar umiraš?« »[...] da je bila vsa narava kakor orjaška otožna godba, ki se je ovijala kakor rdeč pajčolan nage, koščene plesalke, ki je plesala v popolni temi, ki so jo razsvetljevali topovski streli [...]« (Nav. d.: 28)

Sestavek spada med kratko pripovedno prozo in ne med pesniška besedila. Poskus razhajanja s tradicijo in dotedanjim literarnim oblikovanjem je Podbevšku po svoje uspel. Z avantgardnostjo in s poudarki na posebni različici futurizma je nadaljeval, zato bomo za popolnejši vpogled v njegovo pripovedno ustvarjalnost razčlenili še podobno drugo besedilo, tj. *Plesalca v ječi*.

\* \* \*

Leta 1919–1921 slikovito razgrinjajo, kako so se generacije med seboj prepletale, in ob tem je vsaka posebej kazala svoje značilnosti. Finžgar in Meško kot tedaj najstarejša kratkoproznika sta ob snovno-motivnih lastnostih, ki se dotikajo vojne, begunstva, domovinske problematike in socialne krivičnosti, v modelu kratke proze ostajala pri ustaljenih načinih pripovedovanja: bila sta na preseku realističnega in novoromantično-simbolističnega modela. Razlika je v tem, da so pri Finžgarju načini pripovedovanja po pravilu med seboj zlit, medtem ko se pri Mešku velikokrat opaža odločanje zdaj za realistično-naturalistični model in drugič za cankarjansko inovacijo z več lirizacije. Sinkretičnost teh modelov je bila očitna pri Kmetovi, Bevku in J. Kozaku, toda pri vseh treh so bile vidne tudi ekspresionistične posebnosti, najizrazitejše so bile pri Bevku. Pri teh pripovednikih sta bili navzoči vojna in socialna tema, niso manjkala razpoloženska stanja, pri Kmetovi tudi ljubezenska motivika. V svoje variante realističnega modela so bili trdneje zasidrani Pugelj, Albreht, Komanova in Zorec, in sicer ob podobni tematiki, Zorec največ v zvezi s kmečkim svetom. Kuhar je tipal v smer novega/socialnega realizma in proletarskega življenja, v tem mu je bil v marsičem blizu Cerkvenik, ki se je skupaj s Čeboklijem, Fabjančičem in Podbevškom nagibal k ekspresionizmu. Podbevšek je pod vplivom avantgardizma pripovedno eksperimental in v želji po drugačnosti vztrajno iskal poti zunaj tradicionalnih vzorcev.

---

# Avantgardni poskusi na kratkoproznem področju (1922–1924)

## Podbevškovi nastopi v javnosti in literarne objave

**N**E BOMO RAZPRAVLJALI O OPREDELITVAH in pomislekih v zvezi s slovensko zgodovinsko avantgardo, njenim nastopanjem in ustvarjalnostjo, saj je bilo o tem doslej veliko izrečenega in dognanega.<sup>7</sup> To

---

<sup>7</sup> Pomembnejši sestavki, razprave o zgodovinski avantgardi: Fran Petre, Podbevškovo problem, *Naša sodobnost* 4 (1956), str. 674–692. Matjaž Kmecl, Literarna avantgarda v slovenski literaturi 20. stoletja, *Seminar slov. jez., literat. in kult.* 7 (1971), Katarina Šalamun Biedrzycka, *Anton Podbevšek in njegov čas*, Maribor, 1972 (Znamenja, 37). M. Kmecl, Slovenska literarna avantgarda v 20. letih XX. stoletja, *Jezik in slovstvo* 18 (1972/73), str. 27–30. Janko Kos, K vprašanju o bistvu avantgarde, *Sodobnost* 28 (1980), str. 237–245, 361–370. J. Kos, Avantgarda in Slovenci, *Sodobnost* 28 (1980), str. 742–752, 1088–1098. Dimitrij Rupel, Avantgardizem med obema vojnama, *Besede in dejanja*, Koper, 1981, str. 165–170. Janez Vrečko, Slovenska zgodovinska avantgarda, *Obdobje ekspresionizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*, Ljubljana, 1984 (Obdobja, 5), str. 399–409. J. Vrečko, Anton Podbevšek in slovenska zgodovinska avantgarda, *Nova revija* 3 (1984), str. 2446–2456, 2750–2759. [Več razpravljavcev], Znanstveno preučevanje avantgard. Problemi in teme, *Primerjalna književnost* 8 (1985), št. 2, str. 1–29. Lev Kreft, Cvetje v jeseni in novomeška pomlad, *Sodobnost* 33 (1985), str. 88–95. Denis Poniž, O avantgardah, *Sodobnost* 33 (1985), str. 190–194. J. Kos, Slovenska literatura in zgodovinska avantgarda, *Slavistična revija* 34 (1986), str. 247–257. J. Vrečko, Kosovel med Integrali in Konsi, *Sodobnost* 34 (1986), str. 64–72. Lado Kralj, *Ekspresionizem*, Ljubljana, 1986 (Literarni leksikon, 30). J. Vrečko, *Srečko Kosovel, slovenska zgodovinska avantgarda in zenitizem*, Maribor, 1986 (Znamenja, 89). J. Vrečko, Anton Podbevšek in slovenska zgodovinska avantgarda, *Umetnost ob koncu stoletja*, Ljubljana, 1986, str. 21–48. D. Poniž, Sedem desetletij Človeka z bombami, *A. Podbevšek: Človek z bombami*, Novo mesto, 1991 (Uta I/1), str. 9–34. Vera Troha, *Futurizem*, Ljubljana, 1993 (Literarni leksikon, 40). K. Šalamun Biedrzycka, Poezija Antona Podbevška in Antona Vodnika v dvajsetih letih dvajsetega stoletja. Sprememba pogleda na svet, *S slovenskimi avtorji*, Maribor, 1994

bomo seveda upoštevali, a se bomo osredotočili na kratko pripovedno prozo, ki je nastajala in bila objavljena v razgibanih avantgardnih letih 1922–1924.

Za avantgardno delovanje sta bila značilna nastopanje pred občinstvom in objavljanje literarnih del. Osrednja osebnost avantgardnega gibanja pri nas je bil **Anton Podbevšek**, ki ga je treba slediti od 1914/1915 dalje in ki je pesniško-prozno zbirko *ČLOVEK Z BOMBAMI* napisal že do vključno leta 1919 (Šalamun Biedrzycka 1972: 25). Javne nastope je prirejal od 1914 dalje: najprej kot gimnazijec v Novem mestu skupaj z Marijem Kogojem, Božidarjem Jakcem, Marjanom Mušičem idr. in jih v septembru 1920 kronal z »novomeško pomladjo« (Vrečko 1984: 402; 2000: 13). Nato je začel z javnimi nastopi v Ljubljani in drugod po Sloveniji. To svojo dejavnost je intenziviral v letih 1921–1922 in s sodelavci Tonetom Seliškarjem, Štefanijo Ravnikar, M. Kogojem idr. nastopil v vrsti slovenskih mest (prim. Šalamun Biedrzycka 1972: 30; Kocjančič 1922: št. 50–52; *Naprej* 1922: št. 37, 55–56). Tudi naša zgodovinska avantgarda je podobno kot drugod po Evropi s Podbevškom in tovariši uresničevala zamisel o pomembnosti osebnega nastopanja in predstavitvi stvaritev ter s tem v zvezi o »šokiranju občinstva« (Vrečko 1984: 400; Flaker 1982: 338) in »estetski provokaciji« (Flaker 1982: 331). Podbevšek je v začetku bral svoje pesmi, pozneje (1921–1922) je le vodil javne nastope in imel uvodne govore.<sup>8</sup> Šlo je za »izjemno radikalno avantgardno držo, ki jo je

---

(Razpotja: Razprave, eseji, članki, kritike, 44), str. 13–111. J. Vrečko, Labodovci, pilotovci, konstrukterji, konsisti in tankisti, *Slavistična revija* 47 (1999), str. 49–67. *Antona Podbevška 100 nadnaravnih let*, Novo mesto, 2000: Marijan Dovič, Avantgardizem v soju zgodovinskih žarometov, str. 6–10; J. Vrečko, Novomeški prekucuh Anton Podbevšek, str. 11–19; D. Poniž, Podbevškovo mesto v slovenski avantgardi in recepcija tega mesta danes, str. 20–27; L. Kreft, Kozmični anarhist, str. 28–38; Emica Antončič, Anton Podbevšek in vprašanje o koncu poezije, str. 39–43; Irena Novak Popov, Metafora v pesništvu Antona Podbevška, str. 44–64; Marko Juvan, Arhaist in novator: Tavčarjeva parodija na Podbevška, str. 65–76. M. Dovič, *Mož z bombami: Anton Podbevšek in slovenska zgodovinska avantgarda*, Ljubljana – Novo mesto, 2009 (Zbirka Anagoga).

<sup>8</sup> Odzivi na nastope so bili različni. Najbolj se je nad mladimi in Podbevškom navdušil France Stele (*Frst.*), ki je v svojem poročilu (*Recitacijski večer Antona Podbevška*) v *Domu in svetu* 1921, str. 59–61, menil: »Podbevšek je podal kos življenja, to smo čutili vsi; podal ga je za naše razmere v novi obliki, katere revolucionarnost sega od zunanje (vidne) oblike umotvora preko forme (slišne oblike), ki se javlja v ritmu, zvoikovih kombinacijah, muzikaličnih elementih ter fantastično–barvnem ozadju nje-

stoično ohranil do konca« (Vrečko 1984: 400). Avantgardisti so po svetu in pri nas v ospredje postavili estetsko, moralno-etično, socialno in politično prevrednotenje (prim. Flaker 1982: 326). Svoje zamisli in poglede je Podbevšek razlagal v uvodnih govorih in sestavkih v socialnodemokratskem listu *Naprej* 1921 (takrat je bil odgovorni urednik; Petre 1990: 144) in v *Rdečem pilotu* 1922. Opozarjal je na konzervativnost slovenskega kulturno-literarnega prostora in pozival k svetovljanstvu, poudarjal je, da je nacionalizem zastarela oblika, ki jo je treba premagati, in da je prihodnost vse, sedanost nič (prim. Šalamun Biedrzycka 1972: 29). Avantgarda je »brezkompromisno nastopila prav proti dotlej uveljavljeni zvezi nacionalnega in literarnega in zahtevala zase popolno svobodo [...]« (Vrečko 2000: 11, 16). V *Napreju* 1921 (št. 279) je Podbevšek objavil sestavka *Odlomek o umetnosti in Ivan Cankar* (1922; drugi sestavek pod spremenjenim naslovom *Odlomek o umetnosti z ozirom na sodruga Ivana Cankarja*) in *Razmerje umetnika do države*; oboje je ponatisnil v prvi številki *Rdečega pilota* (1922). V prvem je na umetnost pogledal razvojno in trdil, da smo šele z umetnostjo postali ljudje. V drugem je menil, da je bila peščica genijev, ki so v glavnem končali tragično, več pa je bilo drugih, ki so delali tudi zaradi poze. Menil je, da na občinstvo najbolj vplivajo umetniška dela tistih ustvarjalcev, ki so »v zelo intimnem razmerju z vesoljnostjo« (*Rdeči pilot* 1922, št. 1: 5). Te zadnje je imenoval genije, vse druge je »krstil samo za umetnike« (nav. m.). Ivana Cankarja je označil za »pionirja duhovnega življenja« in »studenc vsega dobrega« (nav. m.). Najzanimivejši in najznačilnejši je bil Podbevškov članek, objavljen v drugi številki *Rdečega pilota*, z naslovom »*Politična umetnost*«. Pisec je razkril svoje razmerje do slovenske literature in politične srenje, zaostril merila za kakovost ustvarjenega in s svojo kritičnostjo ni nikomur prizanesel.<sup>9</sup>

---

govega aranžmâja, do vsebine same, ki ji daje enotnost nastrojenje pesnikove duše; vsebina je pa odpovedno formi razkosana na elemente, ki se vedno iznova vzžarevajo kot rakete; forma in doživljaj, obnovljen v spominu, dvignjen iz podzavesti v zavestno jasnino, sta vselej žarka in zato oba presenetita. [...] 'Električna žoga', 'Čarovnik iz pekla' in 'Plesalec v ječi' tvorijo vsebinsko celoto; prištelci bi jim lahko tudi 'Izumitelj na zemlji'. Silni sta posebno zadnji dve po moči vizij, ki jih vsebujeta, pa tudi po sili čustva, ki ju prepaja.«

<sup>9</sup> V *Politični umetnosti* je med drugim zapisal: »Slovenskim umetnikom, pa naj bodo to starini ali mladini, se ne smemo čuditi. Treba je samo pomisliti, da so večinoma rasti v zadušnem slov. ozračju, kjer je človek, ki napiše par pesmic brez ritma ali rim ali pa tudi narobe, takoj velik umetnik, posebno pa še, če njegovi ritmi in rime nikomur ne škodijo. Tako se je zgodilo, da imamo v slov. umetnosti nadebudne stare in mlade

Razumljivo je, da si je zaradi tega nakopal veliko zamer. V precejšnjem delu sestavka je citiral misli anarhista Petra Kropotkina in njegovo izhodišče, da je z razcvetom nove umetnosti treba premagati sedanji družbeni red ter da mora umetnik dihati in živeti z ljudmi, »se poglobiti v življenje ljudstva, predno si ga kdo upa predstavljati« (Rdeči pilot 1922, št. 2: 4). Podbevšek je razložil koncept delovanja »pilotovcev« in v zadnjem odstavku neposredno predstavil svoj pogled na prihodnost:

»Pilotovci« smo pričeli delovati »za družbo, v kateri bomo uživali vsi blagostanje, veselje in mir«, ne samo s pisano besedo, temveč tudi z osebnim udejstvovanjem med ljudstvom. Pretekle mesece smo imeli skupno okoli 20 predavanj v tem smislu na Jesenicah, Trbovljah, Celju in drugod. Da zna ceniti naše delo delavstvo, ki se je izkazalo kot najboljši in najbolj hvaležni dijak, je pokazalo že s svojimi neštetimi pismi, s katerimi pozdravlja naše delo. Upam, da bo prešlo tudi k dejanjem, s čimer bo šele dosežen pomen duhovne revolucije. Država, ki je še vedno skupina ovac, bo postajala potom njih misleča, kar bo pomenilo že samo na sebi revolucijo. Zgodovina vladarjev bo prenehala biti zgodovina človeštva. (Nav. m.)

Poudarjal je duhovno prenavo, družbene spremembe, premagovanje obstoječega družbenega reda in literarno drugačnost. Navduševal se je za socialistične ideje, a v bistvu ostajal svojevrstna podoba anarhista. V *Plesalcu v ječi* prvoosebni pripovedovalec izreče besede: »Ko so prišli zjutraj vojaki od straže v celice, sem hodil kakor duh po odprtem hodniku in bilo me je groza samega sebe, strašnega anarhista.« (*Trije labodje* 1922, št. 1: 28) Opazni sta hiperbolizacija in rahla samoironija. Sprejemljiva je ugotovitev, da si je avantgarda »pod novim socialističnim človekom predstavljala rdečega gardista, ki gradi nekaj povsem novega in do tedaj nesluteneга, kozmičnega in anarhičnega« (Kreft 2000: 33).

V svoji avantgardni zagnanosti se je Podbevšek zavzemal za multimedijско dejavnost in v tem okviru za izdajanje časopisa (revije). Skupaj z Marijem Kogojem in Josipom Vidmarjem je začel izdajati avantgardno glasilo *Trije*

---

Brodarje, Lovrenčiče, Merharje, Vodnike, Velikonje, Bevke, Debevece, Jarce, Preglje, Čeboklije, Grivce, Zorce, Kozake, Novačane, Župančiče, Gradnike, Golije, Albrehte, Kmetove, Molete, Fabjančiče, Golarje, Kostanjevce, Lahe, Puglje, Šorlije, Debeljake, Dobide, Dolarje, Erjavce, Funtke, Govekarje, Koblarje, Kosovele, Lajovice, Petruške, Vidmarje in še celo rajdo podobnih eksemplarjev, ki hodijo po dveh nogah in 'pišejo'.« (*Rdeči pilot* 1922, št. 2: 3)

*labodje* (1922), a se po prvi številki z njima razšel, tako da je skladna s Podbevškovo zamisljivo le prva številka, v drugi, tj. zadnji, »se je revija docela tradicionalizirala« (Vrečko 2000: 15; prim. tudi Šalamun Biedrzycka 1972: 41). Podbevšek se je nato odločil za novo glasilo – *Rdeči pilot*, ki ga je podnaslovil *Mesečnik prevratne mladine za duhovno revolucijo*. Prva številka je izšla 15. junija 1922, medtem ko druga nima datuma<sup>10</sup> (prim. mnenje o Rdečem pilotu – Kos 1986: 251–252). V *Treb labodib*<sup>11</sup> je Podbevšek objavil, kot je zapisano v kazalu, »kompozicijo« *Plesalec v ječi*. 3050 besed dolgo kratko pripoved<sup>12</sup> je v nasprotju s *Čarovnikom iz pekla* posvetil *Veseljaškemu, samo za motorje vnetemu prijatelju Cirilu Justinu, s katerim sem govoril po telefonu [...]*. V posvetilu v *Čarovniku iz pekla* je poudarek na krutosti in strahotah vojne ter nesrečni smrti, zdaj je intonirano bolj optimistično z omenjanjem tehničnega napredka. V *Plesalcu* položaj prvoosebnega pripovedovalca ni rožnat, saj je ta ves čas v vojaški ječi, toda konec izzveneva v ustvarjalnem zanosu in zagledanosti v prihodnost:

<sup>10</sup> Če sklepamo po reklamnem oglasu *Ljubljanski vzorčni velesesem od 2.–11. septembra*, ki je bil objavljen na osmi (tj. zadnji) strani druge številke, je izšla pred septembrom.

<sup>11</sup> Jakob Kelemina je v *Ljubljanskem zvonu* 1922 (252–254) napisal povsem odklonilno kritiko prve številke *Treb labodov*. Med drugim je zapisal: »Tudi v nekem drugem oziru je pripeljal razvoj naše avtorje prekmalu do najskrajnejših posledic – v brezupen solipsizem. Značilno je, da je večina teh pesniških proizvodov podana kot 'jazova povest': od Strupene kače (Hranila sem rjavo kačo) pa do Plesalca v ječi (Zdelo se mi je, da že spet sedim na siromašnem stolu) [...] Kakšna enoličnost, kako pogubna svobodnemu razmahu vseh možnosti. Ti avtorji so v resnici (s Podbevškom) 'plesalci v ječi', ki se sučejo v svoji zvezdarni. [...] Zunaj pa pripeka žarko solnce in kipi življenje, ki ga pisatelji nočejo vpoštevati. Ta samozadovoljna zakrknjenost je zagata, s katere ni nobenega mostu k raznolikim načinom umetniškega delovanja. [...] Ne vem, ali imamo v teh in takih eksperimentih korenike za novo poglobljeno pripovedno umetnost.«

<sup>12</sup> Tu sta avtorju tega razpravljanja bliže Petretova oznaka »krajše proze« (1990: 144) in v novejšem času označevanje B. Stojanović Pantović »prozni tekst«, »prozni diskurs« (2003: 188–189); obe deli sta uvrščeni v bibliografijo kratke pripovedne proze 1919–1941 (Kocijan 1999: 21, 33). D. Poniž je nasprotno dosleden v prepričanju, da gre za pesmi (prim. 1991: 15, 19, 24, 31) in enako obe deli razvršča v območje pesništva I. Novak Popov (2000: 59–64). F. Zadravec *Plesalca v ječi* označi za »pesniško prozo« (1999: 227); K. Šalamun Biedrzycka *Čarovnika* imenuje »pesem«, za *Plesalca* pa izvirno pripominja, da bi ga lahko imeli »za razgiban scenarij za surrealistični film« (1972: 62, 69; 1994: 40), pozneje se je opredelila za »pesnitve v prozi« (1994: 37).

In moj glas se je tresel v prečudnih valovih, ko sem tulil kakor slon, ki dirja iz območja prihajajočih puščavskih vetrov, da so me prestrašeno zrle tope vojaške straže: 'Jaz, ki sem že kost in koža, ne bom umrl! Kdo je občutljivejši od mene in kdo je večji daljnovidec?! Presilno je v meni brezmejno sovraštvo do vsega obstoječega in prevelika neskončna blaznost ustvarjati, o, ustvarjati iz nič!' (*Trije labodje* 22, št. 1: 28)

Pripovedovalčeve asociacije posežejo v sedanost (zaporniško življenje), preteklost (spominjanje) in v videnjske razsežnosti. »Kompozicija« je razdeljena na dva grafično različna dela, tj. vizualna podoba sestavka: prvi vsebuje dva vzporedna stolpca, ki pripovedujeta o vojno-vojaškem dogajanju, drugi del je v obliki proznega bloka in »linearnega, kontinuiranega toka zavesti« (Stojanović Pantović 2003: 189), vse skupaj naj bi dajalo videz daljnogleda (Šalamun Biedrzycka 1994: 37). Predstavitve v sedanosti pripovedovalec vpečuje s prislovom »tedaj«, z zvezami »v tem trenutku«, »proti večeru«, »ko so prišli zjutraj« ipd.; preteklost je zavita v spominjanje: »od nekod sem naenkrat zaslišal«, »spominjal sem se«, »mislil na oni daljni čas« itd., medtem ko se fantazijska videnja v glavnem začenjajo z vizualizacijo (prim. Šalamun Biedrzycka 1972: 64–65; prim. Lokar 2005: 85), zvezano z irealnostjo, in glagoli: »videl sem«, »v naslednjem hipu pa sem nenadoma zagledal in zaslišal«, »gledal sem«, »sanjal sem«, »zazdelo se mi je« itd. Sedanost spremljajo dogodki, ki jih neposredno doživlja, in puščajo vtise o trenutnem položaju, razmerah, ljudeh; spominjanje nastopa takrat, ko priključ v zavest nekdanost, na katero ga veže mladost, to so lepi trenutki; vizije uporabi, ko čustva in iritiranost dosežejo višjo intenzivnostno stopnjo, ko se stopnjuje želja po drugačni, srečnejši prihodnosti ali ko se strahote preživetega ali videnega prebudijo in zasvojijo pripovedovalca. Viden je doživljajski razpon od občutka absolutne moči in gigantske volje do strahu, omahovanja in nemoči. Videnja so najbolj slikovita v predstavljanju posebnih ljudi, pokrajin, dogodkov, ki po svoje simbolizirajo ali izražajo pripovedovalčevo željo po drugačnosti tega sveta in življenja: ples napol nagih deklet in ples velike množice; množica črno oblečenih žena, ki zaman prosijo cesarja, naj jim vrne može, sinove, hčere; sem je mogoče vključiti ekstatično stanje: »V najneznatnejšem vetriču sem gledal prizore, o katerih se navadnim ljudem ni niti najmanj sanjalo.« (*Trije labodje* 1922, št. 1: 26) Posebno vlogo, zavito v skrivnostnost in fantazijsko nerazložljivost, imajo nenavadni liki: »prelepa čelistinja z rdečo rožo v črnih laseh« (nav. d.: 25), »ogrnjena v maršalsko uniformo njegovega veličanstva bela žena in se začela peklensko hihitati« (nav. d.: 26), »leži poleg mene na golih deskah nekak mož v črnem plašču, ki se je pa v svoji notranjosti rdeče zasvetil« (nav. d.: 27) itd. Dogajanje v

sedanjosti, zveze s preteklostjo in fantazijske vizije so komponirani tako (Petre, Poniž in Šalamun so opozorili na vpliv filma; Petre 1990: 151; Poniž 1991: 22; Šalamun Biedrzycka 1972: 61, 69; 1994: 40), da kljub svoji raznorodnosti in nelogični povezavi<sup>13</sup> v nekem samosvojem zaporedju linearno težijo h koncu, ki ga zaokrožajo poudarki in izhodi, navedeni na začetku razčlenitve. Opraviti imamo s posebno vrsto fragmentarizirane kompozicije; asociacije so pri tem odločilne in se na koncu osredotočijo na odločilni dogodek oz. doživetje, medtem ko avtor sicer razvršča bolj ali manj markantne življenjske ali namišljene situacije prvoosebnega pripovedovalca, ki jih ne razporeja hierarhično, marveč panoramično, in daje vtis simultanosti. Epilogni del pripovedi dokaj nejasno, toda idejno konsistentno napoveduje drugačno prihodnost. Vse to je rezultat pripovedovalčevega prepričanja, da se bo »iskal celo svoje življenje«, kar bi z drugimi besedami pomenilo trajno dinamiko. V prvoosebnem pripovedovalcu sta se izkristalizirala spoznanje in doživetje o neomajnem eksistiranju v tem svetu, ki ga takega, kot je, sovraži in ga zato želi s svojo ustvarjalnostjo spremeniti. »Kompozicija« na svoj način oblikuje strukturo kratke pripovedi, za katero je značilna modelska drugačnost, izrazita antitradicionalnost; ta se na Slovenskem ni prijela oziroma ni rodila niti nadaljevanja, tj. posnemanja, niti argumentiranega problematiziranja. Ob antitradicionalnosti se izrazijo tudi druge avantgardne in hkrati ekspresionistične lastnosti, kot so diskontinuiteta, nemimetičnost, dislokacija, fragmentariziranost idr. (prim. Flaker 1982: 39, 327). Pripoved je sama po sebi posebnost in kakovost in je ni mogoče obiti. V sedanjosti lahko prebudi zanimanje ter hkrati razumevanje in estetsko recepcijo. Lev Kreft (2000: 37) je zadel žebljico na glavico z ugotovitvijo: »Slovenski pesniški kozmos je dodobra pretresel z njimi (tj. Podbevšek s svojimi deli, op. G. K.), spremenil pa ga ni, niti ni našel novih, ki bi mu sledili.« To velja tudi za *Čarovnika iz pekla* in *Plesalca v ječi*. Metaforično plat »kompozicije«, ki po Cankarju v slovenski kratki pripovedni prozi ni bila nič presenetljivega, sta podrobneje razčlenili in klasificirali Irena Novak Popov (2000: 59–64) in Jožica Čeh Steger (2010: 100–104), zato bi navedli samo nekatere bolj ali manj ekspresionistične izrazne posebnosti; delo spada v futuristično-ekspresionistično pripovednoslogovno območje: »sem kmalu zavonjal smrad po

<sup>13</sup> F. Petre je v razpravi *Podbevškov problem* to označil kot »najenostavnejše beleženje utrinkov, kakor se javljajo človeku v časih, ko ne daje mislim logične povezanosti in niso usmerjene na to, da bi jih razumsko podajali v govoru. [...] S tem je hotel ujeti ono drugo realnost, stvarnost duševnih sanj v čim bolj nedotaknjeni, nespremenjeni resničnosti« (1990: 151–152).

razpadajočih mrličih«, »me je že proti jutru nenadoma predramil kričč strel iz neposredne bližine«, »stal sem nedaleč proč od jame, ki je še vedno imela odprto svoje žrelo« (nav. d.: 25), »so se zvijale v boleasnih krčih kakor jegulje« (nav. d.: 26), »na svojih jutranjih izprehodih sem se zazdel še kakor električni kolovrat«, »sem bil pijan lastnih misli, ki so se bliskoma vzpenjale k oblakom kakor izstreljene puščice in letele k tlom kakor na hitri vožnji brzozjavne žice ob železniškem tiru« (nav. d.: 27) itd.

## Podbevškovi sodelavci in somišljeniki

Med poskuse, kratko pripovedno prozo narediti drugačno, je treba uvrstiti pripovedi, ki sta jih v prvi številki *Treb labodov* objavila Ciril Vidmar in Stane Melihar, slednji tudi v drugi. Medtem ko bomo Bevkovega *Judeža* iz druge številke označili v poglavju Ekspresionistične značilnosti pri Bevku, Čebokliju in Fabjančiču, moramo o **Jožeta Cvelbarja** (1895–1916) *Treb zapiskih* ugotoviti, da gre za postumno objavo in za odlomke iz dnevniških zapisov. Prvi zapisek ima letnico 1915, druga dva 1916, in pripoveduje o fantu, ki je šel na vojsko, dekle mu je dalo zrcalce. Pisatelj je pripovedovanje označil kot »davno bajko o ogledalcu« in ji dal pravljlično sestavo: trije pogledi na zrcalce, ob zadnjem pogledu ni več videl dekleta. Fant je padel, zrcalce je oškropila njegova kri, poslali so ga dekletu, toda ta ga je z gnusom vrgla v gnoj. Pripovedovalec zagotavlja: »Moja srčna kri ne bo gnila v gnoju pred njeno hišo nikoli!« (*Trije labodje* 1922, št. 1: 5) Vse tri pripovedi so vsajene v vojni čas, ki je destruktiven, človeka prizadene, uniči, izniči. Fiktivna dnevniška oblika (Kralj 2006: 206) je pripovedovalcu prišla prav za pogovarjanje s samim seboj, s svojo samoto, s hrepenjenjem po dekletu, s predstavljanjem, kako bi bilo, ko bi ga ponesli na pokopališče, itd. Delo hoče biti dokumentarno, npr. datumi zapisov, spominjanje stvarnih dogodkov, vendar je mogoče domnevati, da imamo opraviti s fiktivnostjo. Prevladujejo občutja, notranja doživetja, fantazijske predstave, gre za intimistično pisanje, prevladuje notranji monolog. Vse je na ravni asociiranja, manj je logične povezanosti, so bolj prebliski kot strnjeno pripovedovanje, konci so zaokroženi v ironijo, grotesknost, obešenjaški humor. Motivno in upoveditveno so vsi trije zapiski netradicionalni (v obsegu: dva po 400 besed, tretji malo nad 500). Uredniki so očitno menili, da je pisanje drugačno, sicer ne izrazito avantgardno, toda v nasprotju s tradicijo in zato primerno za njihovo glasilo; poleg tega je bilo nekaj Podbevškovega pietetnega spomina na rojaka.

Morda bi v tem Cvelbarjevem pisanju lahko videli most med fiktivno dnevniško obliko v obdobju moderne<sup>14</sup> in njeno precej pogosto rabo v dvajsetih in tridesetih letih prejšnjega stoletja (prim. Kralj 2006: 205–220). Izrazno in motivno je bil Cvelbar nekje na sredi med moderno in ekspresionizmom.

Več avantgardnega je v kratki prozi **Staneta Meliharja** (1901–1964), ki je v *Treb labodib* (1922) objavil troje pripovedi: *Nabornik. Štev.149 T; Double conscience ...* in *Nazaj k naravi*. Poglavitno ločilo v *Naborniku* je pomišljaj (eden ali dva), devetnajstkrat je uporabil tropičje (nedokončanost misli ali dogajanja), preostala ločila so redkost, podobno je v drugih dveh pripovedih. S pomišljaji so poudarjene vizualna podoba pripovedi, prevladujoča parataktičnost in sintaktična vloga posamičnih besed, zlasti samostalnikov. Prevladuje premo sporočilna beseda, v primerjavi s tem je metaforičnosti manj, nekaj je metonimičnosti. Pripovedovanje izzveneva stvarno, objektivno, pripovedovalec je odsoten, skrit, tako da gre za neosebno poročanje o dogajanju in za intenzivirano nizanje dejstev v besedni tehniki staccato, pri čemer je upravičeno govoriti o značilnem načinu za ekspresionizem, tj. o »eni sami, bistveno označujoči besedi« (Paternu 1984: 49). Pripoved, ki je motivno in v obsojanju vojne povsem v območju ekspresionizma, ima tridelno sestavo: v prvem delu izbirajo nabornike, njihova oznaka je, da niso ljudje; v drugem vojaka našenejo, da postane pošast, vojak je nestvor, ki ne misli, marveč samo poslušá ukaze; v tretjem delu se »istiniti« človek prebujá, zapoje si pesem o trpljenju in si rešuje dušo: zareže si v meso, telo ohromi, toda duša ostaja močna, tudi v izničenju telesnega; samomor kot upor proti ukazom, zapovedi, da ne smeš misliti. V središču zadnjega dela so besede: »Samo ne biti stroj, ki ubija, pleni, mori in posiljuje – brez misli – za cilje drugih – na tuj ukaz – na ukaz sile, ki sama še ne ve, ki sama še se čudi – odkod prišla ji taka moč. [...] Nestvoru je zabranjena misel – Misel – ona misel – ki nam je življenje – vzameš vse – če vzameš

<sup>14</sup> Dnevniško obliko v kratki pripovedi je leta 1873 (*Besednik*) uporabil France Štrukelj: *Grozepolna noč. Iz dnevnika nekega kapitana*. Pozneje so ta način oblikovanja uporabili: Ksaver Meško (1896, 1900), Zofka Kveder (1898, 1908), Fran S. Finžgar (1900), Fr. Kraljič (1900), Alojzij Remec (1903), Rudolf Maister (1903), Ivo Trošt (1904, 1911), Vitomir Jelenc (1904, 1909), Frančišek Steržaj (1905), Vojeslav Mole (1906), Janko Polak (1906/1907), Fran Bolka (1907), Valo Bratina (1909), Ivan Lah (1909), Andrej Budal (1910), Stanko Svetina (1910), Anton Novačan (1912), Josip Nanut (1913), Vinko Dolničar (1914), Ciril Jeglič (1916/1917), Ivan Pregelj (1917), Stanko Majcen (1917), Ivan Dornik (1917), Ferdo Kozak (1917) idr. (prim. Kocijan 1988).

misel – – » (*Trije labodje* 1922, št. 1: 10) Pripoved je eksperiment, ki je idejno- vsebinsko prežet z izrazitim humanizmom. V glavnem ne upošteva značilnosti dotedanjega kratkoprogznega oblikovanja. Je upor proti nasilju, ustaljeni morali in konvencijam; z idejo prepriča, medtem ko je po pripovedni plati zgolj poskus, ki zapušča vtis, da je bil prešibka podlaga za sprožitev novega poglavja v slovenskem kratkem pripovedništvu.

V *Double conscience* ... Melihar uporabi podoben način pripovedovanja, le da gre za notranji monolog; pripoved nima nič epskega ali izrazito lirskega, je bolj meditacija, zaokrožena v upoveditev boja dveh »jazov« in izražena z veliko intenziteto (prim. Paternujevo razlago pojma, 1984: 48–50). V ospredju je zavedanje o človekovi razklanosti na dva pola, ki sta v nenehnem konfliktu, pravzaprav sta demona, ki sta se zagrizla drug v drugega »in se požirata ... Oba enako močna«. (Nav. d.: 12) Prvoosebni pripovedovalcu je najvišje etično načelo: »brez laži«. Od tod največji greh: nalagati sebe. Pripoved je fragmentarizirana, brez izpovedno-čustvenega naboja, povsem racionalna, sestavljena iz množice asociacij, ki so usmerjene v poudarjanje ideje o človekovi dvojnosti. Daje videz razgradnje modelov dotedanje kratke pripovedi, sicer pa ostaja eksperiment, ki je z avantgardno držo v slovensko pripovedništvo in literaturo sploh vnesel nemir in nasprotovanje obstoječemu pripovednemu načinu, toda svoje drugačnosti ni trajneje vtisnil v slovensko kratko pripoved, ker je bila njegova sugestivnost prešibka. V tej prozi odsevajo nekatere značilnosti, ki jih je Melihar predstavil v sestavku *Tehnika ekspresionistične drame*, seveda prilagojene pripovedništvu (prim. Zdravec 1999: 155). Med drugim je zapisal: »Mladina pa noče iluzije – hoče ekspresijo! Mesto psihologije – psiho! Ne več miljeja in zunanjega dogodka – pač pa človeka, ki išče sebe in – se najde. Ne več osebe; na njeno mesto stopi tip! Etiko mesto – estetike! Notranjost triumfira nad zunanostjo, triumfira nad dogodkom! Človek sam – je dogodek drame.« (*Maska* 1921, št. 7: 97) Povsem enako kot za prejšnji dve pripovedi je mogoče reči za sestavek *Nazaj k naravi*, ki izzveneva kot klic k avantgardni duhovni prenovi (ta zadeva vse generacije) in ki se odločno upre vračanju k naravi in h krepitvi telesnosti.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Konec pripovedi: »Telo preneha biti. Nastane novo bitje – Novo bitje – – Dekadenco – – ! Človek – naš človek – izpij ves sok iz te besede – naj ti zalije poslednjo stanico tvojega žitja – beseda naj meso postane – – Zavpij - : Ponosen sem na dekadenco ... Ona pomeni razvoj – – Ona mi pravi cilj: – postati popolnejši v iskanju užitek – – Rafinirati užitek. Prezreti žival v sebi – prezreti njene enostavne

Pozneje se Melihar na kratkoproznem področju ni več oglašal. Nekaj podobnega se je dogajalo s **Cirilom Vidmarjem** (1899–1982), ki je svoj avantgardizem skušal ubesediti v dveh kratkih pripovedih: *Iz moje sobe. Odlomek iz dnevnika* in *Ogenj*. V prvi ga fiktivna dnevniška oblika ni ovirala, da ne bi kronotopične sestavine nekontinuirano prepletal na način svobodnih asociacij in da ne bi namišljenega (ali podzavestnega) in stvarnega (vsaj po videzu) razporejal na poljuben način. V ospredju so želje po ljubezni in doživljanje (ter premagovanje) »zločinske osamelosti«. Monolog prvoosebnega pripovedovalca, ki ga vlaga v dnevniško obliko, je zajel celotno pripoved in se konča z upajočo držo: »Trebaja čakati!« (*Trije labodje* 1922, št. 1: 16) Idejno-motivno nič novega, toda povedano drugače, vsaj delno skladno z novimi slogovnimi tokovi, a po pripovedni moči precej šibko. Avantgarda se prav zaradi tovrstne šibkosti ni mogla afirmirati s kratko pripovedno prozo. Veliko notranjega žara ima pripoved *Ogenj*; tu z motivom in prispodobo ognja, plamena, gorenja prvoosebni pripovedovalec upoveduje svojo notranjo stisko, izgorevanje, gorečo željo, da bi njegovo notranje gorenje oplazilo tudi druge in da bi se spremenili vsakdanja sivina in močvirna negibnost. Na eni strani gre za odsev notranje prežarjenosti, na drugi za klic k spremembi življenja (družbe), ki ga ljudje zdaj živijo. Človek z razbito, krvavečo glavo kriči: »Ljudje se ne upajo več živeti, ljudje se ne upajo več živeti!« (Nav. d.: 17) To je poglobitveni vsebinski poudarek, ki se izostri v vizijo: »Tako drvimo na rjovečem svojem vozu in se bomo zdaj, zdaj razbili ob večnost.« (Nav. m.) Pripoved se s privzdignjeno, vzneseno in retorično donečo besedo giblje v prostoru med pesmijo v prozi in iz zgodbenih fragmentov (stanje, spomini, vizije) sestavljeno kratko pripovedjo. Je netradicionalno pripovedovanje, ki učinkuje s svojo nenavadnostjo, pripovedovalno intenzivnostjo in precejšnjo izvornostjo. Žal je prizadevanje poniknilo v pesek, čeprav je bil obet opazen. Izrazno je Vidmar sledil ekspresionistično obarvani metaforiki, npr. »rdeči, veličastni plameni so se iztrgali iz globokih, spečih noči in so goreli z vihrajočimi svojimi grivami, leteči skozi mesta in deželo« (nav. m.).

V *Rdečem pilotu* je bila idejna, snovno-motivna in pripovedno-izrazna naravnost pripovedništva nekoliko drugačna kot v *Treh labodih*, vendar je sledila

---

instinkte – – Iz njih napraviti tisočero hrano duši – Pestro hrano – v tisoč možnostih. Spoznanje v nešteto variantah. Rafiniranost – – rafiniranost – – Evangelij starcev: – Narava – telo – – Evangelij spoznanja: Civilizacija – duša – – Zaječalo je telo – zaslutilo, da mora umreti in poginilo – – Duša pa je zajela stvarstvo vase – in postala Bog.« (*Trije labodje* 1922, št. 2: 56)

avantgardnim težnjam; tu sta pripovedništvo zastopala **Štefanija Ravnikar** (1903–1980) in **Angelo Cerkvenik**. Podbevšek je ponatisnil Cerkvenikovo kratko pripoved *V verigah* (prim. *Kres* 1921/1922) in natisnil odlomek *Umik* iz pripovedi »*Mariška*«; avtor je delo v podnaslovu označil za roman in v *Kresu* 1923 objavil več nadaljevanj, vendar je pripoved ostala nedokončana. Obe pripovedi se motivno in izrazno v marsičem ujemata z ekspresionistično usmerjenostjo. Ravnikarjeva je v *Rdečem pilotu* objavila šest zelo kratkih pripovedi (po obsegu se gibljejo od 340 do 600 besed), ki se odlikujejo s svojo snovno in motivno posebnostjo ter izvirnim ubeseditvenim načinom. Vrsto bi jih le težko uvrščali med pesmi v prozi (prim. Stojanović Pantović 2003: 149), prej bi se opredelili za kratkoprozne miniaturre z nakazanimi, skiciranimi strukturnimi lastnostmi, s katerimi bi hitro lahko prerasle v bolj ali manj značilne kratke pripovedi. Od začetka prve do konca druge številke *Rdečega pilota* se zvrstijo pripovedi: *Obcestni prekop*, *Zidani brlogi*, *Vlak*, *Drevo na griču*, *Človeški obraz* in *Na koncertu*. V prvi Š. Ravnikar upoveduje prispodobo dveh poti: ena je »tlakovana«, po kateri vozijo »blesteči avtomobili«, druga je podobna »jami, s cestnim prahom posuti«, po kateri vozijo »črni vozovi«. Ob tem je alegorični »obcestni prekop«, v katerem se združita obe poti in izkaže se resnica o človeku in sodobni civilizaciji, tu se revščina in bogastvo izničita in zavlada enakost. Izrazito socialno so uglašeni *Zidani brlogi*, v katerih so opisana človeška prebivališča, to so brlogi proletarcev, ki jih oblastniki skrivajo »s težko zaveso, podobno predpustnim lepakom« (*Rdeči prapor* 1922, št. 1: 3), da se ne bi razkrila vsa njihova beda. Toda nekoč bo zastor padel in konec bo burke. Vse je povedano izrazito brezosebno (»se dozdevajo«, »domovi se opirajo ob preperel zid«, »se odigravajo«, »se zastor ne odgrne«, »se odpro duri«, »se ne menijo«, »se iz zaprtih kočij nagibajo bedasti, zabuhli obrazi« ipd.) in s tem se grozljivost opisanega še povečuje. *Vlak* simbolizira zvezo z življenjem tistih, ki prebivajo v »temnih poslopjih, zidanih v oblikah labirinta, z zamreženimi linami in z železjem okovanimi durmi« (nav. d.: 5); to je »labirint javnih blaznic«, polnih bolnikov, in žvižg vlaka se spaja »z vzdih in kriki blaznežev« (nav. m.). Pred bralcem je pošastna podoba socialne in človeške reve, obtožba nehumanega razmerja do sočloveka, v žvižgu vlaka pa se skriva neke vrste novodobna mitičnost, ki je po svojem učinku pretresljiva. *Drevo na griču* je različica Cankarjevega *Kostanja posebne sorte*, seveda z drugačno idejo in izpeljavo. Drevo kljubuje viharjem, času, vsemu zlu, ki ga spremlja, in zmaga, se ohrani. Pripoved je parbolična, z odenki fantastike, enoznačnost ni mogoča, izzveneva v univerzalno moraliteto. S *Človeškim obrazom* je pripovednica zaplula

v ekspresionistično-nadrealistične vode, pri čemer je ohranila vrsto potez, ki jih je vpeljala v *Drevesu na griču*, npr. nemimetičnost, fantastiko, enigmatičnost, in se začela spogledovati s hermetičnostjo, ta je vidna tudi pri Podbevšku. Avantgardnost? Gotovo. Poudarek: človek je v zapletenem družbenem mehanizmu povsem nemočen, odtujen, tisti s »človeškim obrazom« je izoliran od drugih. Precej nenavaden motiv si je Ravnikarjeva izbrala za pripoved *Na koncertu*. Množica obiskovalcev iz meščanskih vrst ne razume izjemnega godca na koncertu, medtem ko ga dobro razume človek iz »temnega kota« (nadrealna stvarnost, prim. Stojanović Pantović 2003: 150); ta ga spodbudi, da postane podoben Cankarjevemu Kurentu in da s svojo glasbo prežene temo, da zasije »jasna luč«, in ga nagovori, naj igra »tistim brezštevlnim, ki jih ne doseže ne pesem, ne luč«. (*Rdeči prapor* 1922, št. 2: 1)

Prve štiri pripovedi in delno *Na koncertu* kažejo na dokajšnjo naslonitev na Cankarja, čeprav je upovedovanje podobnih motivov in socialnega poudarka precej drugačno. *Človeški obraz* pa gre v smer, ki dotlej ni bila opazna in ki se ukvarja z nadrealističnimi potezami. Ravnikarjeva je z nekaterimi od teh pripovedi nastopila na avantgardnih javnih prireditvah. Po poročilih v listu *Naprej* bi sklepali, da je brala več »črtic« in da je bila odmevna zlasti *Na koncertu* (*Naprej* 1922: št. 56; Kocjančič 1922: št. 52); iz Kocjančičevega poročila tudi zvemo, da je prebirala »črtice«, ki jih ni objavila, npr. *Slap*, *Obsvetljena pot*. Ravnikarjeva je med ubeseditvenimi načini prevladujoče posegala po deskripciji, čeprav ne povsem v »svobodnem stanju« (Ženet/Genette 1985: 93), medtem ko je npr. poročanje o dogajanju manj izrazito, po pravilu ni zgodbenosti, in močno prepleteno z opisovanjem; dialoga ali monologa ni uporabila, delna izjema je pripoved *Na koncertu* z besedami človeka iz »temnega kota«, ki jih izreče godcu. Prav tako ne bi mogli govoriti o karakterizaciji, ker individualiziranih oseb, morda izjemno *Na koncertu*, ni: nastopajo anonimne množice ali komaj silhuetni liki. Prevladujoči vtis ob obravnavanih pripovedih je opisnost, ki upravičeno zbujajo občutek, da se je čas ustavil, da je vse razpršeno samo po prostoru (Ženet/Genette 1985: 95). Od tod tudi poglobljena značilnost: statičnost, ki jo omilijo sporočilnost pripovedi in konci z napovedovanjem spremembe, drugačnosti, rešitve, olajšanja ipd. Ni niti epske slikovitosti in razgibanosti niti lirске subtilnosti ali dramatične napetosti. Ta kratkoprozni avantgardni poskus je ostal brez odmeva in ni spodbudil drugih, toda tudi pisateljica ni nadaljevala z objavljajem.

Cerkvenik je poleg objav v *Rdečem pilotu* v listu *Naprej* 1922 natisnil dve kratki pripovedi: *Iz carstva umirajočih* in »resnično zgodbo« *Jožkov sveti večer*. Prva motivno spominja na Cankarjevo *Sveto obhajilo*, saj tudi pri Cerkveniku mati prosi za kruh, da bi ga dala svojima otrokoma, ki sta že povsem iznemogla od lakote. Ker ga ne more dobiti, se napol blazna odloči za pošastno dejanje: sredi hiše zakuri ogenj, ki hitro zajame tudi otroka in njo; vaščani hočejo pomagati, a so nemočni. Cankar je pisal iz poznavanja svojega časa in razmer, Cerkvenik je po snov posegel v porevolucijsko Rusijo in upovedil svojo izkušnjo in doživetje. Razvil je dramatično napeto zgodbo, ki jo je intenziviral iz trenutka v trenutek, dokler je ni pripeljal do vrhunca in tragičnega konca. Po načinu svojega pripovedovanja je dedič Cankarjeve socialne kratke pripovedi in privrženec avantgardnih in ekspresionističnih pogledov na socialno problematiko: radikalizira, obtožuje in napoveduje. Pripoved končuje s prekletstvom Evrope, saj je še mnogo ljudi zgorelo, »da bi se kanibalstvo ne razširilo, kanibalstvo – plod evropske sifilistične kulture«. (*Naprej* 1922, št. 42: [1]) Pisatelj gradi svojo kratko pripoved na znanih (bolj ali manj tradicionalnih) strukturnih značilnostih, iz novih slogovno-nazorskih pogledov črpa intenziteto dogajanja, patetičnost v pripovedovanju z nekaj hiperbolizacije, skrajno podobo osrednje osebe, ki jo življenjska stiska pripelje do blaznosti, in izražanje, ki je nenehno prežeto s krikom trpečega in obupanega človeka. Po načinu pripovedovanja je podoben *Jožkov sveti večer*, ki naj bi predstavil idilo svetega večera, a je v resnici podoba surove stvarnosti v proletarskem okolju. V tem povsem odstopa od velikokrat osladnih in klišeiziranih božično-velikonočnih pripovedi po našem časopisju med vojnoma.

Podbevškov najtesnejši sodelavec v avantgardnem gibanju pri nastopih in v objavljanju je bil **Tone Selišar** (1900–1969). Neprimerljivo bolj kot kratkoproznik se je uveljavil kot pesnik; svoje pesmi je bral na mnogih literarnih nastopih, ki jih je pripravil Podbevšek, in objavil nekaj značilnih pesmi v *Rdečem pilotu* (*Obup, Rudnik, Sedmorjenčki, Ljudožrci, Dete, Kristus in antikristi* idr.). Seveda ni mogoče mimo tega, da je leta 1923 izdal svojo prvo pesniško zbirko *TRBOVLJE*, ki je izčrpno predstavila njegovo pesništvo, zaznamovano z avantgardnostjo. V letih 1922–1924 je objavil samo eno kratko pripoved, in sicer *Mrlič* (*Naprej* 1922), ki ni tipična, marveč ima vrsto feljtonističnih sestavin in satirično naravo. Nadaljeval je Cankarjevo satirično izročilo in upovedil objestno obnašanje in govorjenje gospode, narodnjakov, ki »izgovarjajo« za ljudstvo, a delajo za svoje koristi. Motivno je pripoved ena od raz-

ličic fraze »za narodov blagor«. Ker to okolje prvoosebni pripovedovalec pro-  
testno zapusti, ga eden izmed gospode imenuje »mrlič«. V zadnjem delu, ki je  
bolj publicistično uglašen, jim vrne oznako z besedami: »O, vi čedni voditelji,  
kdo bolj je podoben mrliču nego vi!« (*Naprej* 1922, št. 37: [3]) Ne bi mogli  
trditi, da ima besedilo vidnejše avantgardne lastnosti, razen osti proti sodobni  
meščanski družbi, katere predstavniki so narodnjaki.

## Kratke pripovedi najmlajšega rodu, ki ni bil neposredno vključen v avantgardno gibanje

Podbevškovi avantgardni glasili *Trije labodje* in *Rdeči pilot* sta skušali prispe-  
vati k drugačnosti kratke pripovedne proze. Z drugačnostjo sta še kar uspeli, z  
vplivom na nadaljnjo usmeritev kratkega pripovedništva pa ne. S prvim ni bilo  
dosti in z drugim prav tako ne v Kosovelovem glasilu *Lepa Vida* (1922), ki prav-  
zaprav ni bilo avantgardno, bolj je izražalo željo najmlajšega rodu predstaviti se  
javnosti. Nekaj je pesmi v prozi: uvodna *Spomladi odjadramo!* Srečka Kosovela  
z napovedjo »*Naše brodovje čaka*«, Alfonza Gspana *Legenda*, Vlaste Sterle *Stari*  
*puščavnik* in *Otroci*, Bine Artáč *Majnice* in *Pesem*, Vinka Košaka *Sveta noč* in  
*Moje srce boče ...*, Martina Benčine *Pomlad*. Med bolj ali manj izrazite poskuse  
kratke pripovedi (Legiša jih je poimenoval »lirične črtice«, 1969: 167) bi uvr-  
ščali Fanice Obidove (Mirjam) *Dolores*, B. Artáč *Žrtev*, M. Benčine *V areni* in  
Rasta Nemca *Naš osel*. Vse je lirsko intonirano in pripovedovanje v izrazito  
začetniški fazi je odsev Cankarjeve kratkoprozne inovacije. Videti je, da jim ni  
šlo za drugačnost v avantgardnem pomenu, marveč v prvi vrsti za preizkus v  
literarnem izražanju ter izpovedovanju intimnih doživetij in spoznanj. Pozneje  
se večina s takim pisanjem ni več ukvarjala, pisali in objavljali so še Kosovel,  
zelo malo Gspan in Obidova, nekaj več Košak. Prispevek *Lepe Vide* k bogatenju  
slovenskega kratkega pripovedništva je bil skromen in prav nič inovativen.

**Srečko Kosovel** (1904–1926) je v *Lepi Vidi* objavil uvodno pesem v prozi  
*Spomladi odjadramo!* in kar lepo število pesmi, v *Treh labodih* (v drugi številki)  
samo tri. Proznega ni veliko: v *Jugoslaviji* 1922 je objavljen sestavek *Prvi*  
*november*, ki ga ni moč uvrstiti med »črtice« (kakor je to storil urednik *Zbra-*  
*nega dela II*, 450–452, 691), saj bolj spada med priložnostne spise z več publi-  
cističnimi kot pripovednimi lastnostmi, medtem ko so *Jutranje novice* 1923  
objavile kratki pripovedi *Zgodba o psičku* in *Častitljive brade*. Prva (obe imata

po 800 besed) upoveduje nenavaden motiv, in sicer kako je prvoosebni pripovedovalec zadavil psička dekleta, ki mu je kot pogoj za ljubezen postavilo, da ljubi tudi psička. Pojavlja se občutek krivde, obenem se pripoved konča z ironijo, sarkazmom oziroma kar cinizmom. Pripovedovalec nagovarja dekle, ji dopoveduje, se ji upira itd. Pripoved ne izzveneva prepričljivo, k temu pripomoreta tudi nenavadnost motiva in izjemna krutost, ki bolj spada v blodnje kot v verjetno stvarno življenje. Je enigmatična in razen motivno v kratko pripovedništvo ni prinesla nič novega. V *Častiljivih bradab* se je po načinu pisanja približal Cankarju. Prevladala je črnogledost, ki ga je usmerila v satirični ton. Ljudje skrivajo svoje duše, laž dominira in le redko se duša razkrije. V laž je usmerjena tudi vzgoja, ki bolj odtuja, kot ljudem pomaga. Pripovedovanje je strukturirano po zgledu Cankarjevih razpoložensko-meditativnih kratkih pripovedi. Kosovel se je v prihodnjih letih uveljavil kot pesnik in ne kot pripovednik; v letih 1923–1926 je precej njegovih pesmi izšlo v *Mladiki*, *Grudi*, *Ljubljanskem zvonu*, *Ženskem svetu*, *Mladini* in drugod; do konca življenja je objavil le malo kratkih pripovedi, več so jih natisnili po njegovi smrti.

S Podbevškom in njegovim krogom ter avantgardnostjo so nekateri takratni literarni ustvarjalci mlajšega rodu simpatizirali, toda niso se jim pridružili; obstajala pa je še druga možnost: želeli so se vključiti, vendar jih avantgardisti niso sprejeli. V prvo skupino spada npr. Miran Jarc, medtem ko je glede druge možnosti značilno pričevanje **Ivana Mraka** (1906–1986), kako ga je Podbevšek zavrnil.<sup>16</sup> Na Mraka je avantgarda nedvomno vplivala, poleg tega je vneto spremljal ekspresionistično usmeritev. V letih 1922–1923 je objavil štiri sestavke (leta 1921 »zgodovinsko črtico« *Vivat Katarina Prva!*), ki povedo, kaj se je v mladem pisatelju dogajalo (1925 je nastopil z *Obločnico, ki se rojeva* in po lastnih besedah povzročil »nezaslišan škandal«). V *Napreju* 1922 sta izšla »poem« *Oporoka trinajstega* in »poem« *Prerokinja* ter v *Slovanski misli* 1923

<sup>16</sup> Mrak je pripovedoval: »Naj povem še nekaj o Podbevšku. Bil sem eden tistih mladeničev, ki so hodili za njim. To ni dolgo trajalo. Njegova poezija me je zelo očarala. Takrat sem bil star petnajst let. Podbevšku sem nesel novelo Romulus Avgustulus, ki sem jo napisal kot zelo 'žleht' dijak v Ptujskem popravnem domu. Ko sem mu novelo izročil, je rekel: pridi čez en mesec. Čez en mesec sem ga iskal na Mestnem trgu, kjer je stanoval Kogoj. Ko sem pogledal skozi okno, sem videl Podbevška, Kogoja in Vidmarja ležati kot troje slanikov. Pa se eden od njih oglasi: 'Kaj pa tale smrkavec tu dela?' Bil sem zelo oblasten, saj sem se boril za svojo lastnino. No, pa so me odgnali. Tiste novele pa tudi nisem nikoli več videl!« (Mrak 1985: 306)

*Ave gratiae plena!* in *Nastasja Filipovna. Refleks kreacije po umetnici ge. Nablocki*. Prvi dve pripovedi (s 420 in 580 besedami) sta prozificirani pesmi ali poetizirana proza, eno se z drugim prepleta in ustvarja zmes, ki je kljub avtorjevemu poimenovanju zvrstno-vrstno določljiva le pogojno. V tem je Mrakovo pisanje gotovo nekaj posebnega in je v svojem času morda zbujalo pozornost. Toda očitno je, da je motivno, idejno-sporočilno in izrazno neizčiščeno in začetniško. V *Oporoki* kaže nasprotje med tovarnarjevo bogatijo in ljudsko revščino, upor rodi morijo, toda na koncu opozarja, da bo prišel »čas miru božjega ... čas naše svobode in vstajenja« ( *Naprej* 1922, št. 46: [2]), to je »oporoška trinajstega«, ki je padel pod streli pušk. *Prerokinja* je motivno blizu Devici Orleanski, ki je prišla odrešit množice, a je končala pod kolesi caričinega voza: »Zlato kolo je povozilo mlado devico – ljubljenko ljudstva, prerokinjo svobode.« ( *Naprej* 1922, št. 60: [2]) In konec? »Na obzorju so se pa zbirali črni oblaki ... proroki – obljubljeni – obljubljeni vladarice – sveta.« (Nav. m.) Ne gre niti za podobo stvarnosti niti zgodovinskega dogajanja, marveč za alegorijo svobode, ki mora prinesiti rešitev za »črne množice gladujočih«. V obeh primerih je poudarek na zatiranih in na socialni krivičnosti; povedano je z neizmernim patosom in retorično pompoznostjo. V tem je delno posnemal sodobne stilne prijeme. V goreči retoričnosti so mu bili najbližje epiteti izrazitih barv: zlata, rdeča, črna, biserna. Izbral si je tudi precej nenavadno sintaktično postavitev: vsaka sintaktična enota se začne samostojno, je nov odstavek, to pomeni, da si ne sledijo tako, kot je običajno v pripovednem besedilu, marveč je vsaka enota razporejena zase. S tem je želel ustvariti zunanji videz »poema«. Nekoliko drugače je s pripovedjo *Ave gratiae plena*: z nekaj značilnostmi kratke pripovedi upoveduje svojevrstni preplet misterioznosti in nadnaravnosti ter neskončne ljubezni do Madone, ki jo je slikar upodobil po modelu lepe delavčeve hčere. Še en poskus drugačnosti kratke proze, ki je ostal osamljen. *Nastasja Filipovna* je povzetek doživetja igralkine stvaritve in izzveneva kot pesem v prozi z nekaterimi ekspresionističnimi izraznimi lastnostmi. Mrak s svojo začetniško poetizirano pripovedjo ni v ničemer napovedal bogatejše kratkoprozne prihodnosti, niti ni kratke proze v svojem času kakor koli zaznamoval.

**Slavko Grum** (1901–1949) je začel s kratkimi pripovedmi; nekaj jih je ostalo neobjavljenih, medtem ko je kot medicinec na Dunaju objavil v *Ljubljanskem zvonu* 1922 kratko pripoved (s 180 besedami) *Solza* in 1923 *Maj v vazi* (s 400 besedami). Na simbolizem (zlasti na Maeterlincka; prim. Kralj 1970: 41 in nadaljnje strani) je bil tesno navezan, kar je vidno tudi v teh dveh

pripovedih, hkrati je odpiral vrata ekspresionističnim značilnostim. *Solzo* odlikuje izjemno skopo število besed; je drama osebe, ki doživi hudo krivico in grobot. Pripoved ima tri povedne dele: v prvem se bralec sreča s kabaretom; v drugem nastopi »repertoarna številka 7«, na katero se od nekod zlije vino; v tretjem delu se igralec brani z besedami, da to ni bilo v programu, pijanec ga udari po ustih, igralcu priteče solza in vsi obžalujejo: »On pa stoji velik nad njimi«. (Grum 1976: 121) Prizor se konča z zadoščenjem, »toda prizor je umišljen, je ekspresija lažnega zmagoslavja, je patetična samoprevara« (Zadravec 1993: 260), poleg tega »zasledimo značilno ekspresionistično sentimentalno socialno sočustvovanje z žrtvami moderne, dehumanizirane velemestne civilizacije« (Kralj 1970: 104). Hkrati je res, da »šele gledalčeva brutalnost« igralca »spet spremeni iz maske v čutečega človeka« (Dolgan 1996: 82). Vse je povedano občudujoče zgoščeno, a z videzom skiciranosti (urednik Grumovega *Zbranega dela I*: 412 pripoved imenuje »črtica«). Dogajanje je predstavljeno dramatično napeto z nekaj epske slikovitosti; po ekspresionističnem zgledu so osebe depersonalizirane (Stojanović Pantović 2003: 158), nosijo splošne oznake, npr. natak, vlačuga, mlad človek, igralec, pijanec, ali so metonimično zaznamovane: repertoarna številka 7, maska, pijani fraki. Grum drugačnosti kratke pripovedi ne gradi z opisnostjo kot Ravnikarjeva, marveč s poročanjem in govorom, ozračje ponazarja s personificiranjem: »Muzika valovi na oblakih cigaretnega dima, tipa po listnicah, dviga damam krila.« (Nav. m.) *Maj v vazi* je motivno drugačen in domala v celoti prevlada pripovedna sceničnost, pogovor teče med bolniško sestro in bolnikom, ki sebe označi: »Pozabil sem, da sem mrtev.« (Grum 1976: 101) Ujet je med hrepenenjem in sovražno usodo, ki grozi s smrtjo. Navzoče je pričakovanje, prisluškovanje, občutek strahu, kar vse se na koncu zlije v neizprosnost resnice: »Prijel sem jo okrog vratu, tik k obrazu sem se vzel, pogledal sem v oči. Gledal sem jo dolgo, dolgo, brez usmiljenja. Nuna je vzdrgetal. Roka se je odločila, padla v temo. In je zajokala. Njene rame je stisnil iht.« (Nav. m.) Idealov in iluzije ni več. Po ustroju *Maj v vazi* ustreza nekaj značilnostim kratke proze. V tej pripovedi ni tako izrazite patetičnosti kot v *Solzi*. Grumovi pripovedi skušata graditi na nečem novem, vendar je to dokaj medlo in na tej stopnji njegovega pisateljskega razvoja je malo avantgardnega, tudi ne trga vezi z moderno oz. simbolizmom. V letih 1925–1930 je objavil večje število kratkih pripovedi in opazneje posegel v kratkoprozni prostor. Za začetke Grumove kratke pripovedi je z manjšim zadržkom sprejemljivo mnenje Katarine Šalamun Biedrzycke, da »če bi ostala za Grumom samo taka proza (mišljene so tudi začetne pripovedi, ki jih ni objavil, npr. *Smrt*,

*Samomorilec, Rdeči greb* idr., op. G. K.), mi danes verjetno ne bi govorili o njem, saj so le bled odsev pozicije, s kakršno so se mučili Przybyszewski, različni 'cankaroidi', t. i. slovenski ekspresionisti itd.« (Šalamun Biedrzycka 1984: 340). Pri tem je mislila zlasti na pojmovanje »'hrepenenja po idealu', ki ga 'grdi svet' uničuje« (nav. m.). Trditev je bolj ali manj upravičena tudi glede kakovosti pripovednih izdelkov.

Ena najbolj ustvarjalnih pisateljskih osebnosti mlajše generacije je bil **Miran Jarc** (1900–1942), kar dokazujejo mnoge objave v letih 1922–1924: pesmi je začel objavljati že 1918 in to nadaljeval, s področja dramatike ima pet objav, začel je s prevajanjem (Wilde, Farrère), za *Ljubljanski zvon* in *Dom in svet* je pisal ocene in poročila o prevodih iz francoske, češke, srbske in hrvaške literature in že od leta 1919 ocenjeval leposlovne izdaje iz slovenske književnosti (osemindvajset ocen), nadalje je objavil osem esejev, medtem ko ima iz pripovedništva skupaj sedemintrideset del, od tega je velika večina kratkih pripovedi (tudi pesmi v prozi). Vsekakor izjemna produkcija. Leta, ki jih obravnavamo, so bila za mladega Jarca leta vrenja, izbiranja, iskanja. Tako kot drugi avantgardisti se je tudi on trgal iz objema tradicije in poskušal najti drugačno pot. Razgledanost zlasti po nemški literaturi ga je peljala v bližino ekspresionizma, ki ga je v naslednjem desetletju zapuščal.

Jarčeva kratka pripoved iz tistega časa kaže na intenzivno iskanje oblikovne podlage za drugačnost. Očitna je bila težnja, podobno kot pozneje pri Bartolu, da bi se izognil kanonizirani pripovedni formi, kar mu je delno uspelo. Po tej plati je zanimiv cikel z naslovom *Gledanja* (*Slovenski narod* 1924), v katerega je vključil tudi štiri pripovedi, ki jih je objavil v *Domu in svetu* 1922 in *Ljubljanskem zvonu* 1924. V glavnem *Gledanja* le delno uresničujejo invariantne kratkoprozne lastnosti in se v večji meri približujejo esejizaciji. Gre za nazorsko iskanje, za ustrezen modus pisateljevega ustvarjanja in obstajanja, zato je pripovedne sestavine prepletal z razpravljanjem, meditacijami, neposrednimi izpovedmi, vse pa je posul s spomini, vizijami, sanjami in fantazijskimi konstrukti, pri tem se ni izogibal parabolčnosti. Monolog prvoosebnega pripovedovalca je daleč pred dialogom, čeprav nekajkrat prevlada tudi dvogovor. Zgodbenost ni izrazita, vendar so tudi taki primeri, zlasti sta v tem značilni šesto in sedmo *Gledanje*. Po obsegu se *Gledanja* gibljejo od 500 do 850 besed. Patos je sem in tja navzoč, vendar je zadržan. Retorična sredstva so precej pogosta: od apostrofiranja in retoričnega vprašanja do ponavljanj, vzklikanja itn.; dokopal se je tudi

do bolj ali manj inovativne metaforike. To kaže, da je bil pisatelj nemalokrat prizadet, da je pripovedoval in razpravljal s srčno krvjo. Večkrat je uporabil ekspresionistična stilna sredstva, čeprav je v tem dokaj umirjen, ni ekstremen. Sporadično ga je prevzela ekspresivna epitetoneza oz. metaforika sploh: »zlata luč«, »zlat pajek«, »ognjene kače«, »rdeči otrov satana«, »ostudno gladek spomin«, »krvavi zvenk«, »vihra v ognjenem zraku kot počene strune«, »jok se je zlomil«. Jarc v svoji metaforiki dopušča sožitje tistega, kar se je uveljavilo v moderni, in tega, kar je prinašala sodobnost z ekspresionizmom v ospredju. Večkrat se prikradejo asociacije, nemimetičnost, nelogične zveze. *Gledanja* dajejo razmeroma razvidno podobo Jarčevih gledanj na svet in življenje, obračunavajo s sodobnostjo, s sočasno družbo, z družbenim sistemom in hkrati razkrivajo njegovo iskanje rešitev za popolnejše življenje, obstajanje in ustvarjanje. V tej fazi je vidno poseganje v transcendenco in v kozmične razsežnosti, vrača se k naravi in v ospredje postavlja idejo humanizma, etičnosti in prerajenega človeka. V sodobnih družbenih procesih, usmerjenih v kapitalizem, vidi egoizem, ki pelje človeka v pogubo. Prvo *Gledanje* (*V pokrajini brezovih gajev*) predstavi klic k etično prenovljenemu človeku: rešitev vidi v ljubezni; v drugem (*O zlatem pajku*) si ob pravljici o »zlatem pajku« zaželi idilo človeškega življenja, sožitje med ljudmi, ki bi premagalo zlo; tretji sestavek (*Peket belih jezdecev*) govori o duhovni rasti, o »osvobajajočem duhu« in premagovanju povprečnosti, izraža odpor do povprečnežev, »zlatosredcev«; v četrtem (*Križ iz brezdna*) poudarja »sveto besedo« »človečanstvo« in poziva k bratstvu med ljudmi; v petem (*Prazna svetišča*) krivi civilizacijo za praznoto v človeku, ki pelje v osamelost, človek je umrl. Človek se bo vse bolj odtujeval sočloveku, zajelo ga bo »brezbrižje«, pogubil se bo, če se ne bo oklenil duhovnosti, pravi v šestem *Gledanju* (*Tisto*; prvotno v DS 1922 *Iz dnevnika vsemirskega skitalca*); svoje ogorčenje nad materializacijo življenja izraža s popolnim odklanjanjem kapitalistične pohlepnosti, saj v tem vidi »črno bodočnost« (*7. Pred zrcalom*);<sup>17</sup>

<sup>17</sup> »Kaj boš dajal, ko ni ničesar tvojega. Vse si nakradel in naropal. Umetnost hočeš podpirati, ti, pesjan, ki si že davno vrgel svoje srce v občestni jarek svojih užitekovi?! Znanost hočeš podpirati, ko ti je znanost le orodje in orožje za uteho tvojih samoljubnih strasti? Na narodnost prisegaš, ki bi prodal za umazan papir govoric svojih pradedov in dedov? Član rdečega križa si, ti, prvi povzročevalec vseh vojn in nemirov, ti zakleti sovražnik božje besede in največji parasit na telesu pravega Človeka ... Toda ne uideš. Bliža se čas, ko bo enačba postala živa i zate, ko boš proketo plačal, plačal do zadnje pare, do zadnjega drobca svojega telesa, do zadnje besede, do poslednjega zdihljaja vso nesramnost svoje samogoltni in ... in ...« (SN 1922, št. 160: 6)

utrujen od ujetosti v »mrežo človeške družbe« se obrne k naravi in občuti, da je del vesolja (kozmične dimenzije), kar ga navdaja z optimizmom in radostjo (8. *V sijajini*; najprej v LZ 1924 *Iz »Mojih molitev«*); v 9. *Gledanju (Sedmi dan)* opozarja na »sliko današnjega človeka: bitja brez srca, brez Sebe, brez življenja« (SN 1924, št. 180: 6) in nagovarja sodobnika, naj spozna samega sebe; ponovno poudarja idejo o vrnitvi k naravi (10. *Kadar se nagnejo dnevi ...*). Kot enajsti in dvanajsti sestavek v ciklu je dodal pripovedi, ki ju je objavil 1922 v *Domu in svetu*: *Drugi breg*, zdaj 11. *Pesem dveh življenj v vseмирski noči ...*, in *Stara zgodba*, zdaj 12. *Intermezzo*. Obe sta dialoški in »ju je mogoče pojmovati tudi kot dramatska zasnutka« (Dolgan 1996: 92); prva predstavi socialno neobčutljivega in brezbriznega Danijela, ki živi v »igri« – glasbi, in Edvina, ki ga opozarja na krike »Kruha! Kruha!« in ki živi v »resničnosti«. Druga pripoved upovedi puščavnika in pustolovca, mladeniča; prvi razodeva modrost, drugi samozavestno trdi, da nikogar ne potrebuje, zato mu puščavnik svetuje, naj se vrne domov in dela, češ, to je vsa njegova modrost. Zadnji dve pripovedi sta izrazito tezni, s pozitivno idejo v ospredju, in pripovedno manj učinkoviti. *Gledanja* so predstavila Jarčev nazorski svet in dileme, s katerimi se je mladenič (od dvaindvajset do štiriindvajset let) srečeval. Veliko tistega, o čemer je razgledljal, pripovedoval, se zavzemal in trdil v *Gledanjih*, je bilo v neposredni bližini ekspresionističnih pogledov in teženj. Cikel je ohranil idejno svežino in ga je mogoče aktualizirati za današnji čas, pri tem formalno-izrazna plat njegovih diskurzov ni ovira. Različici ali dopolnitvi *Gledanj* sta sestavka *Moje molitve* (SN 1923) in *Iz mojih gledanj (Križ na gori 1924/1925)*. Podlago za svoje poglede je na kratko razgrnil v eseju »O, človek!« v *Ljubljanskem zvonu* 1922. V tem spisu, ki mu je glavni razpravljalni predmet umetnost, je poudaril troje: prvič, etos, drugič, da je nova umetnost nova zlasti po poudarjanju etičnosti in da je nastajajoča umetnost »izrazito – krščanska«,<sup>18</sup> in tretjič, da je v središču vsega »razvoj v duhovnega človeka«.

Marsikaj, kar je v *Gledanjih* sumiral, je pripovedovano v posameznih kratkih in drugih pripovedih, ki jih je objavil v letih 1922–1924. Z iskanjem primerne oblike kratke proze sta zaznamovani pripovedi *Vaza s tuberozami* in *Poletje* (obe v LZ 1922). Prva je pretežno dialoška in pripovednosenična. Pogovor

<sup>18</sup> Pod črto je pripomba: »'Krščanska' tukaj ni mišljeno, kakor ga pojmuje sodobna rimskokatoliška, pravoslavna ali protestantska konfesija, marveč tako, kot so krščanstvo ob razpadu rimskega imperija z zanosom izpovedovali prvi njegovi oznanjevalci in mučenci.« (LZ 1922: 624)

teče med nekdanjima zaljubljenca, ki sta spoznala, da ne bosta mogla živeti v sožitju. Dialog je precej nenavaden, poln je paratakse, zamolkov, eliptičnosti, vprašanj brez odgovorov, nedoumljivosti. Poigrava se s preteklostjo in sedanjostjo, z nekdanjimi čustvi in sedanjo resničnostjo. Besede povedo resnico le na pol, tipajo, jo skrivajo, toda na koncu se vse razplete z ugotovitvijo, da pogovor »Spominja na jek strune, ki je počila ...« (LZ 1922: 100) Še vedno je bolj ali manj pri Cankarju, ekspresionističnost v izrazu je šele na začetku Jarčevega poseganja po ekspresionizmu (prim. Dolgan 1996: 94). To velja tudi za *Poletje*, v katerem se loteva teme o slikarju Samoniklu, ki išče smisel svojega ustvarjanja in obstajanja v svetu. Pri tem mu je nesrečna ljubezen jeziček na tehtnici in tista, ki ga pahne v resignacijo. Slikar ugotovi svojo nepotrebno, preneha biti umetnik in se zateče v uredništvo nekega dnevnika. Zadeva se konča paradoksalno; v globoki resignaciji v svojo beležnico zapiše: »Da more biti človek tako neumen, da je umetnik!«, toda ko se od umetništva odvrne, pripiše: »Da more biti človek tako nesrečen, da ni več umetnik!« (LZ 1922: 754) Pripoved upoveduje eksistencialne dileme tretjeosebno, vendar je dovolj prozorno, da pisatelj skuša najti odgovore na svoje stiske, ko se je znašel v primežu literarne ustvarjalnosti. Če že ne v celoti, je zlasti izrazno in idejno marsikje sledil ekspresionističnemu stilno-nazorskemu toku. Tudi v svojem kritičnem razmerju do družbene resničnosti se nemalokrat ujema s pogledi ekspresionistov. To se prav tako kaže v neskladju med duhovnim in telesnim, kar je razložil z izvirno sintagmo; Samonikel ob pogledu na svojo sliko opazi neskladje v barvah in to pove z besedami: »In tako je bila slednjič ta podoba vbarven razzvok, pretresljiva priča neskladja med človekom duha in telesa.« (Nav. d.: 752) Pripoved je ob posegih v stilno-nazorske novosti v glavnem črpala iz tradicionalno realističnega in cankarjanskega izročila.

Dialog, esejizacija, razpravjalnost in reducirana epskost, kar se vidi npr. v zgodbeni bežnosti, dominirajo v nekaterih drugih Jarčevih kratkih pripovedih tistega časa: *O, zakaj vas ni med nas?* (DS 1923), *Vodoravnost* (SN 1923), *Razbod na gori* (ŽS 1924) idr. Prva je satira na narodne »veleume«, ki ne pridejo med ljudi in ne povedo odrešilnih besed, marveč se zapirajo v svoje slonokoščene stolpe. To so slavni pesnik, filozof, pripovednik, kritik in »pozabljeni voditelj množic«. Skrivajo se za »višjim pomenom besede« (DS 1923: 77), medtem ko ljudje čakajo na odgovore. Mladenič, ki jim je zastavil provokativno vprašanje o njihovi vlogi, jim je zabrusil v obraz: »Tedaj pa ste nepotrebni ljudje ...; celo škodljivci ste ..., ker se imate za vodnike, v resnici pa poznate le sebe!« (Nav.

m.) S tem in še z marsičim drugim, npr. z iskanjem novega načina ubesedovanja, z iskanjem novih form, z *Gledanji*, je tudi Jarc izražal avantgardne poglede in se tako pridružil Podbevškovi prizadevanjem, ne da bi to neposredno razglašal.

Jarc se je precej drugače loteval pripovedovanja, ki je v zasnutku kazalo na roman *Novo mesto*. To velja za kratko pripoved *Razprožajoči se valovi* (DS 1924) in za odlomek *Ubežnik*. Iz novele »*Danijel Boborič*« (LZ 1924), v katerih je vidna epska elokventnost in slikovitost ob sicer razpoloženski in filozofski podlagi. Medtem je v dolgi noveli *Bog in pustolovec* (SN 1922) in srednje dolgi pripovedi *Črni čarodeji* (LZ 1923) ostal bliže načinu pisanja in slogovnim posebnostim svoje kratke pripovedi, v drugi z nekaj več ekspresionističnih lastnosti. Na poti v iskanju najprimernejše oblike za svoje pripovedovanje se je 1924 (obj. v SN) za trenutek ustavil tudi pri kratki pripovedi - kriminalki in napisal *Troje ljudi* z drastičnim podnaslovom *Groteskna idila v slogu marionetnih iger*. Pripovednik se v bistvu norčuje iz uglednega poslovneža, meščanske morale in človeške neumnosti in se pri tem, morda zaradi večje bralnosti, približa lahki literaturi.

Leta 1923 se je s svojimi kratkimi pripovedmi oglasil **Bogomir Magajna** (1904–1963), ki je od 1918 do 1922 pesmi in pripovedi objavljala v dijaškem rokopisnem lističu *Plamen*, 1922 pesmi v *Luči* in *Lepi Vidi*. V *Mladiki* so izšle pripovedi *Dogodek z »Večne poti«*, *Hadžija Vlašič*, *Margarita* in *Kralj Matjaž*. Vse pripovedujejo o nesrečnih ljudeh: o deklici, ki je na božični večer zmrznila, o Vlašiču, ki kljub maltretiranju ni odstopil od tradicije in vere staršev, o dekletu, ki ni vedela, da ji je mati umrla, in ki je nato po naključju padla pod streli v demonstracijah, in o blaznem Jožetu, ki se je imel za kralja Matjaža in ki se je sprl z vojaki, ti so ga pretepli, potem pa je izginil. Magajna, star komaj devetnajst let, je v svojem kratkoproznem pisanju sledil realistični tradiciji in Cankarju. Privlačil ga je socialno prizadet človek, z njim je sočustvoval in kazal na krivice, ki se mu godijo. V njegovih pripovedih se stvarnost prepleta z legendarnostjo in nadčutnim svetom, posameznosti dobivajo simbolični pomen. V naslednjem letu (1924) je v *Mladiki* objavil kratko pripoved *Daritev*, v kateri je upovedil posledice vojne za ubogo žensko, ki je zgubila dva sinova, medtem ko so kravo Lisko ukradli vojaki. Omračil se ji je um, odslej je živela v svojem svetu in prenašala bedo. Ko je v cerkev udarila strela in je zagorela, je bila plat zvona, plameni so ji lizali krilo in jo pokončali. S to pripovedjo je Magajna ostajal v območju cankarjanske pripovedi, s tem da je z osrednjo osebo in njeno blaznostjo, ki se prepleta z vero v božjo pravičnost, stopil korak bliže k ekspre-

sionistični usmeritvi. Malo več slednjega, ne da bi pretrgal vezi s cankarjansko poetiko, je udejanil v pripovedih, ki jih je objavil v *Križu na gori* 1924/1925: *Dana*, *Večerne preludije*, *Narcis*, *Parcival*, *Pantomima o Carmen Silvi*.

Med mladimi, ki so začeli nastopati na literarni sceni, je bil tudi **Bratko Kreft** (1905–1996): v *Socialistu* 1924 je objavil cikel petih kratkih pripovedi *Golgota: Sin vlačuge*, *Rdeči fes*, *Gospod poročnik*, *V Ameriko*, *Cigani*. Pod cikel se ni podpisal. Pisal je v izbranem slogu in poskrbel za vzorno kompozicijo, s tem da je iskal primerno držo v območju tradicionalnega realističnega modela kratke proze z nekaj cankarjanskega sloga. Snovno-motivno so ga zanimali ekspresionistom znana vojaška krutost, ki pelje v razosebljanje človeka, in stanja, kot so strah, groza, blaznost, smrt ipd. V tem skoraj ni mogoče mimo vpliva Miroslava Krležje. Njegove pripovedi imajo dokaj trdna zgodbeno ogrodja, jasno izoblikovane značaje, delujoč motivacijski sistem, ne odstopa od mimetičnosti, v epskosti je tako dokaj izrazit. Z avantgardisti se je ujel v obtožbah obstoječega družbenega sistema, medtem ko na tej stopnji pisateljskega razvoja ni poskušal z drugačnostjo pripovednega oblikovanja.

\* \* \*

Za avantgardno usmeritev na kratkoproznem področju so značilne Podbevškove, Meliharjeve, Vidmarjeve kratke pripovedi, pripovedi Ravnikarjeve in delno Cerkvenikove. Vsi so iskali drugačne pripovedne možnosti v kratki prozi. Čeprav Cankarja niso mogli povsem obiti, so vendarle ustvarili nekaj primerov kratkih pripovedi, ki so se odvrnili od tedaj uveljavljenih načinov kratkoproznega oblikovanja in težili k razkrajanju realističnega in novoromantično-simbolističnega modela. V končni posledici so pristali pri pripovednem eksperimentiranju, ki pa ni ponudilo podlage za bistvene spremembe v tem pripovedništvu. Avantgardno prizadevanje pripovednikov se je po slogovni plati navezovalo na futuristično-ekspresionistične izrazne posebnosti. Nekateri literarni ustvarjalci mlajšega rodu se niso neposredno navezovali na avantgardno gibanje, toda v posameznostih so se spogledovali z njihovimi nazorskimi, pripovednooblikovalnimi in izraznimi značilnostmi. V to skupino bi uvrstili Kosovela, Mraka, Gruma, Magajno, Krefta, Jarca in druge. Večina teh avtorjev je bila še precej v okvirih novoromantično-simbolističnih lastnosti. Mrak je pod vplivom avantgarde neuspešno ubral zelo samosvojo pot, najbliže avantgardi in ekspresionizmu pa je bil Jarc, ki ni bil le najbolj ustvarjalen,

marveč tudi najbolj pripovedno več in domiselni v iskanju novega. Gledano avantgardno usmeritev v celoti se je v kratki pripovedni prozi bolj ali manj nakazoval avantgardni eksperimentalni model, ki sicer ni imel daljnosežnega vpliva na kratko pripovedništvo, toda zagotovo je prispeval k živahnejšemu in vztrajnemu iskanju drugačnosti in delno tlakoval pot ekspresionističnim poskusom.



---

# Kratko pripovedništvo starejših generacij in skupine pripovednikov, rojenih v devetdesetih letih 19. stoletja (1922–1924)

## Zbirke kratkih pripovedi

**V**IDNO JE BILO PRIZADEVANJE ZLASTI pripovednikov starejšega rodu,<sup>19</sup> da se – prvič ali ponovno – predstavijo javnosti z zbirkami kratke proze bodisi s prispevki iz zadnjih let ali z najznačilnejšimi kratkimi pripovedmi sploh. Najstarejši je bil Andrej Rape, ki je zbral svoje kratke pripovedi v zbirki *IZ DNI TRPLJENJA*, izšla je leta 1924. Po starosti najbližji mu je bil

---

<sup>19</sup> Avtorji (ne glede na starost) kratkih pripovedi 1922–1924, ki jih bodisi zaradi neinventivnih sestavkov ali majhnega števila objav nismo posebej obravnavali (teh je okoli sto), so razdeljeni na tri skupine. V prvo spadajo tisti, ki so se z enim ali več prispevki pojavili v obravnavanih letih in potem na tem področju utihnili; to so npr. Marija Ambrožič, Roman Bende, Ivan Debevec, Fran Detela, Fran Erjavec, Pavel Flere, Miroslav Gorše, Josip Grilanc, Branko Jeglič, Vitomir Jelenc, Vida Jeraj, Alojzij Kokalj, Josip Komlanc, Ante Kordin, Josip Lavtižar, Leopold Lenard, Tine Muren, Rasto Nemec, Nada Nevenovič, Fanica Obid, Boris Orel, Ivo Peruzzi, Alojzij Peterlin - Batog, Jože Piber, Ljudmila Prunk, Andrej Rape, Molislav Rudež, Breda Šček, Fran Tratnik, Franja Trojanšek, Ivan Vrhovnik, Ludvik Zorzut, Bolči Žvan idr. V drugo skupino smo uvrstili avtorje, ki so v našem obdobju objavili nekaj kratkih pripovedi, v nadaljevanju pa so se oglasili s kratko prozo le še enkrat, dvakrat ali izjemoma večkrat in – prenehali, npr. Peter Butkovič, Zvonko Ermenc, Marica Gregorič, Mate Marn, Marija Novak, Pavel Perko, Alojz Pikel, Jože Pogačnik, Alojzij Remec, Maks Simončič, Franc Sušnik, Mara Tavčar, Janko Telban, Ernest Tiran, Vinko Vilfan, Anton Zajc idr. V tretji skupini so avtorji, ki so se v teh letih sicer pojavili, a so svoj opus razvili bodisi v prejšnjih letih ali pozneje oz. kombinirali eno z drugim, medtem ko so v navedenih letih na področje kratke pripovedi posegali razmeroma malo in/ali manj opazno (glede na novosti): Anton Breclj, Pavel Brežnik, Vilko Mazi, Ignacij Mihevc idr. (Evidentirano po bibliografiji *Slovenska kratka pripovedna proza 1919–1941*, 1999).

Ksaver Meško, ki je leta 1922 izdal zbirko *črtic in slik NAŠE ŽIVLJENJE*; v njej so kratke pripovedi iz let 1918–1922. Poleg tega je 1923 doživel drugo izdajo *OB TIHIH VEČERIH*, medtem ko so 1924 izšli *LISTKI*, ki so prinašali nekaj kratke proze iz vojnega časa in iz zadnjih treh let; zbirka vsebuje tudi portrete Antona Aškerca, Petra Bohinjca, Simona Gregorčiča, Antona Medveda in Antona Verovška. Sledita nekoliko mlajša Pavel Perko in Cvetko Golar. Prvi je izdal *novele, slike in črtice Z NAŠIH GORÁ* (1924), ki so bile objavljene v letih 1902–1914, in podobno je drugi v zbirki *PASTIRJEVA NEVESTA* (1923) zbral kratke pripovedi iz let 1907–1915 (samo ena je iz 1918), medtem ko je 1924 izšla druga izdaja *KMEČKIH POVESTI*. Mlajši so bili Milan Pugelj, Alojzij Remec in Anton Novačan. Pugelj je v tistem času dočakal »drugi natis« *ZAKONCEV* (1924), Remec je izdal svoje *mlade povesti* (iz predvojnega časa) v knjigi *IZ MOJE DOMOVINE* (1922) in Novačan »deset povesti« v zbirki *SAMOSILNIK* (1923): izbral je značilne kratke pripovedi od *Patra Sebastijana* (1905) do *Petra Kobule* (1923). To so bili obračuni starejših pripovednikov, ki so zaokrožili podobo svojega kratkega pripovedništva. Pridružila sta se jim mlajša: France Bevk in Ciril Jeglič. Bevk je leta 1922 v Trstu objavil zbirko *FARAON*, v kateri so pripovedi od 1914 do 1918, ena je iz 1919 – *Avditor*. Prihodnje leto je v Gorici izšla zbirka *RABLJI* s pripovedmi iz let 1915–1922, iz 1922 sta dve: *Rablji* in *Gospod Golob*. Najbolj sveža (1918–1924) zbirka so bili *OBRAZI* (1924) Cirila Jegliča, ki pa bi je ne mogli imeti za pomembnejši kratkoprozni dosežek.

Iz povedanega sledi, da zbirke kratkih pripovedi razmeroma malo pomagajo pri razgledovanju, kaj so novega na tem področju prinesla obravnavana leta (prim. Stojanović Pantović 2003: 122), zato se je treba ozreti po objavah v časopisju, zlasti v *Delavski politiki*, *Delavskih novicah*, *Domu in svetu*, *Grudi*, *Jadranskem almanahu*, *Jutranjih novostih*, *Jutru*, *Koledarju Goriške matice*, *Kresu*, *Križu na gori*, *Lepi Vidi*, *Ljubljanskem zvonu*, *Mladiki*, *Napreju*, *Narodnem dnevniku*, *Naši moči*, *Novi dobi*, *Pod lipo*, *Pravici*, *Rdečem pilotu*, *Slovanski misli*, *Slovincu*, *Slovenskem narodu*, *Socialistu*, *Taboru*, *Treh labodih*, *Ženskem svetu* itd. Šele tako se odpre pogled v najnovejšo kratkoprozno produkcijo, ki odseva tradicijo in iskanje v nove smeri in načine pisanja.<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Ob teh letnicah je treba omeniti poskuse periodizacije ekspresionizma na Slovenskem. Različne predloge je v svoji študiji *Ekspresionizem* posnel Lado Kralj (str. 145–161), medtem ko je leta 2003 Bojana Stojanović Pantović v *Morfologiji ekspresionističke proze* predstavila svoj predlog in ga v prvi številki *Slavistične revije* 2006 ponovno

## Izstopata Kraigher in Novačan

Čeprav je delež **Lojza Kraigherja** (1877–1959) v kratki prozi med vojnama majhen, vseeno kaže obravnavati njegovega *Martina Klobaso* (LZ 1923); objava pripovedi sovпада s poskusi kratkoprozne drugačnosti v tistih letih, vendar ni v soglasju z njimi. Gre za kakovosten odsev realistično-naturalistične tradicije, ki je za Kraigherja značilna. Hkrati je pripoved ob še dveh poznejših, tj. *Mateju in Matildi* (*Naš glas* 1927) in *Razočaranju* (*Zbornik* 39 1939), med zadnjimi njegovimi kratkoproznimi objavami v obdobju 1919–1941. Snovno-motivno (od meščanskega sveta se je obrnil h kmečkemu) je *Martin Klobasa* svojevrstna varianta Kersnikove *Kmetske smrti*, v modelu sledi (s 5500 besedami) tradicionalno realistični podobi s posebnostmi v pripovednem ustroju.<sup>21</sup> Ob lapidarno, a slikovito upovedenem liku bolnega Martina, ki smrti ne pričakuje vdano, marveč se ji upira ter moleduje usodo in zdravnika za zdravje, saj še ni uresničil vseh svojih načrtov, je vzporedno zarisana podoba zdravnika (brez imena), ki omahuje pod bremenom dvoma o svoji sposobnosti in moči medicine, da bi ozdravil bolnika; celo obtožuje se, češ da je zbujal preveč upanja. Dvomi se uresničijo: Martin umre. Kraigher je dokaj freudistično vpletel dvoje sanj: Martinovega brata Andreja, ki je sanjal »hude sanje« (kako tlači mrtvega brata v krsto, a se ta močno upira), in zdravnikove sanje, kako je nosil »veliko podolgovato skrinjo po zaduhlih rovih in hodnikih temnega podzemlja«. (Kraigher 1981: 352) To dvoje napoveduje nesrečen konec. Pripoved bi bila povsem premočrtno usmerjena v konec, če se ne bi vrnilo kratko poseganje v preteklost, ki pokaže na Martinov zagrizen boj za posest. V pripovedi je razkrit odločilni trenutek v Martinovem življenju, ki se konča s smrtjo. Delo je z bleščečimi zgoščenimi dialogi še danes vredno pozornosti, saj lahko zbudi zanimanje in pritegne s svojim pripovedovanjem, slogovno izbrušenostjo in idejno univerzalnostjo, ni pa bilo za tisti čas nikakršna kratkoprozna modelska novost.

---

utemeljevala. Njena sistematika se precej ujema z našo na kratkoproznem področju, s tem da ta odseva specifično, bistvenega razhajanja ni. Predlog Stojanović Pantovičeve bi bilo treba resno upoštevati, saj kaže na posrečeno sintezo dosedanjih zamisli.

<sup>21</sup> Vprašanje je, zakaj je avtor monografije *Lojz Kraigher* (1990) *Martina Klobaso* poimenoval povest (str. 104). Prim. tudi Kraigherjevo Zbrano delo IV, 1981, 375; pisatelj je za pripravljajočo zbirko (ki ni izšla) *Ptička v kletki* to pripoved prenaslovil v *Kakor kralj na svoji zemlji*, torej po enem od idejnih poudarkov dela (tako je naslovljena tudi v *Novelab*, 1946).

**Anton Novačan** (1887–1951) je v letih 1922–1923 zadnjikrat posegel na področje kratke proze, če odmislimo manj pomembno pripoved *Gruzka v Kmetiskem listu* 1927, s tremi pripovedmi: v *Ljubljanskem zvonu* 1922 (prvič v *Književnem jugu* 1918) je ponatisnil *Samosilnika* (naslednje leto tudi v zbirki *SAMOSILNIK*) in v istem časopisu je 1923 objavil *Petra Kobulo* in *Muniro*. Za 1300 besed dolgo pripoved *Samosilnik* si je izbral alegorično-pravljično snov o samodržcu, ki je zavladal množici; ljudi je dajal obešati, če mu niso po volji odgovarjali, kakšen je njegov nos. Uprla se je uboga deklica, zbrala otroke in se napotila v grad. Hlapci in rablji niso ubogali gospodarja, saj otrok niso hoteli pokončati; ta se je ustrašil in se skrila. Ko so ga odkrili in pripeljali pred deklico, je ob pogledu »na čistega nedolžnega otroka« (Novačan 1923: 8) omahnil in umrl. Grad so podrla, a »se je vzdignil na drugem koncu dežele drug samosilnik, ki vlada še dandanes.« (Nav. m.) Pripoved ima bolj pravljični ustroj, beseda je privzdignjena in sem in tja podobna svetopisemski (»zakaj tako je zapisano ...«), idejni poudarek je na zadnji povedi v pripovedi, ki je navedena zgoraj. *Samosilnik* je cinično ugotavljal: »Moj nos je ideja! Za vsako idejo človeštvo krvavi, rado roma k vislicam, rado se da klati in mučiti. Človeštvo brez ideje je kakor lice brez nosa. Ta dežela je bila brez ideje, jaz sem ji idejo dal, moj nos je ideja.« (Nav. d.: 5) Da je bilo pisatelju veliko do tega, da bi bralci to pripoved spoznali in si sporočilo dobro zapomnili, je dokaz trikratni natis v tako kratkem času. »Človeštvo živi pač v nepretrganem nizu nasilja, takšno je Novačanovo pesimistično sporočilo« (Hartman 1993: 381). Pripoved po kratkoprozni izpeljavi ni nič posebnega, bralnost je ohranila zaradi svoje povednosti in paraboličnosti. Po sporočilu je na svoj način v sorodu s poznejšim Vladimirjem Bartolom.

Kratka pripoved *Peter Kobula* je razdeljena na troje poglavij, v katerih se odigra tragedija brezposelnega in upornega Kobule, njegove žene Francke in treh otrok ob »asistenci« vojnega tovariša Zelenka, »prišepetalca«, svojevrstnega Mefista. Iz miroljubnega delavca se Peter spremeni v upornika, jeznega terjalca pravice, dela in kruha. Ob svojih stiskah zabrede v zločin in si sodi sam. Otroci po nesreči zažgejo kolibo, v kateri je družina bivala, žena pa onemoglo išče moža. Gre za nesrečno, popolnoma uničeno družino; to se je po daljšem kopičenju bede in nesrečnih okoliščin zgodilo v dnevu, ki ga je Novačan upovedil v svoji pripovedi. Kobula je žrtev in posledica krivičnega družbenega reda, socialnega prepada med bogatimi in revnimi. »Prišepetalec« Zelenko, ki vidi, da Kobula vendarle verjame v boljše življenje in upa v spre-

membe, neusmiljeno, skeptično in že kar cinično pribije: »Ti se hočeš boriti proti tiranom? S čim? Z idejo proti nasilju, he? Z idejo ne prideš nikamor, zakaj življenje samo je največji tiran! [...] Ako se hočeš boriti proti tiranom, moraš biti tak, kakor so oni. Debel, če so debeli oni, zobat, če so zobati oni, lažnjiv in hinavski, če so lažnjivi in hinavski oni. Poglavitna reč pa je, da se otreseš vsake vesti, zakaj oni je davno več nimajo!« (Novačan 1923: 144) Novačan je glede modela nadaljeval tam, kjer je končal s svojima zbirkama *NAŠA VAS I-II* (1912–1913), poskrbel je za vzorno kompozicijo in uresničitev invariantnih lastnosti kratke pripovedi, radikaliziral je vse bolj izstopajoče ideje svojega časa o socialni krivičnosti in podobno kot Lojz Kraigher končal svojo realistično-naturalistično kratkoprozno produkcijo z zglednim izdelkom. Mladi generaciji, ki si je želela drugačnosti, modelsko ni ponudil nič novega, toda pripoved je bila pravo nasprotje cankarjanski liričnosti, ki ji je vedno nasprotoval, saj je bil izrazit epik; hkrati je res, da se Cankarjevega jezikovnoslogovnega vpliva nikoli ni mogel povsem otresti (Hartman 1993: 382). Izrazno se je občasno spogledoval z ekspresionizmom, ki mu je bil tudi sicer po volji, zlasti zaradi »nasprotovanja vladajoči meščanski družbi« (Legiša 1966: 282; 1969: 276).

## Kratkoprozni prispevek Golarja, Kostanjevca, Meška, Šorlija, Preglja, Vuka, Puglja in V. Levstika

**Cvetko Golar** (1879–1965) je uporabil poseben način, ki je postal povsem razpoznaven šele ob sestavljanju in objavi njegove bibliografije: pri objavah v teh treh letih (okrog trideset) je pri več kot polovici uporabil že natisnjene pripovedi iz let 1906–1915, medtem ko so preostale iz zadnjih let (prim. Munda 1963: 187–212; Kocijan 1999: 37–49). V prvi skupini so z nekaj izjemami pripovedi, ki so bile objavljene v *Slovenskem narodu* in v večini ponatisnjene s spremenjenimi naslovi v časnikih *Jutranje novosti*, *Jutro* in *Narodni dnevnik*, le izjemno v *Grudi*, *Ljubljanskem zvonu* in *Slovenskem narodu*; v teh listih je objavljala tudi pripovedi iz druge skupine. Prva skupina je opredeljena v monografiji *Kratka pripovedna proza v obdobju moderne* (1996), medtem ko za drugo velja, da se pripovednik v modelu in snovno-motivno ni oddaljil od pisanja v prejšnjih dveh desetletjih. Golarju je bil najbližji kmečki svet s folklorno okrasitvijo in rahlo fantastiko, s pravljlično motiviko in temu ustrezno kompozicijo (stalno število tri). Skozi vse to največkrat proseva sodobno življenje s svojimi težavami, slabostmi, a tudi svetlimi stranmi: nenavadno predstavi ubijalca bodoče

tašče (*Mož z leseno nogo*), upovedi boj dveh deklet za istega fanta, kar je obarvano nekoliko humorno, celo ironično (*Dvoboj*, obe v JN 1923); posmehuje se kmečki vraževernosti, ki povzroči precej škode (*Svetnik*, LZ 1924); zamikal ga je lik ženske, ki je dolgo iskala ženina, ga dobila in zblaznela (*Nevesta*), in podoba nezveste deklice, ki menja fante in si obeta, da bo dobila pravega (*Nezvesta*); mož pijanec in grobijan se spreobrne in družina je odslej srečna (*Mlada gospodinja*), podobno motiviko je uporabil v pripovedi *Manica* (vse štiri v NDk 1924) itd. S svojo kratko pripovedjo je ostajal pri svojem ustaljenem kratkoproznem modelu, folkloristični dekorativnosti in pravljlično-fantastični uokvirjenosti, nove slogovno-nazorske usmeritve ga niso privlačile.

Svoje realistično-naturalistične kratke pripovedi je **Josip Kostanjevec** (1864–1934) največkrat objavil na podlistkarskem prostoru v *Jutru* in *Taboru* (1924), v *Ljubljanskem zvonu* je leta 1922 izšla pripoved *Sprevod*, v kateri je upovedil, kako je Joža Mrak doživel vojno vihro na Doberdobo, se vrnil domov in po Kurentovem (Cankarjevem) zgledu izpovedal občudovanje in ljubezen do domače zemlje, domovine. Starec, ki so ga imenovali Večna resnica, ga je opozarjal, da še ni zrel za smrt, marveč da naj postane eden od tistih, ki morajo poskrbeti za pravične meje na Primorskem. V ospredju je aktualna domoljubna ideja, medtem ko po načinu pripovedovanja pripoved lahko umestimo med Kostanjeveve različice realističnega pisanja s primesjo cankarjansko-meškovskih deepizacijskih značilnosti.

**Meškova** kratka pripoved je bila razmeroma pogosto navzoča v najrazličnejših časnikih in časopisih (*Jutranje novosti*, *Jutro*, *Koroški Slovenec*, *Mladika*, *Slovenec*, *Tabor*), a najizrazitejša v *Domu in svetu*. *Jutro* (1922) je pesem v prozi, polna razčustvovanosti ob jutranjem prebujanju bolnika, ki prvoosebno premišljuje o tem, da bo kmalu nastopil večer življenja, toda po njegovem verovanju in upanju bo to hkrati novo jutro. *Jutru* je sledila za Meška značilna (nekaj čez 5000 besed dolga) pripoved *En dan*. Posegel je v vojni čas in ga opredelil z letnico 1916. Prvoosebni pripovedovalec pripoveduje, kako je preživel en dan v ječi. Niha med strahom in upanjem. Pripovedovalčeva stiska se iz ure v uro povečuje in ga ob večeru pripelje v popolno odrevenelost in negotovost »od silne boli«. Delo ima krhko epsko jedro (dogajanje v ječi v enem dnevu), ki ga je mogoče zaokrožiti v zgodbo, prevladujejo meditativno-izpovedne pasaže, v katerih dominira razčustvovanost. V tem je pisatelj precej gostobeseden, kar odločilno prispeva k razvlečenosti pripovedi, nekonzicnosti in ponavljajočim

se opisom razpoloženskih stanj. Pisatelj s to pripovedjo ni prispeval k popestritvi in h kakovostni rasti slovenske kratke proze.

V Meškovem pisanju iz teh let je marsikaj avtobiografskega, podobno kot že prej: resnično doživeto je dobilo svojo besedno podobo v kratkih pripovedih. To velja za pripoved *En dan*, za prvoosebno pripovedovanje o obisku pri trapistih (*Pri trapistih*, S 1923), ki v ubožnosti iščejo svoj notranji mir in odrešenje, in za predstavitev doživetij (*Noč*, DS 1923), ki so svetla in temna in ki se v prvoosebnem pripovedovalcu prebujajo sredi nočne tihote. Motivno, doživljajsko in v obujanju spominov so podobne pripovedi *Kostanji* (M 1922), *Kadar bo listje padalo ...* (JN 1923) in *Jesen* (DS 1924).

**Ivo Šorli** (1877–1958) se je tudi po prvi svetovni vojni redno pojavljal s svojimi objavami v različnem časopisju, v obravnavanih letih v *Jadranskem almanahu*, *Koledarju Goriške matice*, *Ljubljanskem zvonu*, *Mladiki* in *Slovenskem narodu*. Od svojih priljubljenih tem in ustaljenega modela kratkoproznega pisanja se ni oddaljeval, z *Gospodom Tadejem* (LZ 1924) je prispeval antološko kratko pripoved. V svojih pripovedih je po večini obravnaval vsakdanje pripetljaje, zanimal ga je odnos med spoloma v (malo)mestnem (*Vprašanje*, LZ 1922) in kmečko-vaškem okolju (*Dvoje ljubezni*, *Jadranski almanah* 1923), pripovedoval je o svojih poklicnih izkušnjah (*Miška v pasti*, LZ 1922) itd. V *Gospodu Tadeju* (4800 besed) se je vrnil k pisanju, značilnem za pripovedi *Tetin Tone* (1914) in *Onstran sveta* (1916), ki spadata med najboljše, kar je napisal, in ki ju je mogoče primerjati s Pregljevimi in pozneje Kosmačevimi pripovedmi o podobnem okolju. Zdaj je nanizal nekaj dogodkov iz življenja vedro-resnega in značajskega pokončnega »kraškega župnika« Tadeja, predhodnika Bevkovega kaplana Martina Čedermaca. Šorli je upovedil lik človeka-stebra na narodnostno ogroženem slovenskem Krasu. Opraviti imamo s plemenito govorico in z zglednim primerom kratke pripovedi, v kateri je pisatelj uporabil tradicionalno realistični kratkoprozni model (prim. Kocijan 2001: 207, 210).

V obravnavanem triletju se je **Ivan Pregelj** veliko ukvarjal s srednje dolgo in dolgo pripovedjo in manj s kratko. Leta 1922 je pri Mohorjevi družbi izšla zgodovinska povest *Peter Pavel Glavar*, v *Mladiki* povest *Gloriosa*, v *Domu in svetu* odlomek iz romana *Jernej Knafelj in njegovi* in prihodnje leto celoten *Bogovec Jernej*; 1923 so pri Goriški matici izšle *Zgodbe zdravnika Muznika*, *Mladost* je objavila povest *Virgo Victrix* (pozneje *Deva zmagovita*), medtem ko je DS 1924

natisnil *Šmonco* (pozneje *Simon iz Praš*). S tem pisanjem je bil dodobra obremenjen, in tako je kratkih pripovedi komaj za vzorec. V letu 1922 je DS natisnil po zgledu pesmi v prozi napisano pripoved *Okvir brez slike*, v kateri hrepeneče in domotožno pogleduje po svoji Tolminski; takrat je služboval v Kranju, torej daleč, kot pravi, od svoje Itake. Izzvenevajo lirski toni, retorika je izrazitejša, prav tako baročna patetičnost. Tolažbo išče v veselju ob srečanju s kraji in naravo okrog Kranja. Podobno doživetje je izraženo v potopisnem pripovedovanju *Z Visokega k Svetemu Jakobu*. Ni izrazita kratka pripoved, kakršne je pisal dotlej, sestavek je svojevrstno žurnalistično-literarno kramljanje ali, kot ga je sam poimenoval, »ekstemporativna kocerija«. Dodati je treba ponatis *Tolminske balade v Jadranskem almanahu* 1923 in v *Mladiki* 1923 avtobiografsko izrazito, toda ne tipično kratko pripoved *To je moje ceste pesem ...*, v kateri se spominja študentskih let in predstavi svojo strast do popotovanja (pešhoje) po slovenski deželi (Tolminsko, Gorenjska). V dialogu je živahen in zanimiv, medtem ko se slogovno in v modelu vrača v čas pred *Matkovo Tino*, v kateri se je preskusil s sodobnimi literarnimi tokovi, tj. ekspresionizmom. Tako pisateljevo slogovno-pripovedno nagnjenje se tokrat ni izrazilo v kratki prozi, marveč bolj v povesti in romanu (prim. Zadavec 2005: 284–285; 1984: 30; Bernik 1984: 111).

Po zbirki *JUNAKI SVOBODE* (1913) se do obravnavanega časa **Ivan Vuk** (1882–1939) s kratko pripovedjo ni pojavljal,<sup>22</sup> ponovno se je začel oglašati 1923 v *Delavskih novicah* s pripovedmi o proletarsko-socialni problematiki: sledile so si kratke pripovedi *Kaj je glad?*, *Karneval*, *Babilonski stolp* in *Zlato tele*. V modelu se je v glavnem oklepal tradicije s pridihom Cankarja, hkrati je bil eden izmed tistih, ki so snovali t. i. proletarsko literaturo. V tovrstnih pripovedih se kaže ostro nasprotje med bogatimi in revnimi, obstoječa družba je osvetljena kritično in nakazana je nuja po spreminjanju družbenega reda. Na teh premisah temeljijo tudi Vukove kratke pripovedi. O tem so posebej povedne *Kaj je glad?*, alegorična *Zlato tele* in *Ni potreben!* (M 1924; vse tri imajo po nekaj manj kot tisoč besed). Pogosto jemlje snov in motive iz ruskega življenja oz. doživljanja ruskih ljudi in razmer. Taka je npr. kratka pripoved *Gabrijela* (M 1923). Avtobiografske sestavine so opazne, modelsko-slogovno so vidni Cankarjevi vplivi, a tudi vplivi Gorkega, s katerim je v Rusiji sodeloval (Rajh 1986:

<sup>22</sup> Med prvo svetovno vojno je bil na ruskem bojišču, bil je ranjen, ujet, interniran, pridružil se je boljševikom, se ukvarjal z novinarstvom in se v domovino vrnil 1922. Prim. Rajh 1986: 642–643.

642). Fragmentarno – Vuku je bila fragmentarnost pri srcu – je nanizano preživetje v bolnišnici, ljubezenske sanje o bolniški sestri Gabrijele, domotožno obujanje spomina na nekdanje dni, odhod, slovo. Za njegov jezikovni slog, ki je bliže Cankarju, je značilen odstavek: »Obzorje je žarelo v tako ognjenem zlatu, kakor je to mogoče le na vzhodu. Priroda je molčala v pobožnem pričakovanju kakor zamaknjena v jutranjo molitev [...]. Od zapada pa so se pojavljali temni oblaki. Vstajali so, kakor da gredo v boj proti solncu, vsi mračni in grozni. Temna sila proti zlati svobodi!« (*Mladika* 1923: 216)

Med pripovednike, ki so bili v tistem času naklonjeni t. i. proletarski literaturi in pozneje s pisanjem v tej smeri nadaljevali, bi prištevali Angela Cerkenika (objave v listih *Naprej*, *Kres*, *Pod lipo*), Viktorja Fliska (*Naša moč*, *Pravica*), delno Lovra Kuharja (*Kres*, *Pod lipo*), Ignacija Mihevcva (*Socialist*, *Delavska politika*), delno Toneta Seliškarja (*Naprej*, *Nova doba*), Antona Tanca (*Pod lipo*, *Delavska politika*), Janka Telbana (*Naprej*), Ernesta Tirana (*Kres*) idr. Kakovost objavljenega sta lahko prizadeli idejna tendenčnost in preveč poudarjena družbena aktualizacija, toda tovrstno pripovedništvo je s stvarno predstavljeno socialno krivičnostjo trkalo na vest sodobnikov in jih pozivalo k občutljivosti, sočutnosti do trpečih in k socialni ozaveščenosti (prim. Zadravec 1999: 163–164).

V letih 1922–1924 je **Milan Pugelj** objavil šest kratkih pripovedi; to je bila predzadnja ustvarjalna stopnja, do svoje smrti (1929) je ponudil javnosti le še sedem novih pripovedi; v zbirki *POPOTNIKI* (1927) so tri iz teh let. Tokrat je objavljaval samo v časnikih *Jutranje novosti* in *Jutro*. V JN se je s petimi pripovedmi pridružil 24 pripovednikom, ki so zasuli list s 74 kratkimi pripovedmi (s približno takim številom se je lahko pohvalilo le *Jutro* v letih 1924, 1925, 1927, 1928 in 1931; anonimnih objav nismo upoštevali; prim. Kocijan 1999: 44–115). Kakšno tematiko in kake literarne like si je Pugelj izbral v tem času? Osrednji osebi kratke pripovedi *Gospod Omaben* sta uradnik in trgovski potnik; posmehljivo se poigrava z njunim pogovorom, ki je poln posebnega izražanja in vsebinske plehkosti. Uradništvu se prav tako ni izognil v pripovedi *Zaspanost*, v kateri karikira uradnika-šefa. S smešenjem nadaljuje v pripovedi *Bolezen*, v kateri predstojnik svetuje ženi svojega podrejenega, naj pusti moža pesniti, ker je to bolezen, ki bo prešla sama od sebe. Vse tri pripovedi so pisane lahkotnejše, mestoma feljtonistično ležerno, s tem da v podtekstu pisatelj ne more skriti grenkosti in nelagodnosti ob tem, da so ljudje takšni, kot jih upoveduje. V modelu je ostal v znanih okvirih svoje variante tradicionalno realistične

kratke pripovedi, ki jo je sem in tja barval s fantastiko, ji včasih dodajal lirizirane pasaže ali, kot je v teh primerih, izostril svoje razmerje do literarnih oseb z ironijo in karikaturo. Birokrate in birokratizem kot odsev sodobne družbe je vedno obravnaval kritično in posmehljivo. V *Domisleku* (v zbirki ima naslov *Domišljija*) je to v zvezi z neumnostjo, trdosrčnostjo, brezbržnostjo, sumničavostjo ipd. še stopnjeval. Načelnik svojega referenta poučuje: »[...] na takem mestu, kakor je moje, je prva opreznost. Dokler človeka ne poznaš, ne verjemi mu! Misli o njem rajši slabo, nego dobro. Ne zaupaj mu. Imej vsakega za falota, goljufa, zvitorepca, čeprav je to proti nazorom tistih, ki pridigajo moralo [...]«. (Pugelj 1927: 25–26)

**Vladimir Levstik** (1886–1957) je verjetno zbujal večjo pozornost z dolgo novelo *Kri na jeklu* (SN 1924) in s kratko povestjo *Rdeči Volk in Minebaba* (LZ 1924), s »satiričnim romanom« *Višnjeva repatica* iz leta 1920 in z drugo izdajo *Gadjega gnezda*, kot je je s petimi kratkimi pripovedmi na podlistkarskem prostoru v *Slovenskem narodu* 1924. Toda prenekateremu bralcu je imponiral z ironijo, satiričnostjo in parodiranjem. V kratki pripovedi je vztrajal pri svoji različici realistične pripovedi z dinamičnim dialogom, logično zaokroženo zgodbo, bolj ali manj posebnimi, drugačnimi osebami, kot so bile med ljudmi v zavesti, in velikokrat nenavadnimi, nevsakdanjimi motivi. Ni se mogoče znebiti tudi vtisa, da se je včasih spogledoval z lahko literaturo kot ceno za večjo bralnost. Navedene lastnosti imajo v SN objavljene pripovedi: *Markiz de Morillac*, *Dušica Ljubica*, *Le izlepa! ...*, *Inženjerjev izum* in *Moralen doživljaj* (po obsegu so te pripovedi okr. 2000 besed).

## Z ekspresionizmom se spogledujeta Velikonja in Dornik, I. Albreht je ostal v bližini realizma

**Narte Velikonja** (1891–1945) se je s kratko pripovedjo oglašal že od leta 1910 in v nekaj primerih pokazal naklonjenost ekspresionistični usmeritvi. V tem so značilne pripovedi *Okameneli kralj*, *Številka 478* in *Pisma*, objavljene v *Domu in svetu* 1917 (prim. Kocijan 1996: 215; Stojanović Pantović 203: 174–175; Čeh Steger 2010: 91–94). Objavljanje v DS je nadaljeval v letih 1922–1924 (*Petindvajsetletnica*, *Štrajk*, *Dražba*, *Verižica*, *Skrivnost*, *Nedolžnost*, *Begunci*) in v *Slovincu* 1922 (*Vragulja*). Medtem ko v prvi pripovedi (1922) ubira satirične korake za Cankarjem v upovedovanju nemoralnega ravnanja pridobitniške

meščanske gospode, se v *Dražbi* (1923) obrne h kmečko-vaškemu okolju in pripoveduje o bebastem Cenetu, ki brani svoj položaj: noče iti oz. gre zelo nerad z očetom, ki ga dotlej ni poznal; v trenutku, ko je videti, da bo prišlo do sožitja, Cene v namišljeni samoobrambi umori očeta. Gre za zgoščene oznake obeh osrednjih oseb, razgibano dogajanje, dovolj trdno fabulo, premišljeno kompozicijo in označujoči dialog. Vse to je v prid tradicionalno realističnemu modelu pripovedi, hkrati pa ozračje strahu, bebčeva nedoumnost, groteskne situacije in nenavadnost dogajanja, oče kupuje sina, pripoved bolj ali manj peljeje v smeri ekspresionističnosti. Več realističnih kot drugačnih potez ima *Štrajk* (1922), v katerem pride do izbruha nasilja, do ostrega spopada med množico in vojaki (obleži petnajst mrtvih). Sporočilno je pripoved naperjena proti vladajoči družbi, hkrati konec izpričuje svojevrstno pripovedovalčevo zadrego z besedami: »To je čudno, to je strašno, nenavadno čudno!« (DS 1922: 211) Stvarnost trči ob nedoumljivost. Tradicionalna realistična modelska naravnost v posebni Velikonjevski različici je vidna v kratkih pripovedih *Skrivnost*, *Verižica* (obe 1923), *Nedolžnost* in *Begunci* (obe 1924). Pozornost zbuja zadnja, v kateri je upovedena nostalgija pregnanih Kraševcev in poudarek na domoljubju kot eksistencialiji. V vseh teh primerih je pisatelj sledil značilnostim svojega kratkoproznega pisanja.

Kratke pripovedi je **Ivan Dornik** (1892–1968) objavljajl že pred prvo svetovno vojno in med njo, zlasti so bile zanimive tri, ki jih je 1930 ponatisnil v zbirki *BREZ OČI: Brez oči* (1917), *Obtožnica* (1917) in *Pogovor s psom* (1918, vse tri v *Domu in svetu*). Cankarjev vpliv je bil očiten in tega ni mogel zatajiti niti pozneje, čeprav bi bilo krivično govoriti o epigonstvu. 1922 je v DS objavil pet pripovedi (od 600 do 2400 besed): *Dolgčas*, *Kelib*, *Konji*, *Pred novimi zarjami* in *Pod domačim stropom*. V modelu je Dornikova kratka pripoved križanec med Cankarjevo socialno angažirano kratko prozo (npr. *Za križem*) in Cankarjevim inovativnim modelom deepizirane kratke pripovedi, medtem ko je tematsko-motivno obremenjen zlasti z vojnim dogajanjem in duševnimi pretresi, ki jih je vojna povzročila posameznikom in družinam, in je tako blizu moderni in ekspresionizmu. Simbolika, značilna za moderno in s težnjo poseči po transcendenci, se prepleta z nadrealističnim in fantastičnim, kar je bilo ljubo ekspresionizmu. Tako se npr. v pripovedi *Konji* (*Iskajoči*) prepletata resničnost in simbolnost (konj – resničnost, konj – simbolika) z blodnjo, ki povzroča grozo, strah in obup. Doživetja prvoosebnega pripovedovalca imajo simbolno in nadrealistično podobo. Podobno kot motivno-tematsko se pre-

pletata moderna in ekspresionizem v izražanju: na eni strani metaforika, ki se zgleduje po novi romantiki, in na drugi ekspresivna beseda z nekaterimi ekspresionističnimi posebnostmi. Primera: 1. (iz pripovedi *Konji*) »Droben, svež sneg. Luči so segale v to tanko, belo tenčico v svetlem krogu. Bile so kakor zvezde, spuščene od neba doli. Po ulicah se je razgrnil bel prt, prav natihoma, prav nalahko, kakor odeneš otroka, ko spi.« (Dornik 1930: 69) 2. (iz pripovedi *Pred novimi zarjami*) »Ulice so bile popolnoma zamašene, noben voz ni mogel skozi, še človek ne. In še vedno so se vlivali ljudje v mesto od vseh strani, iz cele okolice: vse tovarne so odprle svoja žrela in jih izbljuvale v mesto.[...] okna so zažvenketala, zarjulo je, se razklalo vse v silen krik in val je zadivjal, pobijajoč na vse strani, bruhaajoč iz sebe kletev, sovraštvo, psovke. Kakor dež je sikalo kamenje mimo glav [...].« (Nav. d.: 81, 82)

Sporočilno je Dornikovo pisanje klic po humanosti in etični prenovi. Ko je 1930 izšla Dornikova zbirka, je France Vodnik v svoji oceni o pisateljevem idejnem svetu zapisal, da ga »izpolnjujeta predvsem osebna tragika in socialna krivica, nad vsem pa neizprosno vlada etični imperativ vesti, duhovni zakon nad zgolj prirodnim« (Vodnik 1931: 83). Za Dornikovo pojmovanje in razumevanje ekspresionizma so značilne besede, ki jih je zapisal v oceni Lovrenčičeve *Devete dežele*:

Ekspresionizem se ne zadovoljuje s konturami golih prikazni stvari: on hoče njihovega bistva, njihovega jedra in poslednje vsebine. To pa doseže le s tem, da stvari iz sebe osvetljuje; na ta način šele zadobe resnične stvari po svojem odnosu k ideji ali k dušni vsebini veljavo v umotvoru. [...] Ekspresionisti jemljejo zakone za ustvarjanje čisto iz notranje potrebe in dušnega doživetja: njim je le za najsilnejši izraz notranjega doživetja (Čas 1918: 80).

Med pripovedniki v navedenih treh letih izjemno plodnost izkazuje **Ivan Albreht**, saj je objavil 43 kratkih pripovedi, nekaj kratkih povesti, npr. *Andrej Ternouc*, povest *Ranjena gruda* itd. Največ je objavljval v *Domovini*, *Jugoslaviji*, *Jutru*, *Jutranjih novostih*, *Ljubljanskem zvonu*, *Narodnem dnevniku*, *Slovenskem narodu* idr. V kratki prozi pogosto obravnava kmečki svet, išče vsakdanje in nevsakdanje ljudi in dogodke, zanimajo ga predvsem individualne usode in manj socialno okolje (*Krst*, *Jalovi snubači*, *Po Petrinovi smrti*, *Rjavčeva Anka* – D 1922). Na podoben način ga privlači (malo)mestno življenje in v tem okviru nesrečna ljubezen (*Obljube*, *Med potjo* – Jsl 1922), iskanje službe (*Odlomki*, JN 1923), uradniško življenje (*Štefan Skvarča*, JN 1923), prostitucija (*Zgodba*

s ceste, SN 1924), proletarska beda (*Delavka* – JN 1923, *Križev pot*, SN 1922), statistična laž (*Statistika*, SN 1922) ipd. Mimogrede obdela zgodovinsko nov (Odvaj iz davnine) in zamika ga folklorno izročilo (*Šembilja, Žalik-žena poročena, O kraljični, ki je rodila pesjana*). Oklep se je tradicionalno realističnega kratkoproznega modela in ni vidnih vplivov novih slogovnih tokov. Zlasti sta zanj značilni dve kratki pripovedi, objavljeni v LZ\_1922: *Korenova zgodba* in *Novela*. Prva obravnava psihične pretrese, ki jih je povzročila vojna; marsičesa v človekovem doživljanju ni mogoče razložiti, človek je obdan z lažjo videza, toda v kritičnih trenutkih se razkrije resnica, npr. ob soočenju s smrtjo: »[...] trenutki so, ko se nenadoma odgrne človeku luč, ki jo je prej prikrivalo devet črnih zaves.« (LZ 1922: 611) V *Noveli* je uporabil okvirno pripoved, v katero je vložil pripovedovanje profesorja Dolinarja, ki se je »pečal s telepatijo, hipnotizmom, špiritizmom in podobnimi nepojasnjenimi znanostmi«. (LZ 1922: 231) Vložena zgodba pripoveduje o tem, kako je udarilo po oknu; izkazalo se je, da Dolinarja in njegovo ženo »kliče« umirajoča prijateljica. Kako si to razložiti? V obeh pripovedih je vpeljal preobratno situacijo, kot je bilo v navadi pri klasični noveli. Pri Albrehtu ne gre za kratke pripovedi, ki bi se odlikovale po svoji inovativnosti oziroma drugačnosti, prav tako nimajo toliko pripovedne moči, da bi si zagotovile trajnejše branje.

## Ekspressionistične značilnosti pri Bevku, Čebokliju in Fabjančiču

Za **Franceta Bevka** v dvajsetih letih je značilno troje: prvič, velika kratkoprozna produkcija, po tem so bili z njim primerljivi le redki, npr. Cvetko Golar in Ivan Albreht, drugič, modelsko-slogovno valovanje od cankarjanske usmeritve prek ekspresionistične nagnjenosti do lastne realistične različice, in tretjič, sodelovanje v avantgardnem glasilu.

Blizu Cankarjevemu pisanju so npr. kratke pripovedi: *Rablji* (DS 1922), ki nas slogovno in motivno popeljejo h *Gospodu stotniku*, s tem da so stvarno konkretizirani moč in nečloveškost vojaških oblastnikov ter nemoč in prizadetost vojakov; *Božični zvonovi* (M 1923), v katerih v modelu in izrazno sledi Cankarju ob izpovedovanju stiske, ki jo prinaša čas in ki jo je povzročila vojna; ne more si kaj, da ne bi pripovedi končal cankarjansko: »Drugačne pesmi ne morem zapeti ... Še prevesela je.« (M 1923: 21); nadalje *Kadar posije jutranje*

*sonce ...* (M 1923) in *Naša beseda* (DS 1923): v zadnji razpravljalno, v prispodobi in čustveno obravnava materni jezik kot vrednoto, ki ohranja človekovo istovetnost.

Bevkova različica realistične kratke pripovedi, ki daje močnejši poudarek socialni temi in razmerju med spoloma, je razvidna v delih: *Kolonovo grozdje* (DS 1922), v kateri upoveduje veleposestnikovo gospodstvo, *Steklar Šimen* (DS 1923), ki je sodobni hlapec Jernej, *Beda* (DS 1924), v kateri je upoveden socialni položaj uradnika, ki izgubi službo, *Skrivnostna višina* (JAlm 1924), *Obisk* (LZ 1922), *Ženske* (DS 1924) itd. Bevk se je lotil izrazitejšega psihologiziranja v pripovedih, ki jih je podnaslovil *Povesti o strabovih* in jih leta 1933 nekoliko predelane in s spremenjenimi naslovi izdal v zbirki *POVESTI O STRAHOVIH*, npr. *Skopuh Ivanec*, *Nočni obisk*, *Procesija* (M 1922). V teh pripovedih je »skušal strniti ljudsko bajko z moderno psihoanalizo« (Koblar 1951: 33).

Pripoved *Judež* je Bevk objavil v *Treh labodih* (1922). Mesto objave proučevalca sili, da išče nove slogovno-nazorske poglede in modelske rešitve. V Bevkovem primeru tega ni in njegovo pisanje se precej razlikuje od Meliharjevega, Vidmarjevega in Podbevškovega, ki so v *Treh labodih* objavili svoje kratke pripovedi. Po kratkem cankarjanskem uvodu, ki ustvarja ozračje in napoveduje bridko zgodbo, sledi scenično zaokrožena pripoved o dekletu, ki se je postavila po robu tujčevemu nasilju. Ljudje v vlaku so bili preplašeni, le dekle je bilo odločno in je povedalo, kaj misli. Orožnika sta jo slišala, zahtevala sta, naj gre na prihodnji postaji z njima; enega je prepoznala, tj. Petričevega Filipa, v italijanski orožniški uniformi, saj je lani z njo celo plesal, zdaj jo je zatajil, češ da je ne pozna. »Judež!« mu je vrgla v obraz. Pogled navzočih z vlaka: dekle je pobegnilo. Pisatelj v prvi osebi množine končuje: »Bili smo majhni kot pritlikavci Guliverjevi, z eno samo ubogo željo Petra Klepca, ki še v naslednjem hipu ugasne. Ne ugasne pa podoba dekleta in ne njena zadnja beseda v srcih naših, ki nas tepe bič.« (*Trije labodje* 1922, št. 2: 42) Pripoved je nekje med Cankarjem in Bevkovim realizmom. V ospredju je aktualna narodnoobrambna misel, ki razkriva žalostno usodo slovenskega primorskega človeka. Morda je bila tematsko-motivna drugačnost poglavitna težnja Bevkovega nastopa v glasilu avantgardne skupine, ki naj bi opozarjala, da je spričo zgodovinskih okoliščin še prezgodaj za popolno nasprotovanje »uveljavljeni funkcionalni zvezi nacionalnega in literarnega« (Vrečko 1999: 49).

Posebno mesto med Bevkovimi kratkimi pripovedmi 1922–1924 ima *Alojzij Krivda* (M 1923; 1250 besed). Vidne so nekatere cankarjanske lastnosti, ki se prepletajo z ekspresionističnimi značilnostmi. Začetno prvoosebno nagovarjanje Alojzija Krivde, kdo in kaj je, je blizu Cankarju. Prav tako njegova paradoksalnost, razpeta med imenom Alojzij (nedolžen) in priimkom Krivda (kriv je). Toda taka dvojnost ni nič manj značilna za ekspresionistično iskanje človekove identitete. Pripovedovalec je doživljajsko in čustveno vznemirjen, od tod vzklikanje, spraševanje, pozivanje k razkrivanju, izrekanje o občutkih, ki jih rojeva nenavadni položaj, itd. To se preliva v fragmentarizirani monolog Alojzija Krivde, bolj ali manj nemimetičnega lika s simbolno vsebino, ki razlaga, v čem je bistvo njegovega obstajanja: »Nekdo mora biti kriv. [...] Jaz sem Alojzij Krivda, vsega krivi, nad vsem nedolžni [...].« (M 1923: 302) Paradoksalni dvojniki: senca se je razdelila na dvoje in nastala je druga polovica človeka. Morda lahko govorimo o razcepljeni osebi. Skladno s tem je na koncu njegovo izginotje, zavito v fantastiko, označeno z besedami: »Nisem ga videl več – vidim ga tisočkrat.« (Nav. m.) Poudarjena je tudi spoznavna plat o človeštvu in družbi: »Človeku, ki ima samo srce in vest za dokaz resnice, ne verujejo; za pravico je treba tudi pesti. Pravico si ustvarja vselej močnejši.« (Nav. d.: 301) Pripoved je značilna po izrazni plati, zlasti metaforiki, ki niha med zunanjimi vtisi in posnetki notranjih občutij: »prsti se mi skrčijo kot kragulju, srce okameni in iztisne zadnjo kapljo«, »se je krhalo kamenje noč in dan in se krohotalo v dolino«, »skozi solze groze«, »je kamenje v ječi trepetalo« itd.

Bolj ali manj očitna naklonjenost ekspresionističnim modelsko-slogovnim in nazorskim posebnostim je vidna v več kratkih pripovedih, npr. v *Sovraštvu* (DS 1922), *Demonu* (LZ 1922), *Groteski* (DS 1924). Prva pripoved (1100 besed) je razdeljena na tri fragmente, med seboj povezane s skupnim vsebinskim imenovalcem. Prvi fragment ima kratek meditativni uvod, v katerem za »strašno bajko« tretjeosebni pripovedovalec ugotavlja, da je resnica. Ta v resnici doživeta »bajka« pripoveduje o sovraštvu dveh vojakov nasprotnih vojska, ki sta drug drugega umorila, a se nista poznala, zdaj po dveh letih so črvi »zrhljali vezi in izpili sovrašтво obeh«. (Bevk 1951: 221) Upovedena je grozljivost vojne, simbolizirana v Gori sv. Gabrijela in opisovana z besedami: »dom mrličev«, »grmada človeških kosti«, »spomenik zverinstva«, »trupla nagnita, smrdeča«, »ranjenci so umirali kot na bilko nabodena muha ali črv« itd. Drugi fragment je legendaren in povedan skozi sanje prvoosebne pripovedovalca: vojaka Joso in Pietro stopita pred božji prestol in zatrjujeta, da se nista poznala, krvaveče

rože na njenih prsah so same vzcvetele. Zadnji, najkrajši fragment je upovedil »alegorično podobo« (Stojanović Pantović 2003: 178) dekleta s severa in fanta z juga, ki ju je povezala ljubezen, njuna očeta sta padla bogve kje, morda prav na Gori sv. Gabrijela. Iz pripovedi je mogoče izluščiti vso nesmiselnost vojnega gorja in resnico o sodobnosti: »Danes pa je sodnik tisti, ki je bil obtoženec, vsi zakoni so obrnjeni, ker je danes prav tako.« (Nav. d.: 220) V tem nedvomno odseva stvarnost pisateljevega časa. Pripoved izzveneva izrazito disonantno, izražanje je v znamenju nelepe metaforike, navzoči sta eliptičnost in hiperboličnost, vidna je paraboličnost, nadalje varianta montažnih postopkov, paradoksalnost, okrnjena mimetičnost, želja po bratstvu med ljudmi, po novem človeku itd. Vse to napeljuje na Bevkovo simpatijo do ekspresionističnih značilnosti.

Marsikaj od tistega, kar smo srečali v prejšnji pripovedi, je opazno tudi pri preostalih dveh. *Demon* je kratka pripoved, ki je osredotočena na monolog znanca prvoosebne pripovedovalca. Ta bojuje boj s samim seboj za pravi lik ženske, da ne bi bila podobna »pol boginji pol prascu«. Ve, da je boj in greh v njem, da bije dvoboj »med telesom in dušo«; počutje in stanje je blazno, izhod je oddaljen. V razmerju do ženske je upovedeno iskanje samega sebe.

*Groteska* (z 2300 besedami) je nekaj posebnega; delno je ekspresionistična v izrazu, motivno-zgodbeno, v občutjih in v predstavitvi sveta, ki ga pisatelj pokaže v nenavadni luči, saj je vpeljal irealnost, da bi razkril resnico. »Umetnost je resnica« (Bevk 1951: 304), je osrednje gledišče, ne videz, marveč doživetje, predstava o svetu. Človeško življenje se razkriva na prepoznaven način, po videzu tako, kot se v stvarnosti dogaja, vendar je po drugi strani zunaj resničnostnih možnosti, fantazijska podoba, situacije so umišljene, a povedne in uglašene na poglobitveno sporočilnost: vse je deziluzija. Simbolična oseba-nosilka ideje »čistosti« obstaja kot oseba, hkrati razlaga, kako se je spremenila v okostnjaka. Prevladujejo občutki strahu, blaznosti, pojavi, ki zbujajo grozo, tj. smrt, truplo, razpadanje. Hudič, ki ga je imela svetnica Julijana s cerkvenega pročelja na verigi, se je dolgočasil, se strgal z verige in obiskal šolnika Petrana. Ta si je ravno ogledoval sliko *Čistost* v umetniški reviji. Hudič mu je narekoval, naj jo izreže, kar je storil. Nato se je hudič »razpočil kot bomba« in izginil. Namesto njega je bila pred Petranom Čistost, prelepa dekle, ki mu je takoj razpršila iluzijo, saj mu je povedala, da je Doroteja, hči krčmarja in njegove priležnice, ki je umrla za ogabno boleznijo. Slikarju Vočki je bila model za Čistost, toda

ne ve, po čem je to posnel, saj čistosti na njej »ni našel, ker je tudi ni iskal«. (Nav. d.: 306) Nato Doroteja pripoveduje svojo življenjsko zgodbo, razmahne se Bevk epik, motivno je marsikaj blizu naturalizma, izrazno se naturalistično preplete z ekspresionističnim: zapelje jo pisatelj, pade v roke gosposkemu človeku, postane prostitutka, prisvoji si jo slikar, ki po njej naslika Čistost, potem jo nosečo nažene, strada, najame jo neki človek, po nekaj dnevih pobegne, beži, pade v valove narasle reke in pripoveduje: »Črvi so mi izdolbli oči, izsušili jezik, razgrizli prsi [...]. Cunje so razpadale, danes sem okostje. Niti črvov niti mravelj ni – nobenega prijatelja nimam več ...« (Nav. d.: 309) Petrana je odpeljala na obrežje reke, tam je ležal okostnjak, to je ona. Polotila so se ga občutja blaznosti, smrtnega strahu, zbežal je domov, na mizi je ležala revija z neizrezano Čistostjo, podobo »idealizirane in zlagane Doroteje, ki trohni ob reki«. (Nav. d.: 310) Pripoved razodeva groteskne poteze, ki jih oblikujejo grozljivost, fantastika, spačenost, zmaličenost. Grozljivo in nenavadno se preplete s tragičnostjo in izniči sleherno iluzijo o idealu in lepoti, z deziluzijo razkriva resnico. V tej pripovedi se je Bevk močno približal ekspresionizmu, v končni posledici pa je vse oprto na sanje, ki so produkt možne resničnosti, npr. podzavesti. Ob tej pripovedi je mogoče govoriti o razdiranju mimetičnosti, potencirani subjektivizaciji, prepletenosti izkušnje z nezavednim, o asociativnih zvezah, monološkosti, ekspresivnosti jezika itd. Pa vendar – »čistega ekspresionizma« *Groteska* ni uresničila, je menil France Koblar (1951: 51), dober poznavalec Bevkovega opusa.

**Andrej Čebokli** je že z objavami v letih 1920–1921 sledil ekspresionističnim težnjam, ne da bi se pridružil kakšni posebni skupini: bil je bolj »samotni jezdec«. Vsekakor mu je treba priznati, da je pisal drugačno prozo, kot je bila razširjena dotlej. To je dokazoval s pripovedjo *Smrad*, ki jo je objavil 1921, in z objavami v letih 1922–1923. V *Almanahu katoliškega dijaštva* za leto 1922 je izšla pesem v prozi *Moj gozd*; upoveduje dekletovo samotnost, ki se reflektira v »samotnem gozdu«. Zanj značilnejše so (2200 besed) *Mrtve roke* (prav tako v *Almanabu*). Gospa Bianka ima »bele roke«, ne mara »črnega dela in črnih skrbi« (Čebokli 1999: 254), mož jo je obsul s »srebrnimi in zlatimi rečmi«. (Nav. m.) Vsa vzhičena se igra z zlatimi in srebrnimi prstani, zapestnicami, verižicami ter z domišljjskim predstavljanjem od moških zaslužjenih prijateljev in svojih oboževalcev. Toda prebudi se iz sanjarjenja »v grozo resničnega življenja« (nav. d.: 260) in namišljeno sliši mestne berače, da njene roke še niso ponudile lačnemu kruha, bolnike, da še niso zmočile bolniku žejnih ustnic, Bog na križu pravi, da se ga njene roke še niso dotaknile. Zave se, da so njene roke

mrtve, skozi okno pomeče vse srebrne in zlate reči, da se kotalijo po parku. Podoba je v bistvu simbolična. Nasprotje med bogastvom in revščino, socialni poudarek se izrazi s prispodobno mrtvih rok. Pripoved je blizu načinu pripovedovanja, ki smo ga brez ekspresionističnih nastavkov srečali pri Vojislavu Moletu: prevladuje svojevrstna »estetistična varianta« (v ekspresionizmu je bila redka; Žmegač 2002: 15) izbrane besede, medtem ko je celota ukrojena po podobi namišljenega sveta, razpetega med iluzijo in resničnostjo. V ospredju je kontrastnost v epitetih: »bele roke«, »belosočne grudi«, »srebrne in zlate reči«, »zlate igračke«: »črne skrbi«, »črne noči«, »krjav smeh«, »krvavo cvetje« itd.

*Mrtvim rokam* je sledila pripoved *V skrivnostni luči solz* (v *Almanabu* 1922), ki evocira vojni čas in trpljenje »črnega življenja v črnem domu«, to so »barake, črne kasarne«. Bolečina je izražena skozi doživljanje središčne osebe, tj. Gospodične, ki spoznava nemoč očeta, brata, ljubega in domovine. Ni zgodbenosti, prevladuje rahlo privzdignjena beseda z mnogimi vzklično-vprašalnimi povedmi in pogostimi zamolki. Pripovedovanje je podobno pesmi v prozi, s svojim iritirajočim izpovedovanjem, ki je podobno kriku, je blizu ekspresionističnim poskusom. Črna barva je v ospredju v (2000 besed) dolgi pripovedi *Otrok glada*, ki jo je objavil v drugi številki *Doma in sveta* 1922. Na podoben način kot v *Smradu* je nadaljeval z drastiko prispodobne in besede. V vojni in lakoti mlada mati rodi »polčloveško telesce«. »To ni več podoba človeka«. (Čebokli 1999: 271) Je pravo nasprotje ideji o novem človeku, ki so ga oznanjali ekspresionisti. Očitno gre za pisateljev ugovor: kako naj se rodi novi človek iz nemogočih razmer, iz lakote. Pripoved je sestavljena iz fragmentarnih pogovorov matere s psičkom, otrokom in umetnikom. Dialog je daleč od stvarnega pogovora, je bolj krik obupa, začudenja, bolečine in zlasti groze ob trpljenju mlade matere, ki umre ob rojstvu otroka. Ta je vse prej kot sposoben za novo življenje. Prevladuje ozračje krika, smrti, groze. Ena od pogostih besed je krik: »zatajeni krik«, »krik iz globokih telesnih bolečin«, »krvavi krik« itd. Ob tem bi lahko govorili o »posebni intenziteti, na kateri temelji vsebina in izraz ekspresionizma« (Paternu 1984: 48). Značilnosti po izrazni plati: patetičnost, polno vzkličnih in vprašalnih povedi, zamolki in pretrgano izražanje, množica bolj ali manj zvenceh parataktičnih dialoških replik, ki niso vedno v logičnem zaporedju, itd. V pogledih, motiviki in jezikovnih sredstvih je pripoved skladna z ekspresionistično poetiko, je ena od možnih različic ekspresionistične kratke proze. Toda v ospredju je paradoks: »novi človek« je rojen iz glada, spremljajo ga mrtve materine oči, ki »v preveliki grozi so obstrmele« (Čebokli 1999: 272).

V pripovedi *Sonce se smeje nad črnimi rakovami* ... (DS 1922) se je Čebokli vrnil k motivu barak in njihovih trpečih prebivalcev, hirajočih od lakote. V kontrastu smejočega se sonca – »smeh je bil rdeč« – je toliko drastičnejše »zablestela« vrsta »črnih rakev«, tj. barak, v katerih so ljudje. Dokaj nemimetična podoba sveta silovito obtožuje vse, ki povzročajo trpljenje drugih. Identifikacija trpečih tu ni pomembna, pomemben je pojav, iznakažena človeška podoba, groteskno se prelivajoča v ne-obstoj. Vojaško krutost, ki človeka maliči in ponižuje, je upovedil v pripovedi *Idijot Marko in oni* ... (DS 1922). V ospredju je nečloveška igra z umsko prizadetim Markom, človeška zloba je nenadkriljiva in ujeta v groteskni paradoks: »Vsi so ga imeli radi. Vsi so se ž njim igrali. Vsi so ga žalili.« (Čebokli 1999: 276) In posledica: »[...] s strupenim zasmehom [so] umorili mehko gorsko dušo – , gorko gorsko srce –.« (Nav. d.: 279)

Svojo zadnjo pripoved je Čebokli objavil v junijski številki *Doma in sveta* 1923 (umrl je 17. oktobra) z naslovom *Pod mrtvimi drevesi* (z nekaj manj kot 2400 besedami). Je dokaj izrazit primer ekspresionistične kratke pripovedi, ki jih v slovenski kratkoprozni produkciji ni veliko (prim. Glušič 1984: 117). »Tematizira ekspresionistični topos moškega in ženskega principa« (Stojanović Pantović 2003: 192). Odstopa od dotedanjih pripovednih modelov. Pogloblja cankarjansko deepizacijo z monološko objektivizacijo dekletovega hrepenenja po ljubem in vpeljuje daljšo dialoško sceno z nagosto posutimi parataktičnimi dialoškimi zvezami, ki niso vedno logične. Začetna ekspresionistična alegorična podoba o invalidnih drevesih – očitno prispodoba za ljudi – dobi na koncu odgovor ali dopolnilo v krutem dejstvu o eksploziji granate, ki ubije dekle in mladeniču odtrga noge. Oseb ne označi z imeni, marveč jih poimenuje na splošno (tipizacija, videz univerzalnosti): dekle je »mlado dekle«, njen ljubi je »ti moj daljni«, oseba, ki se želi dekleta polastiti in izživetvi svojo strast, ima več oznak, ki so negativne: »tujec«, »črni neznanec«, »črn človeški lik«, »mladi gospod«. Čas dogajanja je vojna, daljna lokacija je nekje ob Soči, omenjen je solkanski most, medtem ko je dekle locirano pod devetimi drevesom, kjer leži »v senci polnočne mesečine«. Okvirna podoba sveta je blizu stvarnosti, medtem ko so položaji oviti v bolj ali manj očitno irealnost, so rezultat piščeve predstave o stvarnosti. Gre za nemimetičnost, konkretni svet dobiva povsem abstraktne obrise. Pripoved je prežeta z občutjem katastrofičnosti, izzveneva disonantno in rešitev ni nakazana. Trenutki hrepenenja, ki jih preplavi strast, se končajo nesrečno. Vsemu temu je prilagojen način izražanja; ob drugih ekspresionističnih značilnostih izstopa zlasti metaforika, nekaj pri-

merov: »ji padla v dušo z detonacijo zverinske strasti«, »svoje svetle oči nastavi kakor dva nabrušena bajoneta fantu na vzbočene prsi«, »in troje srpečih granat koplje že odmerjeni grob«, »ti še odprti grobovi tam doli strmijo vate vse bolj črno in srepro«, »ognjeni krik njene duše skozi polnoč« ipd. Ne moremo mimo tega, da je Čebokli ves čas kazal veliko občutljivost za barvno epitetonezo, ki jo je kontrastno uporabljal tudi v tej pripovedi; nežnost, lepota proti trpljenju, grozi, gnusu = »belo čelo«, »bela jadra«, »bel smeh«, »belovzcvetela roža«, »belo cvetje«: »črna koža«, »rdeča bolečina«, »črn človeški lik«, »črne ustnice«, »črni kot«, »črno goriško polje«, »črna zemlja« (prim. Zdravec 1993: 82–84; Čeh Steger 2010: 163–169).

France Vodnik je v *Mentorju* 1938/39 o Čebokliju menil, da njegove črtice (kratke pripovedi, op. G. K.) »pomenijo nemara najčistejši izraz našega ekspresionizma v prozi« (1938/1939: 82).<sup>23</sup> Oznaka je vredna ponovnega premisleka; pisatelj je bil obet, ki ga je izničila prezgodnja smrt, in tako je bilo slovensko pripovedništvo prikrajšano za marsikaj.

Ob Čebokliju je treba omenjati še **Milana Fabjančiča**, ki je v *Ljubljanskem zvonu* 1923 objavil 1850 besed dolgo pripoved *Čuden gost* in jo podnaslovil *Iz zbirke »Krematorij živih«*. Okolje dogajanja, o katerem prvoosebno pripoveduje, so barake, v katerih so »v mrazu medlela v klobčiče zvita človeška telesa« (LZ 1923: 177). Med njimi je neviden, komaj slišen »čuden gost«, ki ga pripovedovalec sprašuje, kdo je. Neposrednega odgovora ne zve, le to, da ni človek in ne žival, marveč mrtva stvar »in vendar strahota vseh strahot« (nav. d.: 178). Od človeka preklet in razpet med paradoksi: Bog–hudič, pravica–krivica, ljubezen–sovražstvo itd. Iz povsem nemimetične situacije bi se dalo sklepati ali slutiti, da gre za glad ali neko drugo silo, ki človeka obvladuje in uničuje. Osebe, če je mogoče temu tako reči, »čudni gost«, prvoosebni spraševalec, ki vso to nedoumnost doživlja, »živi mrliči« v barakah, vse to so neidentificirana bitja. Prevladuje položaj, ki ga obvladuje personificirani NEKDO, zbujajoč strah in grozo. Neopredeljena fantazma je alegorija nečesa, kar je za človeka pogubno. Skrivnost se razkrije tako, da se vse zgubi v abstraktni viziji uničenja. Grotesknost je poglobitvena oznaka za to besedilo, ki je na poti k destruk-

<sup>23</sup> F. Vodnik omenja pripovedi: *Velikonočno pismo*, *Otok živih*, *Otrok gladi* in *Mrtve roke*. V novejšem času je Zora Tavčar v svoji uvodni razpravi k Čeboklijevemu zbranemu delu menila, da so po njenem *Mrtve roke* besedilo, ki »spada v ožji izbor slovenske ekspresionistične proze«.

ciji dotedanje kratke pripovedi. Vse je prepuščeno učinkom skrivnostne sile in razbesnelim, vserazdirajočim krikom, ki nakazujejo apokaliptični trenutek. Pripoved je izrazno močno ekspresionistična. Motivno nas spominja na Cankarjevo vinjeto *Glad*, toda kljub vsemu hoče biti pripoved drugačna od tradicionalne kratke pripovedi in tudi od cankarjanske kratkoprozne inovacije, čeprav je manj radikalna, kot so nekatere kratke pripovedi mlajše generacije, ki je poskušala z avantgardizmom. Vsekakor gre za eksperiment, kakršnih je tisti čas navrgel kar nekaj, toda očitno razvojnemu zamahu kratkega pripovedništva ta primer ni dal spodbude in ustreznega zgleada za možne usmeritve v prihodnje.

\* \* \*

Kratkoprozni trendi, ki so bili vidni v letih po vojni (1919–1921), so bili pri pripovednikih starejše generacije aktualni tudi v triletju 1922–1924. To velja za Kraigherja in Novačana, Meška, Šorlija, Preglja (delno), Puglja in Albrehta; tej skupini, ki je bila bliže realistični in novoromantično-simbolistični modelski sinkretičnosti, so se pridružili še Golar, Kostanjevec, Vuk in V. Levstik. Velikonja in Dornik sta se spogledovala z ekspresionizmom, medtem ko so se Bevk, Čebokli in Fabjančič opazneje približali ekspresionističnemu modelu kratke proze. To triletje je svojevrstna modelsko-slogovna uvertura v drugo polovico dvajsetih let, saj so se dokaj jasno izrazile težnje tako v smeri nadaljevanja realističnega modela z različnimi variantami kot iskanje v novo smer in sprejemanje ekspresionističnih značilnosti, ki so proti koncu desetletja bledele in pojenjavale.



---

# Na prelomu – vzpon ekspresionističnega in slovo (1925–1929)

Iskanje v novo smer in zbirke kot pregledi opravljenega dela

**K**AJ GOVORI V PRID ZAMEJITVI obravnavanja kratke proze z letnicama 1925–1929? V letih 1922–1924 so valovili avantgardni poskusi z nekaterimi ekspresionističnimi značilnostmi, z letom 1924 so vse bolj pojejavljali in Podbevškova zbirka 1925 *ČLOVEK Z BOMBAMI* je zaokrožila to dogajanje. Ni dvoma, da je avantgarda s svojo eksperimentalnostjo in odporom do ustaljenih načinov pisanja prispevala marsikaj zanimivega in osvežujočega tako na sporočilni kot na snovno-motivni, jezikovnoslogovni in oblikovni ravni. Podbevškovo zbirko je v svoji kritiki v *Domu in svetu* (1925) France Vodnik odločno odklonil in ji storil krivico. Z vidika »umetnostne sinteze«, kot jo je pojmoval, in s tem »duhovne umetnosti« je Podbevškovo stvaritev označil takole:

Bistvo te umetnosti je prvi pri nas doumel in oznanil Ivan Cankar s *Podobami iz sanj*, nikakor pa ne Podbevšek, ki si pet let za njim še ni bil na jasnem, kaj zahteva od njega veliki čas. Če pomeni ta umetnost kultura v borbi za človeka, pomeni Podbevškova umetnost kultura samega sebe, da se uveljavi. [...] To je zgolj plastika za oči, papirna dinamika nemoči, plahta, za katero, če jo odgrneš, ničesar ni. [...] Če zdaj potegnemo idejno linijo teh pesnitev, se nam razodene še večja revščina. Sploh se mi zdi, da je vsebinsko P. najšibkejši (DS 1925: 256).<sup>24</sup>

Leta 1925 je izšla zbirka kratkih pripovedi Lovra Kuharja (Prežihovega Voranca) *POVESTI* in v pripovedništvu, še posebej v kratkem, s svojim

---

<sup>24</sup> France Vodnik je na koncu ocene zapisal: »Če sklenemo s perspektivo v prihodnost, moramo reči: Mi jemljemo knjigo le še kot dokument dobe, ki je šla mimo nas. Vendar je prav, da je izšla. Bodočnosti obraz se bo oblikoval po svoje, v kolikor njene dobre strani niso izkazane že sedaj. Smer nadaljnjega razvoja pa bo šla preko in mimo nje in je že danes šla.« (Nav. d.: 256).

nastopom naznanjala oblikovanje novorealistične oziroma socialnorealistične usmeritve, ki jo je bilo mogoče zaslutiti že nekaj let prej. Če pogledamo, kdaj so nastale oz. so bile objavljene posamezne kratke pripovedi iz zbirke, ugotovimo, da najstarejša (*Baraba*) seže v leto 1912, medtem ko sta bili *Obracun* in *Borba* iz let 1921–1922. V letih 1925–1929 se začneta prepletati odhajajoči ekspresionizem in vse bolj se uveljavljajoča različica realistične usmerjenosti, tj. novi ali socialni realizem. Druga polovica dvajsetih let je v tem dokaj nazorna, v letih 1928–1929 se je ekspresionizem v glavnem poslovil. V kratkih pripovedih je bil najdlje opazen pri Ivanu Preglju, Slavku Grumu in Miranu Jarcu, delno pri Bratku Kreftu, Bogomirju Magajni in Maksu Šnuderlu. Anton Ocvirk je v *Pregledu slovenske literature od leta 1918 do 1928 v Ljubljanskem zvonu* to »diagnosticiral« z besedami:

Medtem ko se je ekspresionizem izza leta 1928. začel razkrajati, se je v najmlajšem pokolenju polagoma pričelo pojavljati prizadevanje po predmetnejšem pripovednem izrazu, po stvarnejšem oblikovanju življenja. Preenostranski, v subjektivni kaos zamaknjeni modernizem se je moral docela umakniti živim problemom neposredne sedanjosti. Značilen pojav tega preobrata predstavlja knjiga 'Sedem mladih slovenskih pisateljev' (1930), v kateri so nastopili M. Javornik, R. Kresal, M. Kranjec, J. Kranjc, I. Grahor, M. Ovsenak [= Avsenak] in P. Kovač [= Venceslav Winkler, op. G. K.] (Ocvirk 1938: 597).

Bojana Stojanović Pantović je leta 1924–1930 označila za etapo »razvitega in poznega ekspresionizma« in za ključne pisce tistega časa navedla Preglja, Jarca, Gruma in Magajno (2003: 127).

Koliko je bilo slovenske kratke proze v obravnavanih letih? Od leta 1919 dalje se je število kratkih pripovedi iz leta v leto povečevalo in leta 1925 doseglo okr. 290 enot. V letih 1926 in 1928 se je to število rahlo zvišalo, medtem ko je 1927 in 1929 zanihalo navzdol. Seštevek v teh letih v celoti pove, da je bila kratkoprozna produkcija precejšnja. To povečanje je vidno zlasti v časnikih, v prvi vrsti v *Jutru* (leta 1923 so prednjačile *Jutranje novosti*), sledita mu *Slovenec* in *Slovenski narod*, vendar z znatno manjšim številom kratkih pripovedi; vsa ta leta je bila s kratko pripovedjo dokaj bogata tudi *Domovina*. Osrednji leposlovni glasili *Ljubljanski zvon* in *Dom in svet* sta bili bolj ali manj izenačeni, bogata po številu je bila *Mladika*, za vedno več tovrstnih prispevkov so se trudili *Domači prijatelj*, *Ženski svet* ter *Življenje in svet*. V kombiniranem letniku 1929/1930 sta bili presenetljivo pogosti s kratko prozo *Modra ptica* in *Žika*,

taka težnja se je nadaljevala tudi v prvi polovici tridesetih let (prim. Kocijan 1999).<sup>25</sup>

Za leta 1925–1929 je treba ponoviti ugotovitev, ki je veljala za čas 1922–1924, da namreč »zbirke kratkih pripovedi le malo pomagajo pri razgledo-

<sup>25</sup> Podobno kot iz let 1922–1924 vrsto avtorjev (ne glede na starost) kratke pripovedne proze tudi iz let 1925–1929 zaradi majhnega števila objav in/ali neinventivnosti njihovih sestavkov posebej ne obravnavamo. Razdeljeni so v tri skupine: v prvi so tisti, ki so v tem času objavili en prispevek ali dva (izjemno tri), nato so na tem področju utihnili; v drugi skupini so avtorji, ki so objavili enega ali dva prispevka (največkrat enega), izjemno tri, potem pa so po tem obdobju objavili še enega, dva ali tri, izjeme so s 4, 5 ali 6 prispevki; v tretji skupini so avtorji, ki so objavili tri, štiri ali več kratkih pripovedi, a se pozneje niso več oglasili ali so objavili en, dva ali več kratkoproznih prispevkov in prenehali. V vse tri skupine je uvrščenih ok. 120 avtorjev. Naj navedemo nekaj primerov iz prve skupine: Venceslav Bele, Oton Berkopec, Fran Bolka (več obj. v letih 1903–1909), Ivan Bučer, Joža Glonar, Alfonz Gspan, France Koblar, Karlo Kocjančič, Ivan Marijanovič Korče, Zofija Kos, Silvo Kranjec, Matko Krevh, Niko Kuret, Anton Leskovec, Franc Ločniškar, Danilo Majaron, Stanko Mencinger, Vilko Novak, Rado Pregarc, Ciril Rejc, Alojzij Res, Boris Režek, Ivo Sever, Vladimir Sis, Anton Sovre, Marica Strnad, Osip Šest, Karel Širok, Ernest Tomc, Aleksander Urankar, Marija Wirgler in Miljutin Zarnik (prej več). Iz druge skupine: Janko Arnuš (po letu 1929 še eno pripoved), Ivan Baloh (več obj. v letih 1901–1918, nekaj tudi od 1919 do 1924, po letu 1929 eno), Marica Nadlišek Bartol (pozneje dve), Rado Bednařik (pozneje eno), Božo Borštnik (pozneje še šest), Ivo Česnik (pozneje še eno), Ciril Drekonja (pozneje eno), Viktor Flisek (pozneje tri), Marjana Grasseli (pozneje štiri), Mica Kepa (pozneje dve), Ladislav Kiauta (pozneje pet), Mile Klopčič (pozneje eno), Josip Knaflič (pozneje eno), Josip Korban (pozneje dve), Gregor (Griša) Koritnik (pozneje tri), Vinko Košak (pozneje tri), Matija Lipužič (pozneje štiri), Ivan Molek (pozneje tri), Bogo Pregelj (pozneje eno), Ksenija Prunk (pozneje eno), Leopold Stanek (pozneje eno), Silvester Škerl (pozneje dve), Štefan Tonkli (pozneje tri), Josip Vandot (pozneje štiri), France Vodnik (pozneje eno), Janez Žagar (pozneje dve). Iz tretje skupine: Peter Butkovič (več objav v letih 1908–1913), Ivan Frole, Ferdo Kleinmayr (pozneje dve), Jože Krapš (pozneje tri), Stane Mihelič, Pavla Rovar (pozneje eno), Slavko Savinšek, Franjo Strah (pozneje eno), Silva Trdina (pozneje dve), Ivan Vouk (pozneje štiri), Črtomir Zorec itd. (Evidencirano po bibliografiji *Slovenska kratka pripovedna proza 1919–1941*, 1999.)

vanju, kaj so novega na tem področju prinesla obravnavana leta« (Kocijan 2006: 330; Stojanović Pantović 2003: 122), šele prebiranje časnikov in časopisov iz tistega časa razkrije vso pisanost in posebnosti kratke proze. Kuharjeva zbirka *POVESTI* (1925) je zajela kratke pripovedi iz let 1912–1922. Kmetove *VEČERNA PISMA* (1926) so objavila produkcijo iz let 1919–1922, medtem ko je Manica Komanova v zbirki »črtic« *POD MEČEM* (1926) zbrala svoje objave od 1919 do 1923. Josip Korban je s svojo kratko prozo *IZ MOJIH TEMNIH DNI* (1926) nihal med pripovedovanjem za mlajši rod in pisanjem za odrasle. Ni se preveč globoko vtisnil v spomin niti slovenskim bralcem niti literarni zgodovini. Izborov kratkih pripovedi nekoliko starejšega datuma – iz *Domačega prijatelja* – o odraščanju svojih hčerkic (*VLADKA IN MITKA*, 1927, in *VLADKA, MITKA IN MIRICA*, 1928) Zofka Kveder ni dočakala, ker je 21. novembra 1926 umrla. Ksaver Meško je s knjigama *LEGENDE O SV. FRANČIŠKU* (1927) in *LEGENDE O SV. FRANČIŠKU IN DRUGE* (dopolnjena izdaja 1928) posegel v leto 1917, s tem da je dostavek »in druge« v drugi izdaji opravičil s tremi novimi legendami, ki so iz leta 1925, v modelu se ujemajo s prejšnjimi. V zbirki Milana Puglja *POPOTNIKI* (1927) so poleg treh starejših (1913–1915) zbrane pripovedi iz let 1921 in 1923, nova je *Straža*. Anton Adamič je bil s »črticami« *ZNANCI* (1928) po večini bolj svež, saj je poleg nekaj starejših zbral kratke pripovedi iz prejšnjega leta. Nekaj podobnega se je zgodilo z zbirko »novel« *ČLOVEK IZ SAMOTE* (1929) Maks Šnuderla. Avtor je zbral kratke pripovedi iz zadnjega časa, nekaj tudi neobjavljenih, tako da je z zbirko predstavil svoje najnovejše kratkoprozno snovanje. Naj omenimo še tržaško zbirko *Biblioteka za pouk in zabavo*, ki je ob poučnih sestavkih vedno prinašala tudi leposlovje in v tem okviru kratko prozo. Zvezki št. 2, 3 in 6 so v letu 1929 objavili dve Bevkovi ter po eno Kleinmayrjevo in Voukovo kratko pripoved.

## Najstarejši pripovedniki se poslavljajo, razen Finžgarja, Meška, Šorlija in Golarja

Nekateri pripovedniki, ki po svojih stilno-nazorskih značilnostih spadajo v realizem in naturalistični intermezzo ter novo romantiko in simbolizem (rojeni so bili v sedemdesetih letih ali prej), so objavljali tudi v letih 1925–1929. Med te bi uvrstili (po starosti): Frana Zbašnika, Josipa Kostanjevca, Leo Fatur, Frana Milčinskega, Frana Jakliča, Josipa Suchyja, Rada Murnika, Frana Govekarja,

Frana S. Finžgarja, Ksaverja Meška, Alojzija Merharja - Silvina Sardenka, Iva Šorlija, Pavla Perka, Lojza Kraigherja, Zofko Kveder, Cvetka Golarja, Radivoja Peterlina Petruško; v primerjavi s prejšnjimi leti se s kratko prozo niso več oglašali Fran Detela, Marica Gregorič Stipančič in Damir Feigel, medtem ko je Lojz Kraigher leta 1927 v tržaškem *Našem glasu* objavil dolgo novelo *Matej in Matilda* (prim. Moravec 1990: 103).

V primerjavi z nekaterimi takratnimi kratkoprozniki je bil **Fran Zbašnik** (1855–1935) bolj sočen in pripovedno prepričljivejši, toda k modelu kratke pripovedi ni prispeval nič novega: utrjeval je njeno tradicionalno podobo na realistični podlagi. V svoji pisateljski vnemi je v letih 1925–1929 zvrstil kar dvaindvajset kratkih pripovedi, med katerimi je najzanimivejši cikel štirinajstih pripovedi *Motivi iz vojnih časov* (J 1925), ki je smiselno zaokrožen in prepuščen vojnim spominom ter doživetjem in opazovanim dogodkom v prvi svetovni vojni. Snovno-motivno so bile podobne teme že obdelane, toda venec je kratkoprozno dokaj izbrušen in je izraz njegove realistične variante s pridihom novoromantičnih pripovednih lastnosti. Pripovedi so v večini dolge od okr. 400 do nekaj nad 1000 besed, le izjemoma so daljše. Prevladuje raba dialogov, zvrstijo se nesrečne življenjske zgodbe, ki so jih narekovale vojne strahote; v ospredju je tragika zaledja, torej posledice vojne vihre. Vojno ozračje in njeno zlovesčnost je Zbašnik upovedil v pripovedih *V tibi noči*, *V železniškem vozu* in v *Otroški igri*. Na absurdnost vojne bralca pretresljivo opozarja pripoved *Sovražnika*<sup>26</sup> o tem, kako sta se pobila italijanski in slovenski vojak in kako skupno umirata. Sovražnika ob smrtnih mukah postaneta prijatelja. V pripovedi *Sama* stiska in obup ob moževi smrti ženi prekipita, medtem ko topovi rohnijo naprej. Dolgo zatajevana bolečina uniči *Starca*. Indirektni notranji monolog je v ospredju v pripovedi *Poslednje ure*, ki jih doživlja vojak pred ustrelitvijo, ker je nekdo denunciral njegovo izjavo, češ da je vojna neumnost. Družinska tragedija je predmet pripovedi *Na kmečkih tleh*: mož se je vrnil in ob nezvesti ženi našel tuje dete. Itd. Zbašnikove kratke pripovedi niso zanimive v modelu, marveč motivno in v izpeljavi; še danes so nekatere vredne branja.

**Josip Kostanjevec** je zadržal svojo različico realistično-naturalističnega pripovednega oblikovanja in v analiziranih letih objavil štiri kratke pripovedi:

<sup>26</sup> Podoben motiv je uporabil France Bevk v kratki pripovedi *Sovrašтво v Domu in svetu* 1922 (prim. Kocijan 2006: 339).

v *Ljubljanskem zvonu Prijatelja Tineta* (1925), v *Slovenskem narodu* bolj žurnalistično *Prvo sejo*, v mariborskem *Taboru* stereotipno *Stariba pripoveduje* in 1929 v *Jutru* pripoved *Križišča*. *Prijatelj Tine* je okvirna pripoved, ki v vložnem delu predstavi pripovedovanje sogovornika o prijatelju Tinetu in njegovi tragični življenjski usodi: nesrečno je poročen, žena ima otroke z drugimi, vda se pijači, konča v norišnici. S prevladujočo naracijo je ustvaril značilno epsko besedilo, v katerem zaživi malomestni svet. Kostanjevec je takratnim bralcem ponudil solidno branje, ki je pričalo o dokajšnji pisateljevi pripovedni vitalnosti. V *Križiščih* je upovedil trško okolje in najprej srečno in nato nesrečno zakonsko zvezo: odločilna je intriga z anonimnim pismom, v katerem so »dobri« tržani dr. Malcu sporočali, da mu je žena Berta nezvesta in da otrok ni njegov; to spominja na Kersnikovo *Jaro gospodo*. Pripoved se konča tako, da mora dr. Malec v psihiatrično oskrbo, Berta pa naredi samomor. Delo kompozicijsko in zgodbeno ni dovolj konsistentno, od upovedovanja stvarnosti je prešlo na domišljjski konstrukt, tako da konec izzveneva izumetničeno in manj verjetno. *Križišča* spadajo med kratke pripovedi, ki so daleč od trajnejše berljivosti.

Leta 1928 je v *Domoljubu* in *Slovincu* **Fran Jaklič** (1868–1937) objavil dve kratki pripovedi iz življenja na vasi, naslednje leto v *Družini* obsežnejši »obraz« *Kovač Rošel* ter v *Slovincu* natisnjene kratke »utopične« povesti *Božičevanje Žorža Čepina leta 1944*. Takratno slovensko kratko pripovedništvo z Jakličem ni kaj dosti pridobilo, saj je ostajal pri pisanju, ki ga je uveljavil v *Domu in svetu* že v začetku devetdesetih let 19. stoletja. V ciklu *Podobe iz naroda* (1891) je ostajal v okvirih tradicionalnega pisanja o kmečkem življenju, upovedoval je vsakdanje kmečke ljudi v njihovi bedi, medtem ko je s ciklom *Naši vaščanje* (1891) dal slutiti, »da se od realistično objektiviziranega prikazovanja življenja rahlo nagiba v smer novodobnih literarnostilnih pogledov in obetov« (Kocijan 1983: 248).

**Josip Suchy** (1869–1941), ki se je prej in pozneje veliko ukvarjal z budizmom, je v *Jutru* 1925 objavil nekaj kratkih pripovedi (*Kako je Jerebov Matija zaklad kopal*, *V risu* itd.) s poudarki na nesmiselnosti vraževernosti. Nato je v *Slovenskem narodu* 1926 zvrstil cikel *Ljubljanske sličice/slike*, v katerih je upovedil (z manj kot tisoč besed) drobne prizore iz ljubljanske vsakdanjosti, npr. *Življenje v strugi Ljubljanice*, *Posledice inserata*, *Neverjetna zgodba*, *V*

točilnici, V »Zvezdi«, Na promenadi in še vrsto drugih. Gre za podoben način pisanja, kot ga srečamo v feljtonsko pisanih *LJUBLJANSKIHTIPIH*, knjigi, ki jo je izdal 1924, za razliko od *sličic* so bolj »obrazno« oblikovane. Oboje so pripovedni podlistki in ne tipične kratke pripovedi. Pripovedovanje je lahkotnejše, je zabavno branje z mnogimi duhovitostmi, v sporočilni poantiranosti se skrivata prenekatera modrost in resnica o takratnih ljudeh in družbi. Po tem času se s takim pisanjem ni več oglašal in ne bomo mu naredili krivice, če trdimo, da h kratki prozi ni kaj dosti prispeval. Ob Suchyjevih slikah/sličicah se nehote spomnimo na Alešovčeve *LJUBLJANSKE SLIKE* (1879), ki so po snovno-motivni plati v marsičem podobne, prav tako po načinu pisanja.

Med vojnoma se je le redko oglašal **Rado Murnik** (1870–1932): leta 1921 je v *Plamenu* sodeloval s kratko pripovedjo *Slovenska bolezen*, 1925 je v *Jutru* objavil *Na naboru* in 1926 *Velikonočna darila*; zadnjikrat srečamo Murnikovo kratko pripoved v *Odmevih* leta 1930: *Učitelj Beda*. Medtem ko je *Slovenska bolezen* satira s karikiranjem in aktualnimi moralno-političnimi poudarki, sta preostali dve pripovedi izrazito priložnostni; spodbudil ju je ne posebno pomemben dogodek, nastalo je pripovedovanje za vsakdanje, sprotno časniško branje.

V zadnji fazi svojega pisateljevanja se je **Fran Govekar** (1871–1949) prepuščal lagodno zaokroženi romaneskno-povestni prozi (*Svitanje*, 1921, in *Olga*, 1928), toda vmes je nastalo nekaj kratkih pripovedi, ki pričajo, da ga rutina ni izdala in da je ohranjal svoj model kratke pripovedi z naturalističnimi značilnostmi, ki ga je zakoličil v devetdesetih letih. Odsev tega sta biografsko uokvirjena (o Ivanu Tavčarju) jubilejna proza *Visoški lovec* (J 1925) in zadnja Govekarjeva objavljena kratka pripoved *Boa* (*Odmevi* 1929). Govekar je ostal stari Govekar: osrednja tema je ljubimkanje z ženo drugega, sporočilo je izraženo z besedami: »Zato le ljubi ženske, sinko, in živi, živi hitro, saj je življenje tako strašno kratko!« (*Odmevi* 1929: 22) Fabuliranje je lahkotno, dogodek je pripovedovan temperamentno, rahlo lascivno, ni se odrekel podrobni deskripciji. Niti v modelu niti pripovedno-izrazno ni iskal novih postopkov v kratki pripovedi, marveč je ostal v okviru nekdanjega upovedovanja s poudarkom na lahkotnem, zabavnem berilu.

V najstarejšo starostno skupino spadata tudi **Zofka Kveder** (1878–1926) in **Radivoj Peterlin Petruška** (1879–1938). Kvedrova ni dočkala dveh izborov svojih kratkih pripovedi, ki sta bila zaznamovana z izrazito avtobiografskostjo.

Miran Jarc je v poročilu o *Vladki in Mitki* zapisal, da ti »intimni zapiski« »Kvedrovo bolj predstavljajo kot marsikatero njeno večje delo« (1928: 179). Drugače je bilo s Petruško, ki je bil leto dni mlajši od Kvedrove in je živel do leta 1938. Nazadnje se je oglasil v *Jutranjih novostih* 1923; v letih 1924–1926 kratke proze ni objavljaj, potem je v naslednjih treh letih kar precej tovrstnih pripovedi, in sicer v *Jutru*, ki mu je ostal zvest do 1936, ko je objavil svojo zadnjo kratko pripoved. Petruška je bil v prvi vrsti pesnik in je v pisanju še vedno spominjal na moderno, ob svojem časnikarskem delu je rad posegal po kratki pripovedi in jo razvrščal na podlistkarski prostor. Ni presenečal s posebnostmi svojega pripovedovanja, snovno-motivno sta mu bila blizu boemstvo in umetniško življenje (*Obisk tašče. Iz umetnikovega življenja*, 1928), uradniška srenja (*Gospod vodja. Iz življenja kruboborcev*, 1927; *Angel. Iz uradnikovega dnevnika*, 1927), družbeno obrobje (*Stari Jamovec*, 1927; *Dobri ljudje*, 1929; *Zmeda*, 1929) itd. Nič novega ni prispeval h kratki prozi, a je izustil prenekatero kritično in resnično na račun takratne družbe.

Precej drugačen je kratkoprozni obraz **Frana S. Finžgarja**, ki je v letih 1925–1929 objavil nekaj kratkih pripovedi, s katerimi je utrjeval svoj vzorec kratke proze. Čas in literarni pogledi verjetno niso bili najbolj naklonjeni njegovemu načinu pisanja, vendar mu nihče ni mogel odrekati pripovedne dovršenosti in sporočilne tehtnosti. Leta 1925 je v *Domu in svetu* objavil kratko pripoved *Gospod*, ki je za Finžgarja še kako značilna: pisana je asketsko – nobene besede ni odveč; v svoji realistični različici portretira »duhovnika ljubljanske škofije«, kot se je središčna oseba predstavljala, dogodek je »droben« – srečanje na pokopališču, pripovedovalec je opazovalec, poslušalec, osrednja oseba je sklesana iz kratkih monoloških opomb in pripovedovanja o sebi, značilna je oznaka: »Jaz si ne morem kaj, če sem bil nekoliko drugače urezan [...]« (DS 1925: 2), ni ravnal po pričakovanju, saj ni mogel sprejeti pravil, ki so se jih držali »gospodje«, za katere je značilno, da so brez madeža in da imajo vedno prav. Zaradi takih lastnosti je imel težave s službenimi premestitvami v odročne kraje in s ponošeno suknjo. Pripoved ima vse bistvene lastnosti kratke proze (1500 besed), očitno ima avtobiografsko ozadje in sporoča neprecenljive življenjske modrosti. Kratki pripovedi *Velika noč* (M 1925) in *Pirub* (M 1926) sta napisani v pomirjujoči drži in se pridružujeta podobnim pripovedim iz prejšnjih let, medtem ko v pripovednem podlistku *Pod cvetočim nagnojem* (S 1928) razburljivo komentira aktualno dogajanje na vzgojnem področju in v strankarski politiki, seveda na pripovedni način. Izrazil je nejevoljo nad tedanjimi razmerami in nepoštenostjo.

Kmečki snovi je Finžgar v dvajsetih letih namenil posebno skrb, ki se je izpričala v kratki pripovedi *Beli ženin* (*Koledar družbe sv. Mohorja* 1925) in v povesti *Strici*. Prva je napisana nekoliko drugače, kot so sicer njegove kratke pripovedi, saj je po zunanji in notranji sestavi ter upovedenih likih bližje kratki povesti in s tem podobna *Dekli Ančki* in *Stricem*. S 7700 besedami je v mejnem prostoru kratke pripovedi z značilnimi lastnostmi za take pripovedi in z vidno težnjo, pomikati se v bližino srednje dolge pripovedi. V središču je kmet Vrban, ki mu umre žena Polona, za katero neutolažljivo žaluje. Po razmeroma krajšem času pride do ugotovitve, da brez žene in gospodinje (kljub štirim pridnim hčeram) ne more. Všeč mu je vdova Polona Suhadolka, s katero se kljub nasprotovanju hčera poroči. Toda vse bolj spoznava, da ta Polona ni prava Polona, neprijetne scene se vrstijo, močno trpi tudi druga Polona, in ko se Vrban po svoji volji na njivi prehladi, obleži in – umre. Na smrtni postelji glede druge žene Polone otrokom kljub vsemu naroča: »Otroci, vam jo izročam; naša je ...« (Finžgar 1984: 363). Motivacijsko in psihološko je Finžgar peljal dogajanje v pripovedi tako, da je vpeto v pisateljevo spoznanje in sporočilo, »da so nekatere enkratne stvari v življenju neponovljive« (Šifrer 2003: 199).

Nekaj podobnega kot za Finžgarja je mogoče reči za **Ksaverja Meška**, ki se je med vojnama oglašal dvakrat pogosteje kot Finžgar, to je značilno tudi za leta 1925–1929. Meško je skladno s svojo kratkoprozno prakso pisal tako, da je delno sledil Cankarjevemu inovativnemu modelu kratke pripovedi ali pa se bolj nagnil k realistično-naturalističnemu načinu pisanja z vidnejšo čustveno intonacijo. Že prej so bile zanj značilne legende, v prvi vrsti o sv. Frančišku. Te so v letih 1927 in 1928 doživele dve izdaji v samostojnih zbirkah. V drugi izdaji je dodal še nekaj novih, npr. *Legendo o sv. Juriju*. Meško je po svoje oživel legendo kot književno vrsto in ji dal umetelni pečat, pri čemer je zadržal nekatere pogloblitve lastnosti, značilne za ljudsko legendo. Sporočilno je ostajal pri versko-nabožnih in moralizirajočih poudarkih ter ob tem obsojal vojno gorje. V Meškovi kratki prozi je opazna njegova sočustvujoča drža pri obravnavanju trpečih, nesrečnih ljudi. Največkrat so to ženske, še posebej matere. Ena od takih nesrečnic je v središču pripovedi *Križana Anka* (*Dom in svet* 1927). Pripoved se naslanja na mladostne spomine in pripoveduje o služkinji Anki, ki ji je umrla hčerka in ki je vse življenje služila tujim ljudem. Pripoved je »obraz«, osredotočen na središčno osebo in na dogajanje, ki ilustrira njeno življenjsko usodo. Mati je osrednji lik tudi v kratki pripovedi *Dar iz materine roke* (*Razgled* 1927/1928) in v *Pesmi* (M 1927), ki pripoveduje o materini slutnji, da se ji sin

ne bo vrnil iz vojne vihre. To se tudi zgodi in vse pripovedovanje odmeva od materine žalosti. *Madež* (M 1929) je ne preveč posrečen »dvojnik« Cankarjeve *Skodelice kave* (prim. Vidmar 1929: 717), medtem ko je kratka pripoved *Marija Magdalena* (M 1929) kombinacija legende o svetopisemski osebi in ljubezenske zgodbe med Marijo in rimskim centurijem Petronijem, ki doživi spreobrnjenje.

Tema, ki jo Meško velikokrat obdeluje, je domoljubje in ob tem občudovanje slovenske dežele. Nekaj takega je tudi v kratki pripovedi *Slovenske gorice* (*Odmevi* 1929), v kateri bolj poje kot pripoveduje o lepoti goric, o ljudeh, ki jih pogosto omami vino, o njihovem trpljenju in sreči; nato splete mozaik doživetij, ki so jih pripovedovali krojač Mihál Skuhala, mojster Jurij Križanič in drugi. Pisatelj se čudi domišljiji ljudi: ti so nadarjeni za pripovedovanje in razkrivanje skrivnosti:

Dežela polna poezije, polna čarov. Koliko poezije v zemlji sami, v tistih po gričih položenih vinogradih, v tistih sanjavih lesih, v tistih tihih dolinah, s kakim samotnim mlinom ob potoku ... Tako ni čuda, da ima tam vsak gozd svoje pravljice, svoje skrivnosti, svoja strašila, vsaka cesta, vsak križpot, vsak potok, gozdni studenci, vsako drevo skoraj. (*Odmevi*)

Na koncu vzklika, kako mu je domovina »mila in draga«. Gre za model kratke pripovedi, ki mu je podlaga mozaična prepletenost bolj ali manj anekdotičnih pripovedi iz ljudskega spomina, vmes so lirsko-razčustvovane pasaje, ki izražajo piščevo prizadetost in doživljanje. To ni modelska novost, marveč svojevrstna sinkretičnost kratkoproznih možnosti.

**Ivo Šorli** tokrat ni objavil večjega števila kratkih pripovedi – le šest. V božični prilogi tržaške *Edinosti* (1925) je ob Kosovelu, Kleinmayrju in Vouku natisnil dokaj čustveno uglašeno praznično pripoved *Njih božično drevo*, medtem ko je *Jutro* istega leta prineslo tri kratke pripovedi (med 1000 in 2000 besed): *Denunciant*, *Moževe kosti* in *Galvanizator*. Prvi dve se ukvarjata z moralnimi vprašanji, to je o upravičenosti do denunciantstva, če gre za koristi nove države, in o izrabljeni ljubezenski avanturi, v kateri se je vdova sama ponujala, tretja je bliže koseriji o trgu Podbrežje z »jaro gospodo«, ki je v marsičem podobna tisti iz Kersnikovih časov, s tem da je poudarek na »podvigih« ženskam vsečnega novega avskultanta in ljubosumnih možeh. *Denunciant* in *Moževe kosti* sta okvirni pripovedi s prevladujočim pripovedovanjem osrednjih

oseb v vložnem delu, medtem ko *Galvanizator* tretjeosebno razgrinja razmere in ravnanje podbreške gospode, tj. pomembnejših izobražencev. Priča smo načinu pripovedovanja, ki ga poznamo pri Šorliju iz prejšnjih desetletij, prevladujejo realistično-naturalistične pripovedne lastnosti (prim. Kocijan 2001: 209). Velikonočna priloga *Edinosti* 1926 je objavila Šorlijevo »črtico« *Cacel je palica* z nekaj mladostnimi spominskimi utrinki, medtem ko je za *Koledar Goriške Moborjeve družbe* prispeval »grozno zgodbo o mrtvaški krsti« *Strab*, ki naj bi bila kratkoprozna grozljivka, vendar to ni.

Obravnavanih let **Cvetko Golar** ni zaznamoval z večjim številom kratkih pripovedi, tako kot je to vidno prej in pozneje (v tridesetih letih). *Pastirček Gašper* (*Tabor* 1925) je bil ponatis iz leta 1919 (prim. Kocijan 1999: 14), kratka pripoved iz kmečkega življenja *V blevu* (J 1927) ni prinesla nič novega, medtem ko *Poet Andrej* (*ŽiS* 1928) na podlagi uporabljanja dotedanjih Golarjevih pripovednih postopkov sporoča, da je poetova iluzija izničena in zaupanje v ljudi omajano. Pripoved (4800 besed) je preplet cankarjansko stilizirane satire in značilne golarjevske upoveditve ljudi z roba družbe, ki so po srcu dobri, toda na zunaj robati (berač Groga, čevljar Blaž in njegova Mreta, metlar Lovrenc), to na eni strani, na drugi pa je prav takó skupina ljudi z roba, ki niso dobri in strežejo Andreju po življenju. Poet Andrej se je odločil, da bo zapustil mesto in mestne »prijatelje«, ki govorijo »besede, ki so laž in se sladko slišijo, pa hudo pomenijo« (*ŽiS* 1928, knj. 4: 200), ter poiskal dobre ljudi, nove prijatelje in začel življenje na novo. Toda ker je padel v družčino razbojnikov »plaščarjev«, ki so ga okradli in pobili, se je njegovo iskanje drugačnega sveta končalo s smrtjo. Sporočilo je črnogledo, poetova iluzija je izničena. Živahnost pripovedovanja, nenavadnost zgodbe, posebnost oseb in dinamičen dialog so pripoved naredili zanimivo, berljivo in napeto, toda ostala je zakoreninjena v Golarjevem ustaljenem pisanju, ki smo ga spoznali že v prejšnjih dveh desetletjih: posoto s fantastiko, stilizirano folklornostjo, zlasti pravljíčnostjo, nenavadnimi osebamí, rahlo poetičnostjo, s simpatijami za kmečkega človeka.

\* \* \*

Kaj je bilo skupnega kratkim pripovedim najstarejše pisateljske skupine, ki se je živahno vključila v objavljjanje v letih 1925–1929? Glede modela kratke pripovedi lahko ugotovimo, da je bila ta skupina delno vpeta v realistično-naturalistični vzorec, del pripovednikov pa se je navezoval na moderno,

vendar dokaj blede, razen Meška. Slednji so dajali vtis, da se razmeroma hitro poslavljajo od cankarjanske usmerjenosti in iščejo nove možnosti v obnebbju vsak svoje različice realizma. Iz tega sledi, da sta bili v pripovedih fabulativna plat in zapletno-razpletna piramida dokaj izraziti, da je v večini šlo za tretje-osebno pripovedovanje z eno ali kvečjemu dvema središčnima osebama, enako velja za odločilni trenutek (izsek) iz življenja osrednje osebe, po dolžini so pripovedi ustrezale kratkoproznosti itd. Snovno-motivno so obravnavani avtorji upovedovali kmečko življenje z ne preveč poudarjenimi socialnimi problemi (Zbašnik, Jaklič, Finžgar, Meško, Golar), malomestni svet in v njem različne poklicnoslojne like in njihovo malomeščansko mentaliteto (Kostanjevec, Murnik, Govekar, Šorli, Petruška); Petruška se je dotikal uradniške srenje in boemsko-umetniške, Golar je postavil v središče poeta in njegovo hrepenenje po drugačnem svetu, Meško se domoljubju ni mogel izogniti, medtem ko se Finžgar ni časovni aktualnosti; vojni čas je pri nekaj piscih ostajal še naprej živa tema (Zbašnik, Meško). Meško je nadaljeval s parabolčno legendo. Ekspresionistične lastnosti na navedene pisatelje niso vplivale.

## Opazni kratkoprozni prispevki Zorca, Laha, Vuka, Pregelja, V. Levstika in Pugalja

Med pripovedniki kratke proze, rojenimi v osemdesetih letih, so se v letih 1925–1929 razmeroma pogosto oglašali: Manica Koman, Ivan Zorec, Ivan Lah, Ivan Vuk, Ivan Pregelj, Vladimir Levstik, Gustav Strniša, Ivan Podržaj, Januš Golec, medtem ko so se redkeje oziroma izjemoma Milan Pugalj, Alojzij Remec, Josip Ribičič, Anton Tanc, Ivan Matičič, Andrej Budal, nista pa več objavljala Mara Tavčar in Stanko Majcen.

**Manica Koman** se je največ ukvarjala s kmečkim življenjem (*Ne boš ga imela*, 1926; *Mejaša, Botre so menjali*, 1927, idr.) in to zaokročila z nekaj nad tisoč besed dolgo pripovedjo *Na kmetih* (*Odmevi* 1929). Gre za bolj ali manj naivno idilično pripovedovanje, kako Miha z zvijačo pridobi Micinega očeta, da mu po prejšnjem svojem nasprotovanju da svojo hčer za ženo. Komanova hudomušno in prijetno kramlja, toda problemsko v kmečka vprašanja ne poseže globlje in se tudi ne ukvarja s spreminjanjem ali nadgrajevanjem tradicionalno naravnane kratke pripovedi. Za Komanovo je v tistem času značilno še dvojje: da je v zbirki kratkih pripovedi *POD MEČEM* prevladovala vojna tema in da

je razmeroma pogosto upovedovala verskopraznično dogajanje (*Ko se je rodil Kristus, Blagor pokojnim!, Jaslice, Prišel je On* itd.). Pisateljica je kratke pripovedi objavljala do leta 1937 in ponujala v branje svoj ustaljeni kratkoprozni model v listih *Odmevi, Ženski svet, Jutro, Žena in dom* in *Slovenski narod*.

Svoje povojne kratke pripovedi (1919–1920) je **Ivan Zorec** v izboru izdal v zbirki *POMENKI* (1921), o kateri je Ivan Pregelj v *Domu in svetu* zapisal, da te pripovedi »psihologično ne sežejo ne enkrat v dno« in da »po tujih vzorcih posneti naturalizmi poltenosti in telesnosti znervožajo«; zato je menil, da knjiga ni za »mlade ljudi« (1922: 39). Juš Kozak je v *Ljubljanskem zvonu* pisatelju očital slabosti pri upovedovanju značajev in pri dialogu ter menil, da pripovedi končuje v trenutku, ko bi bralca zanimalo nadaljevanje, itd. Vendar je sklenil oceno spodbudno, češ da upa v pisateljevo resnost in da se bo v prihodnje »izlušči[-lo] jedro pristnega pripovedovanja« (1921: 248–249). Nekatera recenzentska mnenja v precejšnji meri veljajo tudi za Zorčeve kratke pripovedi v letih 1925–1929, ko je objavil kar nekaj takih sestavkov. Od 1925 dalje je največ objavjal v *Jutru*, manj v *Ženskem svetu* in *Slovenskem narodu*. Pozornosti je vredna nekaj nad 4800 besed dolga pripoved *Korenina v zemlji* v *Ljubljanskem zvonu* 1928. Njegov upoveditveni svet je kmečko okolje, v katerem išče življenjske spodbude, žalostijo ga težave in napake kmečkih ljudi, ki jih skrbno opazuje in jih predstavi v kritično-odločilnih trenutkih. Pripoveduje o navzkrižju značajskih lastnosti, okoliščin in socialnih razmer. *Korenina v zemlji* ima štiri poglavja, je fragmentarizirano komponirana, dogajanje časovno ni strnjeno, medtem ko je prostorsko dokaj zožena. Pripoveduje o Trlepu, ki mu je sin Janez odšel v Ameriko in se ni več oglašal. Trlep je značajsko, po ravnanju in obnašanju dokaj vsestransko predstavljen, tako da je po tej plati pripoved podobna »obrazom«. Zlasti je poudarjena njegova ljubezen do zemlje. Pisatelj z vrsto krajših pasаж skozi vso pripoved označuje to veliko ljubezen, npr.:

Ko pa mu je pogled planil po lepem polju, kadečem se v jutranji soparici, se mu je inako storilo. Milo se je oziral, kakor ne bi oči mogel odtrgati od umikajoče se domačije. Zdelo se mu je, da se vsaka bil na polju pripogiba k njegovim nogam in da boleče ječe puhteče njive, ki so rod za rodom pile znoj ponosnih Trlepov. (LZ 1928: 301)

Pripoved ima kratkoprozne značilnosti bliže klasičnemu novelističnemu vzorcu, pri tem je v ospredju dialog, zlasti značilno za Zorca je, da oznake Trlepa večinoma izrekajo sosedje bodisi v dialoški ali izjavni obliki in se zao-krožijo v lakonični oznaki: »Trlep je Trlep.« (Nav. d.: 300)

Pripoved je svojevrstna »zgoščenska«. Pisatelj je uporabil obliko kratke pripovedi za poglobitve snovno-motivne sestavine, ki jih v razširjeni obliki obravnava povest *Domačija ob Temenici*: izšla je leto pozneje (1929) v *Slovenskih večernicah* Mohorjeve družbe. Z enakim naslovom je objavil leta 1919 v *Domu in svetu* (in nato v zbirki *POMENKI*) prvo kratkoprozno verzijo te tematike (prim. Kozlevčar Černelič 1988: 82). Razlika med kratko pripovedjo iz leta 1919 in 1928 je v tem, da je prva bolj podobna odlomku iz poznejše povesti, čeprav učinkuje kot kratka pripoved in tedaj verjetno ni bilo mogoče slutiti, da bo na to tematiko nastala tudi istoimenska povest. Drugo kratko pripoved je Zorec oblikoval povsem samostojno kot kratko pripovedno besedilo s svojimi zakonitostmi in le z delnim povzemanjem motivno-zgodbenih značilnosti povesti. Pisatelj je tu pokazal več artističnosti, ki se je izrazila v ustroju pripovedi in v stilni izbrušenosti. Ta snovno-motivno podlaga ga je tako privlačila, da je zanj vsaj trikrat skušal najti primerno pripovedno obliko. Vodilo vsega je sporočilno-idejna poanta o ljubezni do zemlje, ki človeka v celoti prevzame, ga zasvoji in mu narekuje ravnanje. S tem v zvezi bi bilo delno mogoče govoriti o ruralističnih pogledih v literaturi in o postavljanju v družbeno ospredje izjemno vlogo kmečkega življenja in kmeta sploh zaradi njegove skoraj mitične navezanosti na zemljo.

Zorc so bili posebej pri srcu ženski liki in njihove usode. Po tem so značilne tri pripovedi iz leta 1929 (*Ženski svet*): *Sonja, Materi in Šepet*. Na te strune je uglašena tudi *Mati, ki čaka in plaka* (ŽS 1930). Značilne pripovedi iz kmečkega življenja so *Rane, O, mati ...*, *Maščevanje* (J 1926); *Ubožec Martin, Pastir France, Na kmetih, Tiba gora* (J 1927). Modelsko-slogovno se je Zorec s svojo kratko pripovedjo gibal v območju tradicionalne realistične pripovedi in se z inovacijami ni ukvarjal. Njegova kratka pripoved ni naletela na širši odmev, tako kot je pozneje tetralogija o menihih in o kmečkem tlačanu in svobodnjaku: *Beli menibi*, 1932, *Stiški svobodnjak*, 1934, *Stiški tlačan*, 1935, *Izgnani menibi*, 1937 (prim. Kozlevčar Černelič 1988: 83–86).

Kratke pripovedi **Ivana Laha** (1881–1938) so v letih 1901–1914 nedvoumno opozarjale, da je bil »učencem in dedič [...] starejše slovenske romantično-realistične proze (npr. Jurčič, Tavčar idr.), [od] ruskih poetičnih realistov (npr. Turgenjev) kot tudi [od] Cankarja, ki je vplival nanj s svojim blagozvočnim stilom, s sentimentalizmom in s socialnim čutenjem« (A. Lah 2004: 201). Med prvo svetovno vojno ni utihnil, marveč je objavljal naprej in se odzival na vojni čas

s pripovedovanjem o vojnem dogajanju, o ljudeh v vojni in njihovem trpljenju (npr. *Sredozimci*, 1915, *Za očetom*, 1915, *Pot na fronto*, 1917, *Večer na fronti*, 1917, *Starčkova smrt*, 1918; največ je objavljajal v *Tedenskih slikah*). Od 1919 do 1924 je nanizal osem kratkih pripovedi, največ v *Jutru*. V petletju 1925–1929 je objavil dvanajst kratkih pripovedi. Za seboj je imel tudi že nekaj daljših pripovednih del; zadnja, ki je izšla v samostojni izdaji, je bila zgodovinska mladinska povest *Angelin Hidar* (1923). Leta 1926 je v *Jutru* objavil pripovedi *Klic morja* in *Roman iz ozke ulice*. V prvi snovno-motivno poseže k morju, vendar ne zato, da bi ga prevzela njegova opojnost, marveč da bi povedal, kako Marko kot pomorščak ne more v sebi zadušiti klica morja, ki ga nenehno vabi, ne more se mu odreči kljub materinim prošnjam. *Klic morja* je po ustroju bolj osnutek, podlaga za pripoved, ki bi jo bilo treba ustrezno kratkoprozno strukturirati. *Roman iz ozke ulice* se ukvarja s psihologijo nenavadnega, usodnega srečanja med moškim in žensko. Pripovedovanje je eno samo iskanje, ugibanje, dvom, oklevanje, prisluškovanje, pričakovanje, hrepenenje – v prvi vrsti dekleta, medtem ko je moški z ulice, tj. tujec, bolj zastrt, skrivnosten, a je mogoče slutiti, da doživlja podobno. Tretjeosebni pripovedovalec postopno dviguje temperaturo, napetost narašča, dokler se ne steče v zaželeno priznanje in združitev. »Roman« naj bi se nadaljeval kot skupno življenje, toda o tem pripoved molči, ostala je odprta in bralci naj bi prihodnost izoblikovali skladno s svojimi domišljijjskimi avanturami. Prevladuje notranji monolog v neposredni in posredni obliki. Glede na to, da osebi nimata imen, sta nekakšen univerzalni vzorec, ki ne velja samo za upovedena lika. Lah je v svojem pripovedništvu napravil korak naprej, v naslednjih letih so njegove kratke pripovedi pridobivale na kakovosti, pripovedni moči in poglobljeni sporočilnosti. V mislih imamo pripovedi *Ljublju Tebja ... Črtica iz ruskega samostana* (*Razgled* 1927/1928), *Spomin* (*ŽiS* 1928), *Borba za vnuka* (*DP* 1929), *Cabejev maj* (*Odmevi* 1929). Pisatelj je v svojih kratkih pripovedih lebdel med realizmom in novo romantiko. Pogosta lastnost njegovega kratkoproznega modela je bila okvirnost.

V *Ljublju Tebja ...* se je že zaradi snovno-motivne posebnosti (gostoljubni ruski dvorec sredi prve svetovne vojne, slikoviti brezovi gaji, samotni samostan, v katerem nune slikajo ikone, neuresničena ljubezen mlade nune do slikarja, ki pripoveduje) pripovedovanje nekoliko nagnilo v romantiko prve polovice 19. stoletja. Ta je dajala prednost silovitosti čustva ter občudovanju lepote narave in njenih nenavadnosti. Lah je izstopal s to in drugimi pripovedmi in je bil do neke mere atraktivna pisateljska osebnost; velika škoda je, ker je s svojo

kratko pripovedjo ostal zakopan, tj. pozabljen, med skladovnicami časopisja. Morda bi bil danes celo bolj berljiv kot v svojem času. Okvirna pripoved je tudi *Spomin*. Anica deset let po prvi svetovni vojni pripoveduje o svojem ljubezenskem doživetju med vojno. Konec vojne je za mnoge prinesel olajšanje, zanj nesrečo. Ljubi ji je obljubil, ko je odhajal na fronto, da se bo vrnil. Na božični večer se ji je zdelo, da je v resnici prišel, a je bil le ropot pismonoše: odvrigel je velik zavoj pisem, ki jih niso raznašali in so se kopičila na pošti. To je bil pozdrav mrtveca, ki je poslal svoj poslednji dar. Njena nesreča se je prepletla z nesrečo Primorske in njenih ljudi, ki so zaradi italijanske zasedbe pribežali v osrednjo Slovenijo in druge kraje. Tako kot že prej *Ljublju Tebja* ... se tudi *Spomin* giblje v območju po svoje oblikovanega »skaza«, v katerem prvoosebna pripovedovalka razkriva odločilni trenutek v zgodbi svojega življenja.

Tretji primer okvirne pripovedi je *Borba za vnuka*. Prijatelj pripoveduje o svojem najtežjem potovanju: o doživljanju in občutkih, ko je na materino prošnjo šel po bratovega otroka – dojenčka na Nemško. Brat je na fronti padel in pustil neporočeno dekle z otrokom. Mati je želela, da bi jo spominjal na padlega sina, da bi ga čim bolj oskrbovala in da ne bi postal Nемеc, marveč (p)ostal Slovenec. Pripovedovalec je močno poudaril materino visoko slovensko-jugoslovansko zavednost. To svojo »povest«, tako jo je označil prvoosebni pripovedovalec, je razdelil na tri dele, na troje poglavij: prvo je bilo »veličastno resno«, pripoveduje o nacionalnem čustvu in nacionalni ozaveščenosti, drugo »bolešno žalujoče«, upovedena je bolečina mlade matere ob slovesu od otroka, ni je bilo lahko prepričati, in tretje »grenkosmešno«, vračanje z nečakom domov na Gorenjsko, bilo je v znamenju otroškega joka in pripovedovalčeve nebolgljenosti, kako otroka potolažiti. Pisatelj s to pripovedjo v slovensko kratko prozo ni vpeljal glede modela nič novega, toda ni mogoče mimo bleščečega sloga, pripovedne živahnosti, zanimive kompozicije in povedne zgodbe, prepričljivo reproduciranega časa in ozračja ob koncu prve svetovne vojne ter tehtne sporočilnosti.

Lah je bil dedič moderne, zlasti Cankarja, to dokazuje tudi njegova pripoved (4900 besed) *Cabejev maj*. V središču je lik Caheja, delavca, zidarja, ki zida za druge in je pravi sanjač. Sanja o domu, ki ga bo zgradil s svojimi rokami. In ko se zaljubi v Marušo, s sanjami nadaljuje in jo želi prepričati v svoj sanjski svet. Toda dekle si izbere stvarnejšo pot, oprime se fanta, ki ne sanja, marveč hoče pravičen kos kruha tudi za delavca. Izguba Maruše Caheja zlomi, obupa

in sodelavci ga najdejo mrtvega (samomor) pred stolpnico, ki jo je gradil skupaj z drugimi. Cahej ni borec za boljši jutri, saj misli, da bo stvarnost premagal s sanjami in dobrim namenom, čeprav ne odklanja radikalnejšega gledanja in zamisli svojih tovarišev, ki si želijo boljše življenje. Ostaja sanjač. Pripoved kar valovi od pisateljve zanosne besede, melodije stavčnih zaporedij, lirskih pasaž, življenjske vzhicenosti. Ob vehementnosti besednega toka je pisatelj pozabil na zgoščenost dogajanja, fabula je ohlapna, kompozicija ni dovolj koncizna. Sporočilna plat v ospredje postavlja družbeno krivičnost in prebujanje zavesti o pravičnejši družbi v prihodnje, in sicer tako, da se prepletajo cankarjanske vizije in napovedi ter na drugi strani stvarne socialnorealistične predstave.

**Ivan Vuk** se po letu 1914 s kratko pripovedjo vrsto let ni oglašal, ponovno je začel objavljati v letih 1923 in 1924 (Kocijan 2006: 334). V obdobju 1925–1929 se je njegova kratka pripoved precej razmahnila in priča smo številnim objavam v časopisju: *Pod lipo*, *Delavska politika*, *Mladika*, *Domači prijatelj*, *Zadružni koledar*, *Ženski svet*, *Svoboda* idr. Kratko pripoved *Ni potreben* je objavil v *Mladiki* 1924 in jo naslednje leto ponatisnil v listu *Pod lipo*. Očitno je želel svoje novo pisanje navezati na že objavljeno, da bi glede modela poudaril sporočilno in snovno-motivno kontinuiteto s prejšnjim. Nekaj manj kot tisoč besed obsegajočemu pripovedovanju je v podobnem pripovednem ustroju sledilo še nekaj pripovedi, ki so postavljale v ospredje socialno krivičnost, upovedovale pripovedovalčevo ogorčenost nad tem in na stvarnih primerih ilustrirale človeško bedo. Pripoved *Ni potreben* je zanj paradigmatična, zlasti po rabi ubeseditvenih načinov, npr. dialoga. Predstavil je delavca, ki živi v popolni revščini, a so kljub temu rekli, da »ni potreben« pomoči. Pisatelj je ogorčen nad trdosrčnostjo oblastnikov in bogatinov. Z ostro in neizprosno kritično besedo v kratki pripovedi *Žolti bilet* (objavil jo je v *Majskih spisih* 1928) pripoveduje o mladi ženi s petletno hčerko, ki jo tovarnar meče iz skromnega stanovanja, a zima je pred vrati. Socialna beda je segla do roba, tistim, ki imajo vsega, revežev ni mar. Snovno-motivno, tj. z življenjem proletarcev, in modelsko je s takim načinom pripovedovanja začel že pred leti (*Tatica, Kaj je glad?*), zdaj je nadaljeval. Podobne so pripovedi *Služkinja*, *Za vsakdanjo skorjico kruba* (obe *Pod lipo* 1926), *Lampijončki*, *Pokvarjen otrok* (DP 1929) itd. Dogodek, ki je še kako pomemben za središčno osebo, ne zrcali samo njene usode, marveč razgalja družbeno in človeško okolje, ki je brezčutno, surovo, sprenevedavo. O tem je nazoren primer pripoved *Pokvarjen otrok*. Ob takih primerih lahko govorimo o realističnem modelu kratke pripovedi, ki poudarja socialno stanje, še posebej

revščino, in prezirljiv odnos mestnih ljudi do lačnih otrok. O otrocih pripoveduje tudi v *Kaznovanem angelu* (DP 1928). Lojzek ne dobi Miklavževega darila: reven je in brez mame; Tončki se smili, zato mu podari svojo knjižico, ki ji jo je dal Miklavž. Pri tem se je Vuk zazrl v otroško dušo in pikro označil odrasle; Tončkini mami ni prav, da ima njena hči tako usmiljen odnos do »ubožčka« Lojzka: »Nasmejala se je prisiljeno, pograbila hčerko in jo sunila naprej, da ji je padla škatla iz rok in so se cukrčki raztresli. 'Mama, cukrčke', je zajokala. Ali mama jo je vlekla iz dvorane na cesto in v njenih očeh so švigali bliski.« (DP 1928: 301) Mnenje o kapitalizmu/kapitalu je pisatelj najbolj nedvoumno položil na jezik očetu, železničarju, ki se je ponesrečil, v pripovedi *Samo, da ne razžalosti mater*: »To je zver, ki se hrani z ljudmi. To je pošast, ki ugonablja smeh otrok. To je mamon, kateremu darujejo človeške žrtve.« (Pod lipo 1926: 59)

Vuk je nadaljeval tudi s svojim načinom kratkoprozne alegoričnosti, paraboličnosti in pravljličnosti. To je uporabil zlasti takrat, ko se je hotel bolj poglobljeno in bolj filozofsko ukvarjati z medčloveškimi razmerji in družbenimi odnosi, seveda na pripovedni način. Imel je v prvi vrsti pred očmi sodobnost in tedanjo krivično družbo. Primeri takih kratkih pripovedi so *Homo homini lupus. Odlomek iz zgodb mojega dvojnika, Lilija je pripovedovala, Refleksi. 1. Podedovani greb* itd. (vse *Pod lipo* 1928). Alegorično-parabolični nastavek ga je zapeljal, da ga je zamamila retoričnost, vmes je rad posegel po cankarjanski liričnosti, posnemal psalmični slog, medtem ko je snovno-motivno nemalokrat posegel po pravljličnosti in mitičnosti. Kljub razmeroma zapleteni in bolj ali manj posredni pripovedni opremi je bil sporočilno dovolj jasen in je aludirал na sodobni čas. Pravljličnost mu je bila tudi sredstvo, da je izražal hrepenenje po lepši prihodnosti, po lepšem življenju (*Najdeni raj, Delavska politika* 1927, *Pravljica o šipku, Koledar Goriške matice* 1928). Tema, ki jo je pogosteje obravnaval na kratkoprozni način že v prejšnjih letih, je bila Rusija in razmere med revolucijo in po njej (*V okrilju Rusije. Iz spominov vojnega ujetnika, ŽiS* 1928, *Kakor pravljica je bilo ... Posvečeno velikim dnevom Rusije, Svoboda* 1929). Od časa do časa si je privoščil lažje teme: bodisi z ironično-humorno intonacijo, kot je npr. v kratki pripovedi *Mundus vult decipi ...*, ali z doživetjem ob opojnem morskem okolju in zapleteni zaljubljenosti v nenavadno dekle v pripovedi *Žaru juga* (obe pripovedi v DP 1928). Videti je, da je Vuk prisluhnil potrebam po lahki literaturi; toda ostajal je na kakovostni ravni, ki je ustrezala »mesečniku za zabavo in pouk«, kakršen je bil *Domači prijatelj*.

V glavnem je Vuk gojil svojo različico realistične pripovedi, ki je bila v bližini novorealistične oziroma socialnorealistične proze, hkrati je bil dedič cankarjanske kratke pripovedi ter na križišču novoromantičnih in ekspresionističnih značilnosti, s tem da nobena od teh usmeritev pri njem ni bila izrazitejša. Kot predstavnik proletarsko-realističnega pripovedništva je v svojih pripovedih neposredno ali zastrto izražal tendenčnost, ki ji je bila pred očmi sprememba družbenega reda. Čeprav so njegove kratke pripovedi napisane dokaj večče, z opazno prepričljivostjo in jezikovnoslogovno izbrušene, je prenekatero tendenčno poudarjeno pripoved čas izrinil iz uvrstitve med trajnejše berljivimi besedili. Po vsej verjetnosti je k temu delno prispevala tudi alegorično-parabolična preobleka.

V letih 1925–1929 je **Ivan Pregelj** zaokroževal svoj prozni baladni opus oziroma pesmi v prozi. Z baladami v prozi oz. pesmimi v prozi (pozneje tudi z legendami, glosami) se je ukvarjal od leta 1917; leta 1935 je v *Domu in svetu* objavil še pozno varianto takšnega snovanja, to je venec *Vsakdanje balade*, ki je snovno-motivno in sporočilno aktualizirala to obliko. S spominjanjem na mladost in z motivi tedaj živega vsakdana se je pisatelj reševal iz zagatnega življenjskega občutja v sončno jutro (*Okna v jutro*), v povednost in lepoto narave (*Sprebodi*) in v vero v prihodnost: »[...] da je tudi narod drevo, za sonce in svobodo vsajeno, a da mu za rast je potrebno eno: pogon iz zemlje v – nebo« (*Da je le nekaj*; Pregelj 1970: 211). V okviru balad v prozi /pesmi v prozi je iskal čim bolj pregnanten izraz v nevezani besedi, že bolj ali manj aforističen, da bi izpričal svoje življenjske izkušnje, modrosti, obenem izrazil trenutne stiske, samoto in čustvene pretrese, versko-nazorske dileme, stališča o narodnih stvareh in vsakdanjem družbenem dogajanju ter nerešenih vprašanjih (*»V bridkosti in tiboti do Boga«*; *Če bom ljubezen imel ... Glosa*; *Iz dneva v dan*. *Dnevniška beležka*; *Trikrat moj žerjav*; *»Bog je umrl«*. *Dnevna balada*; *Nikodem*; *Torrentes Belial – Skušnjavec 1–9*. *Študijske črte*). V *Slovenskih glosah 1–6* (DS 1927) je tesno prepletel osebno in splošno, individualno in narodno, iskrenost in hinavščino, bolečino in radost. Menjaval je metaforično in premo sporočilno besedo. Vznesenost se je rada prepletla s psalmično melodiko. Prispodobne so iz vsakdanjega sveta, to so lastna doživetja, in iz svetopisemske zakladnice. Vse je zamejeno s kratkostjo sestavkov, ki se gibljejo od manj kot 100 do 300 besed, le izjemno so besedila daljša. Pregeljeve prozne balade v primerjavi z njegovo preostalo takratno pripovedno prozo nimajo ekspresionističnih značilnosti (razen v *Skušnjavcu*), marveč so le bolj baročno retorične.

Pregelj je ob tem pisanju in objavljanju napisal nekaj kratkih pripovedi, ki kažejo virtuoznost v kompoziciji in obenem dopolnjujejo njegovo takratno srednje dolgo in dolgo prozo. V mislih imamo »dramatično sliko« *»Sin pogubljenja«* (DS 1925), »*Glejte, človek!*« *Tolminska novela* (M 1927), »*Pulver und Blei*«. *Velikonočna črta s Tolminskega* (S 1927), *Moja krivda, moja največja ...* (DS 1928), *Gospod profesor Andrej* (DS 1928), *Pustna pridiga* (M 1928). Če je v daljših proznih delih skušal ob fragmentarizirani kompoziciji motivno-problemsko zaobjeti celoto in svoje like peljati med Scilo in Karibdo duhovnega in telesnega, med svetostjo in grehom ter iskati možnosti za porajanje drugačnega, plemenitejšega človeka, ekspresionistična ideja je bila »novi človek«, je v teh kratkih pripovedih lovil trenutke, izseke iz življenjskih usod in se prav tako na vse načine trudil najti pot do boljšega človeka. Zastavil je vse svoje pisateljske zmožnosti: nastale so izklesane človeške podobe, dogajanje je izrazilo epsko in ob brezhlebnih sestavi zaživi v polnem blišču, dialogi odsevajo dinamiko in dramatično napetost, človekova duševnost se zrcali v svoji polnosti, vendar z upovedanim ni bil zadovoljen, zato je po *Vsakdanjih baladah* v glavnem umolknil. Za popolnejše razumevanje Pregljevih dilem je v nadaljevanju med razčlenjenimi kratkimi pripovedmi in *Vsakdanjimi baladami* treba upoštevati tudi kratke pripovedi in dolge novele v letih 1930–1935, med drugimi *Osabla setev*, »*Thabiti kumi*«, *Vsenci z onkraj* idr. V jedro so zadele ugotovitve Marjana Dolgana, ki jih je zapisal ob koncu razprave o Preglju v delu *Tri ekspresionistične podobe sveta*:

Osrednji motiv [pa] je posameznikova notranja razklanost med senzualnostjo in askezo, ob katerem naj bi bralec bolje doumel nujnost zorenja v 'novega človeka'. [...] askeza, ki naj bi pripomogla k izoblikovanju poduhovljenega 'novega človeka', priključuje samo nasilje nad osebo, ki jo je hotela doseči, in nad bližnje. Tu je Pregelj radikaliziral glavno ekspresionistično idejo in pokazal, da jo je nemogoče uresničiti. Zato ni mogel poslej več nadaljevati svojega opusa v tej smeri, ampak je umolknil. Ko je razodel, kako se dosledno uresničenje ekspresionistične utopične ideje o idealnem 'novem človeku' sprevrže v svoje tragično nasprotje, je namreč zadel na skrajno problemsko mejo svojega pripovedništva (Dolgan 1996: 56–57).

»*Sin pogubljenja*« (4500 besed) pripoveduje o ljudeh v domovanju Matije Krivca (zgodovinski okvir – 16. stoletje), krčmarja in prevoznika. Zunaj je neurje, divjajo narasle in razbesnele vode, noč je. Gospodar pride pozno in z njim je idrijski vikar fra Bartolomeo, ki se je vrnil iz Rima. Mirno domače ozračje pretrga živahno, nervozno in zagnano duhovnikovo pripovedovanje

o poti v Rim in o verskih zadevah, toda temperaturo močno dvigne oster in polemičen dialog med tujcem, ki se je ponoči zatekel h Krivčevim, in fra Bartolomeom; spopadli sta se dve nasprotujoči si gledanji: pravoverno in heretično. Izkazalo se je, da je tujec sin umrle Ane Carli, ki so ji grob pravkar odplaknile narasle vode. Tujec odide v noč, potem ko je domače povprašal o materini smrti: najdejo ga obešenega v skednju. Vse je pripovedovano dinamično, napeto, ostro, neprizanesljivo. Ozračje je temačno, negotovo, skrivnostno, napovedovalo je nekaj nenavadnega, bolečega, tragičnega. Nedoumnost položaja so še povečale vikarjeve besede, ki jih je izrekel ob zaostrenem besedovanju s tujcem, češ naj gre svojo pot in se obesi. Mučnost situacije se je stopnjevala in dosegla vrh, ko so prisotni zvedeli za tujčevo dejanje. Pripoved je ostala brez odgovora o možnem izhodu med fanatizmom pravoverne usmeritve in možnostmi heretične miselnosti, ki je zapletena v tragične življenjske okoliščine. Pisateljeve dileme so našle nekoliko drugačno motivno podobo, kot so jo dotlej. Delo ima vse značilnosti kratke pripovedne proze, ubesedene na pregljevsko specifični način. Opraviti imamo z usodnimi življenjskimi izseki dveh oseb – vikarja in tujca, ki sta vsak po svoje tragična lika, druge osebe so samo statisti, ki prispevajo k slikovitosti okolja: Krivec, njegova žena, stara mati, tolminski pisar Peter, ki je zaljubljen v gospodaričino sestro Tončko, »preprost kmetič«, ki bi rad prosil Krivca za posojilo. Prostorsko in časovno je pripoved močno zožena: domača izba pri Krivčevih, vse se dogaja v eni noči. Pripoved se v stopnjevani napetosti tudi konča: »Zunaj je gluho snežilo in bilo je sredi tišine skoraj v tolažbo, da sta se psa trgala na verigah in tulila v noč ...« (DS 1925: 232) Dogajanje se postopno in v linearni enopramenskosti steče v tragičen konec. Pripovedovanje je v bližini Pregljevega bolj ali manj ekspresionističnega načina pripovedovanja, čeprav to ne zadeva celote, marveč bolj posamičnosti. Ponekod je opazen ekspresionistični ali vsaj temu podoben način izražanja: »vode so pošastno sijale v somrak«, »zemlja je kuhala meglo kakor iz pomorjenih pastirskih ognjev«, »vstajala [je] belota vodá« (ekspresionistom je bela barva pomenila praznoto, tudi smrt) itd. Ne gre toliko za poročanje o dogajanju, marveč za njegovo doživljanje. Osrednji osebi sta v sebi razdvojeni, travmatični, reakcije so hiperbolizirane in izrazito emotivne. Navzoča je želja po destrukciji drugega, tujec naj se obesi. Situacije so v znamenju iracionalnega. Nekatere osebe na začetku niso označene z imeni, npr. pisar, »preprost kmetič«, tujec – šele pozneje zvemo, da je sin Ane Carli, itd. Ekspresionistične slogovne lastnosti ne dominirajo, ker je Pregelj v tem samosvoj in preveč pod vplivom baročne retoričnosti (prim. tudi Kos 2001: 313–314). Morfološka plat

pripovedi ne sledi povsem ekspresionističnim značilnostim, marveč se bolj ravna po ustaljenem pisateljevem kratkoproznem modelu. Ta sloni na poglavitnih invariantnih lastnostih; za podlago imajo realistični model, ki se na eni strani naslanja na novoromantično-simbolistične značilnosti, npr. simbolika, na drugi pa na ekspresionistično izraznost, npr. metaforika v družbi z baročno retoričnostjo. Opraviti imamo z izrazito sinkretičnostjo, ki zajema posamičnosti iz vseh treh modelov in tako ustvarja svojevrstno modelsko varianto. O svojem ekspresionizmu je pisatelj v pogovoru s Silvestrom Škerlom leta 1930 dejal: »Tako nimam tudi oči za opazovanje življenja v družbi. Pa si moram pomagati s tem, da koncipiram po nekem v domišljiji oblikovanem svetu, in ga, da bi bil verjeten, preodevam v historizem. Sem neke vrste ekspresionist snovi in sem iskal nekajkrat, na primer v 'Bogovcu' in 'Šmonci', tudi oblikovni ekspresionizem« (Slovenec 1930: št. 91, str. 11).

Podobno, kot smo rekli za prejšnjo, velja za (2400 besed dolgo) pripoved »*Glejte, človek!*«, ki upovedi človeka v stiski: tolminski župnik Tomaž Rutar, »tolminska duša«, išče pot, kako bi ljudem, ki so dobri in slabi, približal Kristusovo trpljenje, ki naj bi ga doživeli, to je bila ekspresionistična težnja, in se tako prebudili iz vsakdanje letargije, obenem bi jim rad povedal tudi vse, kar jim gre, vendar tako, da jih ne bi prizadel, marveč ozavestil. Streznijo ga sanje in nato ujame pravi ton. Kristusovo trpljenje povezuje z doživljanjem njihovega trpljenja, npr. z mukami umirajoče otročnice in ob njej moža, ki je skoraj zblaznel. Kristusovo križanje ne opisuje, marveč pripoveduje tako, da verniki to doživljajo kot svoje lastno trpljenje, za kar jih apostrofira in opozarja na njihove izkušnje. Pregljava umetniška beseda je v tej kratki pripovedi doživela pravi triumf, izpričala je svojo moč in sugestivnost. Približno tako snovno-motivno podlago imata tudi pripovedi »*Pulver und Blei*« in »*Pustna pridiga*«, toda njuno pripovedovanje ne doseže pripovedi »*Glejte, človek!*«. Z navedenimi kratkimi pripovedmi je izvorno dopolnjeval svojo daljšo pripovedno prozo, npr. roman *Plebanus Joannes*, že prej je *Tolmince z Matkovo Tino*, z *Mojo krivdo*, *mojo največjo ...* pa *Odiseja iz Komende* (prim. Koblar 1964: 366). V slednji kratki pripovedi, ki jo je objavil tako (DS 1928), da ob prvi objavi ni dajala videza, da jo bo vključeval v daljše pripovedovanje, to je v *Zapiske gospoda lanšprškega*, je osvetlil zelo intimni problem Petra Pavla Glavarja, ki je obsodil svoje ravnanje, zakaj to je povzročilo gorje, in odstrl svojo izjemno občutljivost za soljudi. Pripoved ima dva dela: v prvem Peter Pavel organizira šolo in po prijateljevem priporočilu pridobi učitelja Jakoba Zupana, v drugem pripoveduje o

svoji varovanki Anici, ki mu je pomenila izjemno veliko. Misleč, da bi jo zakon osrečil, jo nagovori, da se poroči z Zupanom. Dekle je nesrečno, vda se pijāči, zboli in umre. To je krivda, ki ga bo težila vse življenje, saj je – sicer v dobri, a zmotni veri – nad vse ljubo dekle onesrečil. Na poti k vsemu tistemu, kar smo zapisali ob *Vsakdanjih baladab*, je bil v kratki pripovedi *Gospod profesor Andrej*, v kateri je delno portretiral sebe. Profesor Andrej je bil obseden z grščino in Homerjem, toda na koncu je spoznal, da je stvarno življenje nadvse privlačno, na kar ga je napeljalo srečanje z mlado mamico s hčerko in pogled na jaslice.

Pregljeva navzočnost v slovenskem pripovedništvu, ne le v povesti in romanu, marveč tudi v kratki prozi, je bila izjemno pomembna zlasti v dvajsetih letih dvajsetega stoletja. Pustila je neizbrisne sledi do današnjih dni. K temu dodajmo Vidmarjevo mnenje, ki ga je o Preglju izrekel na koncu obravnavanega obdobja:

Pregelj je edini literarni tvorec, ki je po moderni našel resnično novo in svojo obliko ali vsaj resnično svoj jezikovni slog. Današnji dan zahteva jasnosti in kratkoče. Upirata se mu meditacija in analiza. Zahteva od pripovednika dejanja. Tudi značaj se ves izrazi v dejanjih, ne v analizah in debatah! Nekaj teh elementov ima Pregljevo pripovedovanje. (Vidmar 1929: 721)

Tako kot prejšnja leta je **Vladimir Levstik**, malo v *Slovenskem narodu* (1925) in veliko več v *Jutru* (od 1926 do 1945 je bil urednik pri *Jutru*; Koren 1996: 260), objavljajl zanj tipične pripovedne podlistke, ki se odlikujejo po žurnalistični vehementnosti, pripovedni spretnosti in jedki satiričnosti, v tem je sledil Cankarju, in ki neusmiljeno udarjajo zlasti po družbeno-moralnih deviacijah. Bil je nadaljevalec pripovednega podlistka, ki mu je vgradil nekaj posebnosti: večji poudarek je dal zgodbenosti in se izogibal lirskosti, v ospredje je vedno postavljajl aktualizacijo, včasih je pripovedovanje izzvenevalo v rahli grotesknosti. Med take sestavke spadajo: *Kako sva šla s Tičo na komisijo in kaj sva našla* (1925): posmehuje se jugoslovanskim politično-uradniškim koruptivnim maniram; *Ob uri dubov* (1926): ironizira »prerivanje« spomenikov v Ljubljani ob novih razmerah; *Trdan pojde volit!* (1927): sledi volilni mrzlici; *Novo leto Stefana Marternika* (1927), zapiše: »Toda kam v tej brezupni Jugoslaviji? Kam v ta svet korupcije in balkanizma? [...] (J 1927, št. 1: 7) In pozneje: »Sem za Jugoslavijo, ampak za tako brez jugoslovenstva [...]« (nav. d.: 8); *Albanska bimna* (1927): v jezikovni spakedranščini se norčuje iz italijanskega obnašanja in njihove zavojevalnosti; *Moralen feljton* (1927), pravi: »Mene, kakor vsi veste, so

zdavnaj obsodili, da sem poosebljena nemorala« (J 1927, št. 80: 7), nato niza primere, ob katerih se zgražajo »v prelepi dolini šentflorjanski«. Sem spadajo še podlistki: *Hiromantija* (1928), *Pesem visoke biše* (1929) in *Kako sem postal oče* (1929). V prvem se posmehuje prerokovanju z dlani. Pisatelj je velik skeptik, toda vmes je tudi tale kratek odstavek: »Profesor literature, zapomni si: po zatrdilih g. Sadluckega mi je umreti leta 1958, če takrat ne, pa najkasneje leta 1963.« (J 1928, št. 304: 4) Levstik je umrl leta 1957. V drugem podlistku ne pozabi na svoj novinarski poklic in na razburljivo, zmešnjavi podobno vrvenje ob nastajanju in distribuciji časnika. Grenka kaplja kane ob pogledu na množico bednih ljudi, ki pomagajo časnik raznašati, da si zaslužijo nekaj drobiža. Pikre misli se mu utrnejo ob misli, kaj časniki prinašajo v zvezi s strankami: »Zakaj novine so pri nas vselej tudi glasila strank, če ne sedanjih, pa bodočih ali bivših, in glavno je, da vsak dan iznova dopovedo čitatelju, kaj smo in kaj nismo, kaj hočemo in česa nočemo in v čem prav za prav obstoje zasluge, zaradi katerih moramo spustiti kroglico v to skrinjico, in grdobije, zaradi katerih je ne smemo spustiti v ono.« (J 1929, št. 6: 11) Naš pisatelj je resnično imel posluh za aktualnosti na dolgi rok. Levstik ne bi bil Levstik, če si ne bi omislil pikrega pripovednega podlistka o tem, kako si Slovenci predstavljamo življenje v Parizu in pri tem ne verjamemo, da si prvoosebni pripovedovalec, obiskovalec ni privoščil sladkosti pariškega ženstva. Pripovedovalec je najprej naivno zanikal vsakršne avanture, toda potem je kljub drugačni resnici moral zadostiti pričakovanjem in si je izmislil »novelo« o svojem nezakonskem otroku z neko znano Parižanko. Tako si je pridobil ugled. S svojo satirično poantiranostjo je slikovito upovedil slovensko provincialno moralo in »pohinavčeno poštenost«. Dolžina teh Levstikovih pripovednih podlistkov, ki jih je pogosto podpisoval s psevdonimom Mordax, se giblje v razponu med 1000 in 2000 besed.

Pisatelj je snovi in motive za svoje kratke pripovedi, ki jih je v letu 1925 objavil v *Slovenskem narodu*, od 1926 do 1929 pa v *Jutru*, zajemal iz spominov na nekdanje dni, iz legendarno-svetopisemskega izročila, iz vsakdanjega stvarnega življenja in posebnosti človeških značajev. Za prvo skupino sta značilni pripovedi *Oči* (1925) in *Honor* (1926). V obeh primerih gre za doživetja v ujetništvu med prvo svetovno vojno, s tem da ne pripoveduje, kaj se je dogajalo z njim, marveč v središče postavi usodne življenjske trenutke sotrpinov, s katerimi je preživljal težke dni. Prvoosebni pripovedovalec bodisi okvirnega dela v *Očeh* ali podoben pripovedovalec, ki je glavni opazovalec in udeleženec celotnega dogajanja v *Honor*, upravičeno zbujata vtis, da gre za avtobiografsko ozadje, vendar

trdnih biografskih dokazov nimamo, tako da je korektnije, če imamo pripovedovalca za pripovednoprozno prvino, s katero pisatelj uresničuje pripoved. Res pa je, da se je težko upreti omenjeni domnevi npr. ob dejstvu, da osrednja oseba v *Očeh* Konstantin Aleksandrovič okvirnega prvoosebnega pripovedovalca vedno imenuje Vladimir Mihajlovič. Medtem ko iz okvirnega dela pripovedi *Oči* zvemo, kakšna je splošna podoba ujetniškega »ostroga« in kakšne so razmere, je vložena zgodba prepuščena Konstantinu, ki v načinu »skaza« pripoveduje o svoji nesreči in krivdi v zvezi z ljubljeno Tatjano Pavlovno: ta je zaradi njega postala nesrečna in naredila samomor. Njene velike in žalostne oči ga nenehno spremljajo, preganjajo in trkajo na njegovo vest. Onesrečil jo je zaradi neke neupravičljive jeze, kljubovalnosti, ponosa in svojevrstne zlobe, kar si tudi sam ni znal razložiti. Pripovedovanje o tem se prepleta z razmišljanjem, kar filozofiranjem o življenju, ljubezni in krivdi. Tako razbolelega Konstantina so nato premestili v drugi »ostrog« in iz konca okvirnega dela zvemo, da ga je pripovedovalec iskal, vendar se nista nikoli več videla. Pripoved je mojstrsko pripovedovana, kompozicijsko zgledno izpeljana, osrednja oseba se razkriva s pripovedjo, zgodba je pretresljiva. Zanimiv je tudi njen model, ki je podoben Bartolovemu pripovedovanju; ponuja se misel, da je Levstikova upoveditev svojevrstna predhodnica Bartolovega modela. *Oči* so bile objavljene 1925, Bartol je začel s tem leta 1928 (*Gentlemanovo rojstvo*) in zlasti s serijo svojih pripovedi, objavljenih v prvem letniku *Modre ptice* 1929/1930. Ker nimamo ne pričevanj ne dokumentov, bi bila čista špekulacija ugibanje o tem, kakšna je glede modela zveza med pisateljema. Tako se moramo zadovoljiti z ugotovitvijo o koincidencah.

V drugo snovno-motivno skupino bi uvrstili tri kratke pripovedi, in to *Kako je dobil človek roge in žena sina* (SN 1925), *Kako je Bog ustvaril svet in kako ga je vrag popravil* (SN 1925) in *Sveti Dub in Martin Mrcina* (J 1929). Te pripovedi so primeri farsičnosti in persiflažnosti. Avtor izraža svoj notorični dvom o versko-svetopisemskih trditvah in zgodbah. Zaradi svoje satirične narave pripovedi nimajo izraziteje uresničenih kratkoproznih značilnosti, čeprav nedvomno spadajo v ta okvir.

Tretja skupina Levstikovih pripovedi, ki smo jih označili, da se ukvarjajo s človeškimi usodami in značajskimi posebnostmi, posebej opozarja na pisateljevo pripovedno spretnost in pripovedne zmožnosti. V letih 1926–1929 so med drugimi značilne tele pripovedi: *Farizej* (1926), *Zgodba gospoda Jeronima*

(1926), *Jožef* (1927), *Zeleni list* (1928), *Štručica* (1928), *Veriga* (1929), manj zanimive so *Hišica z vrtičkom* (1926), *Marija se smeje* (1928), *Lisa na vratu* (1929), *Po dvanajstih letih* (1929), *Koliko je prejokala gospa Rozinova* (1929). Seveda ne smemo pozabiti, da so bila ta leta plodna tudi za daljše pripovedi, saj je Levstik objavil satirični roman *Višnjeva repatica* (1926), povest *Pravica kladiva* (1926) in povest *Hilarij Pernat* (LZ 1926/1927). Upali bi si trditi, da je druga polovica dvajsetih let kar odmevala od Levstikove pripovedne proze.

Pripoved *Farizej* (6600 besed) tretjeosebno pripoveduje o Ignaciju Golobu, ki ga je zaznamovala stroga krščanska vzgoja. Zato ima strah pred telesom in ženskami, ki jih označuje: »Zlo se rodi iz ženske,« je ponavljal sam pri sebi, prestopaje z noge na nogo. »Iz vsake ženske vsake vrste zlo. Zmerom zlo ...« (J 1926, št. 77: 17) Misli, da je plemenit in kreposten, toda v bistvu je pokvarjen, egoističen, škrt. Prepletata se sla in strah pred grešnim, tj. spolnim življenjem, ki se ga je štirideset let branil, toda na koncu se je spolno izživel nad nečakinjo. Pisatelj na koncu pripovedi zaokroži oznako njegove osebe z besedami: »Gospod Ignacij pa je klečal na molilniku pred razpelom in je pijano jokal za svojo oskrunjeno čistostjo.« (Nav. d.: 19) Avtor je zgodbo peljal postopno, enolinjsko in enoprarnensko in jo končal v popolni logiki z analiziranim osrednjim likom. Čas in prostor sta precej omejena. Lahko bi govorili o odločilnem trenutku v Golobovem življenju. Pripovedovana beseda ni najbolj lapidarna, kar je avtorju omogočil nekoliko razkošnejši obseg. Zlasti se je prepustil elokventnosti ob upovedovanju Golobovih skritih in neizživetih želja. Sporočilna plat je vsebovana v oznaki vzgojne podlage in v razčlenitvi značajske podobe osrednje osebe. Nastavil je ogledalo hinavščini, svetohlinstvu, sprenevedanju in trdosrčnosti. Nazorsko nasprotni strani sestavek zagotovo ni bil povšeči, po vsej verjetnosti so ga sprejemali kot idejno provokacijo. Asociacija nas popelje k Cankarjevemu *Alešu iz Razora*, le da je Levstik predstavil Ignacija v bolj lascivni luči, kot je Cankar svojega Aleša.

Po obsegu je blizu *Zgodba gospoda Jeronima*, čeprav je po predmetu upovedovanja povsem nekaj drugega. V okvirnem delu spoznamo prvoosebne pripovedovalca, ki obišče svojega dobrotnika Jeronima, s katerim gresta na lov na divjega petelina, upleni ga nekdo drug. To je bila priložnost, da je Jeronim povedal zgodbo o skrivnostni skali Menihovec, ki se je ljudje izogibajo in celo bojijo. Ime je dobila v davnih časih po zglednem menihu Mavriciju, ki ga je omrežila lepa vdova Udomka in ga zapletla v svoje strasti. Menih se je »rešil«

tako, da je skočil s skale in se ubil. Od takrat Menihovec. Poslušalcu se je zdela pripoved čista fantastika, ki z realnostjo nima nobene zveze, toda Jeronim mu je povedal svojo življenjsko zgodbo, saj se je tudi on zapletel z lepo Katarino iz iste hiše, in če ga ne bi od nje odvrnil oče, bi se zadeva zagotovo končala tragično. Zavita v skrivnost je ostala smrt Jeronimovega sina Jurija, ki se je prav tako zaljubil v lepo dekle »iz one hiše«. Pozornost zbuja, prvič, pisateljeva spretnost zgodbarjenja in sposobnost stopnjevati dramatično napetost pripovedovanja, ki bralca »ne spusti iz rok«, in drugič, kaj je pisatelja napeljalo, da je posegel po izrazito romantičnem pripovedovanju. To drugo povsem izstopa iz konteksta časa in slogovnih značilnosti, je nekaj posebnega tudi v okviru Levstikovega pripovedništva in je v končni posledici na meji trivialnosti. Ali je bila to morda poteza novinarja oz. urednika, ki je želel s takim berilom pritegniti k časniku čim več bralcev?

Povod za nastanek kratke pripovedi *Jožef* je bila verjetno podobnost med svetopisemsko zgodbo in takratnimi aktualnimi razmerami na Primorskem, ki so slovenskemu življu povzročile neizmerno gorje. Jožef in dekle sta bila srečno zaljubljena, toda dekle je v Gorici posilil črnosrajčnik. Jožef, ki se mu je dekle smililo, se je kljub temu odločil, da se vzameta. Našel je krivca, a se ni maščeval, saj s tem ne bi ničesar izboljšal. Premagal je samega sebe in postal vzoren zaščitnik ženi in otroku. Ob petju božičnih zvonov se mu je utrnila misel: »Nihče ni mogel vedeti, da je bil On!« (J 1927, št. 303: 11) Tolažba in upanje. Pripoved z malo besedami veliko pove in nas napeljuje na oznako, da gre za naslonitev na tradicionalni realistični model in za psihološki realizem, zasnovan na človeški in nacionalni bolečini. V pripovedi *Štručica* pripoveduje o težavah pisateljskega poklica, ki pripovedovalcu ne dopušča, da bi svoji ženi zagotovil dostojno življenje. V *Verigi* (2000 besed) se je lotil zelo nenavadne tematike in načina obdelave, ko je skušal predstaviti stisko dobravskega župnika, ki ga nenehno v domišljiji preganja lajež na verigi priklenjenega psa. Počasi se s tem vse bolj enači. »Resnično, dobravski župnik je izgubljal vero, ali pa morda pamet, če ne obojega.« (J 1929, št. 65: 8) Tisto noč je moral na klic ponesrečenca oditi v poldrugo uro oddaljeni Breg. Po poti in potem, ko je opravil svoje poslanstvo, so se mu neprenehoma motale po glavi najrazličnejše podobe psa na verigi in ga spravljale v žalost in obup. Ko sta se vračala, ga je cerkovnik zvesto opozarjal na pravo pot, zakaj nenehno je želel iti po preprednih poteh. V takem trenutku je župnik presenetil cerkovnika z besedami:

»Nič kamor že, nič, pojdiva. Če bi bil ti priklenjen pes, kaj bi storil, to povej! Z verigo na vratu, kaj bi storil?« Matija je buljil župniku v spačeni obraz in v svoji osuplosti dolgo iskal odgovora. Nato se je zasvetila v njegovi glavi preprosta, najboljša misel. [...] »I, gospod, strgal bi se z nje! [...]« »Strgal bi se!« je zavpil župnik v rjovenje burje. »Strgal bi se z verige! ...« (Nav. d.: 9)

In zjutraj župnika ni bilo več, pustil je samo poslovilno pismo. Levstik je s to pripovedjo dokazal, da mu novinarska tlaka ni mogla do živega: ostal je mojster naracije, notranjega monologa, karakterističnega in jedrnatega dialoga, natančne in učinkovite kompozicije, realističnega modela kratke pripovedi, izbrane besede. Za to pripoved bi lahko rekli, da sicer ni poskušala najti novih poti kratke proze, toda z uspehom je nakopičila najboljše, kar se je dotlej nabralo na kratkoproznem področju.

Nekaj podobnega bi bilo mogoče trditi tudi za 1700 besed dolgo pripoved *Zeleni list*. V tej pripovedi so v prvem delu vidne nekatere posebnosti, ki se približujejo ekspresionističnemu gledanju na življenje in svet, recimo v Kafkovem smislu. V tem se Levstik nekoliko oddaljuje od svoje različice realistične proze, saj upoveduje človekovo odtujenost, vsiljeno razosebljenost središnega lika, prevladujočo destrukcijo človeka, neopredeljenost širšega prostora, konkretna lokacija je ječa, in časa, kar vse pelje do poimenovanja »jetnik št. 127«, nič imena, nič priimka, pojavi se šele čisto na koncu. Za Levstika ekspresionistične lastnosti niso bile značilne, tako da ta odmev v njegovem pisanju zanj ni karakterističen; tudi slogovno Levstikovo pisanje ni v bližini ekspresionističnih posebnosti. Pa vendar, neka sinhronizacija se je zgodila. Tretjeosebno pripovedovanje o jetnikovem doživljanju zapora pušča vtis objektivnega poročanja o atentatorju, ki je zagrešil zločin, in to v znamenju »tistih velikih stvari in edinozveličavnih idej« (J 1928, št. 102: 6). Jetniku je v ječi zdaj vseeno, saj ve samo to, »da je živ mrtev«. Po upovedovanju jetnikovega stanja, njegovi usodi in opisovanju ravnanja z njim pod posebnim režimom se v pripovedi zgodi nekaj posebnega: skozi odprto okno, paznik ga je pozabil zapreti, je veter prinesel zelen bukov list, ki je bil jetniku znamenje življenja in vsega, kar ne more več doživeti. Toda ta žarek svetlobe ugasne, ko ga pazniki, misleč, da je pogoltnil pismo, list je jetnik dal hitro v usta, pretepejo do smrti. Prosektor je, ko je v goltancu našel ostanke lista, cinično ugotovil, da je primer za psihiatra, medtem ko so časniki prav tako cinično zapisali, da je v ...ski jetnišnici umrl znani atentator Adams: »Zblaznel je bil od kesanja zaradi svojega zločina.« (Nav. d.: 7) Ta kratka pripoved ima vrsto invariantnih značilnosti kratke proze, tako da lahko

govorimo o uspešnem uresničevanju kratkoproznosti. Tudi so vse sestavine usklajene z obsegom. Motiva ječe in zelenega lista nas popeljeta h Kosmačevi *Gosenici* iz leta 1936, ki je ubesedila nekaj podobnega, le da v drugačnih okoliščinah. Gotovo bi bilo zanimivo vedeti, ali je Ciril Kosmač poznal Levstikov *Zeleni list*.

**Gustav Strniša** (1887–1970) se je razmeroma zgodaj oglasil v *Gorenjcu* (1911, 1914), toda njegova kratkoprozna produkcija je bila do 1925/1926 precej skromna, očitno je bilo bolj v ospredju pesnikovanje (prim. Zadravec 1999: 112–113): *Gubavice*, 1922, *Pesem v prozi*, 1924, 1925 je v *Grudi* objavil dve kratki pripovedi – *Gorjanec* in *Blaževa smrt*, 1926 pa v *Jutru Seštevnanje*. Oklepal se je tradicionalno realistične kratke pripovedi, v ospredje je postavljaj nenavadne, včasih čudaške ljudi in njihove življenjske usode, pripovedi so se nekajkrat končale s smrtjo in njegove osebe so nosile v sebi klice bolezni, zlasti jetike. Nekaj več (pet) pripovedi je objavil v letu 1928 v *Domačem prijatelju*, te so pokazale, da ga še naprej zanimajo nenavadni liki in ne tipični in da so tudi izseki iz njihovega življenja nekaj posebnega. V *Pokori* se sin vrne k revnemu očetu in oba sta neizmerno srečna. Mara v istoimenski pripovedi (*Mara*) posluša glas srca in se da premotiti tujcu, a ko spozna prevaro, ga čez skale pahne v morje; porota je ne spozna za krivo in Mara zaživi srečno zakonsko življenje. Pesnik se na pustni dan (*Pust*) vrača domov v spremstvu godca in je karnevalske volje, mati ga vsa srečna sprejme. Itd. Največji »val« Strniševih kratkih pripovedi se je zgodil leta 1929 v *Domovini*, kjer je objavil kar dvaindvajset sestavkov. Dotedanje pisanje mu je bilo primerno izhodišče za to množico pripovedi, ki so pisane »na kožo« bralcem takrat precej razširjene *Domovine*. Prišla je do polne veljave pisateljeva sposobnost za zgodbarjenje, okusu bralcev je stregel z bolj ali manj nenavadnimi pripetljaji in z že utečenimi nenavadnimi osebami, ne nazadnje s srečnimi konci in rahlo poučnostjo. Razgibano in napeto pripovedovanje je bralcem nedvomno ugajalo, pisatelj pa je bil v pravem ustvarjalnem zagonu. Med značilne pripovedi spadajo: *Kovač Damjan*, *Ciganka Amalija*, *Dobra duša*, *Kurent*, *Ubijalec*, *Vdovec*, *Vrnitev*, *Zamenjani srci*, *Kmet in smrt* idr. Pripovedi niso bile novost, toda bile so prijetno manj zahtevno branje za povprečnega bralca, z razgibanimi in zanimivimi zgodbami, z dokaj spretno sestavo in plemenito jezikovno podobo. Po obsegu so se gibale v razponu med 1000 in 2000 besed.

S kratkimi pripovedmi je vztrajno polnil mariborskega *Slovenskega gospodarja* **Januš Golec** (1888–1965) in to že od leta 1919 (objavljati je začel leta

1911, občasno je objavljala v *Straži*), s tem je nadaljeval tudi v letih 1925–1929 in vse do leta 1934, potem se je oglašil s kratko pripovedjo samo še 1939. Golčevo pripovedovanje je izrazito »večerniško«, poljudno, nabožno-moralistično poantirano in navadno sloni na ljudskem spominu in na bolj ali manj anekdotični podlagi. V pisanju sta si bila precej podobna z **Jožefom Urbanijo**, ki je ves ta čas objavljala v *Domovini*. Tako sta delovala vsak na svojem koncu Slovenije: Golec na Štajerskem, Urbanija v osrednji Sloveniji. Oba lista sta bila precej razširjena med preprostejšimi ljudmi in njune leposlovne objave so dosegle kar precejšnje število bralcev. Značilno za Golčeve pripovedi je, da se največkrat začnejo s krajšimi uvodi, v katerih pisatelj modruje, moralizira, govori o svojih in tujih izkušnjah itd. Temu sledi prvoosebno pripovedovanje, ki je ubrano tako, da je delno mogoče domnevati o avtorskem ozadju; gre za doživetja in udeležnost v dogajanju ali za opazovanje, kaj se je ljudem – v glavnem kmečkim – zgodilo. Včasih prvoosebni okvirni pripovedovalec prepusti besedo tistemu, ki se mu je to ali ono pripetilo; sem in tja so to kar krute zgodbe, npr. *Pagatl. Iz življenja in žalostne smrti udomačenega lisjaka*, 1927; *Masčevanje rakarja*, 1927, in druge. Golec je ostal pri tradicionalni realistični podobi kratke proze. Med značilne Golčeve pripovedi iz obravnavanega obdobja o kmečko-vaškem svetu spadajo npr. *Pesem bistriškega »bogeča«* (1926); *Rožmarin, Spomin sprave* (1927); *Križana Mica, Kukavica pri polnočnici* (1928); *Mlin sreče, Trojni božič* (1929).

V zadnjih letih pred smrtjo (1929) je **Milan Pugelj** močno razredčil svoje objave kratke proze (*Nenavadna misija, Jaslice*, 1926; *Dr. V. P., V vicah*, 1927, vse v *Jutru*). V zbirki *novel in črtic POPOTNIKI* (1927) je bila še neobjavljena pripoved *Straža*. Medtem ko *Jaslice* ne dosega običajne pisateljeve pripovedne ravni, je v *Nenavadni misiji* zablestel z ironiziranjem uradniškega sistema in uradniške »duše«; ob tem se spomnimo duhovitih in sočnih uradniških pripovedi *Splavljeni*, 1912, in *Uradno*, 1919. Tokrat je svoje pripovedovanje uokviril s psihiatrično bolnišnico in upovedil obisk v njej pri uradniku, ki je »borec« proti podaljšanju »službene dobe«; ta naj bi se povišala od trideset na štirideset let. V pripovedi so poudarjene poglavitne uradniške »tegobe« in značilnosti uradnika, ki je to »z dušo in telesom«, zato se je tudi znašel v psihiatrični oskrbi. V središču pripovedi je uradnikovo pripovedovanje (in argumentiranje), da službenih let ni mogoče podaljšati čez povprečna leta smrtnosti. V norčevem predlogu se je razkrila njegova blodnja, ki pa je samo odgovor na »blodnjo« države, in torej povsem logična posledica. Pugelj je s to pripovedjo ponovno

dokazal svojo pripovedno veččnost, smisel za ironijo in karikaturu, za slikovito pripovedovanje o neumnostih sodobne družbe in stereotipih uradniškega stanu. S pripovedjo je nadaljeval cankarjansko satiro, medtem ko je danes zanima zaradi aktualnosti, saj je po svoje anticipirala dogajanje dobrih osemdeset let pozneje. Sestavek je bil objavljen na podlistkarskem prostoru v časniku in je bil tako »obsojen« na hitro pozabo. Spet smo pri starem problemu, da je v časopisju »pokopan« prenekateri pripovedni biser, ki bi ga morali s ponovno objavo v sedanjosti obuditi in ponuditi v branje današnjemu bralcu. V pripovedi je zanimivo pisateljevo odzivanje na prav nič blage oznake njegovega literarnega dela, ki jih je bilo mogoče brati v Pregljevi kritiki zbirke *Zakonci* (druga izdaja 1924). Kritik je zapisal: »Pripovednik z uglajeno tehniko, maniriran iz vzorcev, redko in redko srečno samosvoj. Fiziološki analitik brez osebnega sočutja, motivno soroden Francozom, alokalen tudi tedaj, ko v Čehovljevem slogu išče v naš svet in naše malomestno družinstvo in ženkarstvo« (Pregelj 1924: 258).<sup>27</sup> Pripovedovalec je na uradnikovo vprašanje na psihiatriji, kdo je, odgovoril, da je pisatelj, in sicer »brez pretenzij in brez ambicij, kakor pišejo o meni kritiki« (J 1926, št. 277: 11).

Druga dva Pugljeva sestavka sta bolj pripovedna podlistka. *Dr. V. P.* pripoveduje o učiteljici, ki si predstavlja, kakšen je gospod dr. V. P., h kateremu so jo službeno napotili: sreča se z neprijaznim in starikavim birokratom, ki ji grozi s sankcijami, če bo še naprej predčasno končevala pouk. Ta pripovedni podlistek spada snovno-motivno med Pugljeve »uradniške« pripovedi, ki so satirično intonirane. *V vicah* se dogaja v nebesih: v nebesa so prišli nekateri neupravičeno, vrinili so jih s svojimi priporočili božji namestniki. Pošten slovenski umetnik je v vicah in na Zemljo, tj. v svojo Slovenijo, se noče vrniti, čeprav mu to ponujajo. Duhovita satira izzveneva nekoliko resignirano in razočarano nad

<sup>27</sup> Pregelj je nato nadaljeval: »Recimo pesnik naše malomestne in ljubljanske kavarniške in pivske proze, ampak flegmatičen in asocialen in zunanje površno tipajoč za rahlo višino nad študijskim predmetom v skromni ironiji in s še skromnejšim humorjem: Maupassant brez duše in vonja, Čehov brez osti in misli, Slovenec brez ljubezni in domačnosti, naturalist, ki svoj kraj vendar odeva v brezkravje (Visoko ... Velesovo n. pr. v 'Zimski krajini', Prešernov trg v 'Rubežni' i. š. dr.), racionalec, ki pa ni šel mimo knjig v okusu Montegazzeja do večjih vrednot in globljih skrivnosti. Sicer pa – s o l i d e n, višji celó nego Begović v 'Nasmijanim srcima'. Škoda, da nekaj najboljših novel Pugljevih ni v Zakoncih, ki niso knjiga za čas, ki hoče preroditi družbo, mladino in zlasti našo – družino.«

ljudmi povojnega časa. Več kot očitno je, da je Pugljeva ustvarjalna moč pešala in pripovedna prepričljivost bledela.

V časopisju neobjavljena kratka pripoved *Straža* (1350 besed) je vredna pozornosti zaradi ne povsem pugljevskega načina pisanja. Vse je bolj podobno pripovedovanju, ki bi ga pripisali npr. Čebokliju, Fabjančiču, morda Majcnu, Grumu ali Bevku. Pugelj se je sicer izogibal ekspresionističnim posebnostim, toda v tem primeru se je kar nenadoma približal nekaterim tovrstnim značilnostim, tako da se ne moremo zadovoljiti samo z oznako, da je zasnovana »v duhu psihološkega realizma« (Koron 2004: 193). Okvirni del bralca popelje v središče frontnega prostora in v njem je prvoosebni pripovedovalec, ki pove, kaj se mu je zgodilo. V začetnem okviru je označen kot človek, ki mu »vzdrhte-vajo trepalnice«, »trepetajo hladni in beli prsti«, ki so se mu »spomini zagrizli v živčevje«: »Velik je, črn in bled, zobe ima bleščeče bele in zdrave. Včasih, kadar se zasmee, sine iz teh zob samo za hip sirov, živalski žarek. Vse je kakor oduren blisk. Tudi to je ostalo iz vojskinih grozot. Sam je doživel trenutke, kjer ga je pretresal tak grozen smeh.« (Pugelj 1923: 92) Ozračje sredi strašljive noči je upovedeno npr. s takim besedjem: »šele v mraku so se pojavile črne silhuete velikih široko plahutajočih ptičev, ki so obletavali in preletavali ravnino in se odurno zadirali«; »Morda je bilo tudi drevja strah tega grmenja in šumenja, pa se je od groze osulo«; »je stopilo iz mraka golo in obrtgano vejevje drevja kakor skupina križev«; »kakor da prosi usmiljenja te velike zverinsko-pošastne oblake, ki se plazijo na jug, in vso to ogromno črno nebo«. (Nav. d.: 92–93)

Tako videnje se pleče v opazovalčevi glavi, ki nato doživlja blodne trenutke, ko se mu zdi, da »tam ob deblih, dvajset korakov« stran, vidi klečati nekoga s puško. Nekajkrat ustrelji, toda »sovražnik« ne pade: »On kleči in meri.« (Nav. d.: 94) Obide ga strah, groza, popadejo ga histerija, tesnoba in jeza, ne ve, ali sanja ali bedi. Negotovost se stopnjuje, ne vzdrži več, plane in pride do – mrliča: »Vidim, da sem se vojskoval z mrličem.« (Nav. d.: 95) To je zdaj resnica, spoznanje. *Straža* je primer kratke pripovedi z vsemi poglobitnimi sestavinami, ki jo konstituira. Gre za iritirana psihična stanja osrednje osebe, ki se izrazijo z notranjim monologom »kot objektiviziranim zapisom njegove zavesti« (Stojanović Pantović 2003: 90). Pripovedovanje se konča groteskno. Preobrat na koncu pretrga blodnjo, iracionalnost, privide in doživljeno grozo. Pripoved nedvomno spada med antološke primere kratke proze zaradi pripovednih lastnosti, izdelanosti kompozicije, snovno-motivne zanimivosti in

nenavadnosti ter jezikovnoslogovnih lastnosti. V ospredju je dramatično učinkujoča parataktičnost, ki slikovito ubeseduje različne odtenke človekove psihične napetosti kot posledice eksistenčnega boja, ta se na koncu izkaže, da je bil nesmiseln.

Petruška je ob Pugljevi smrti v *Odmevih* 1930 napisal prijazen in prizadet nekrolog ter hkrati postumno objavil kratko pripoved *Vmes*. Napisana je v dovršenem slogu in s karakterističnim dialogom. Pomeni Pugljevo različico realističnega načina pisanja in po tematiki spada med pripovedi, ki jih je zbral v zbirki *Zakonci*, v kateri je »moralno vrednost moškega in ženske izenačil, oba sta npravno plitva in erotično vihrava, še posebej v meščanskem okolju, od koder so motivi zajeti« (Zadravec 1999: 134).

\* \* \*

V skupini kratkih pripovedi iz let 1925–1929, ki so jih objavljali pripovedniki starejše generacije (rojeni v osemdesetih letih), ni bilo kakšnih posebnih novosti, toda bilo je več različic realističnega modela in variacij Pregljeve kratke pripovedi, ki so jo navdihovale baročno-ekspresionistične značilnosti. K pisanosti kratke proze je nedvomno prispeval Vladimir Levstik s svojimi snovno-motivnimi in pripovednimi posebnostmi ter zaostreno satiričnostjo. Razmera visoki ravni kratkoproznega pisanja so dale pečat: *Zorčeva Korenina v zemlji*, *Lahove Ljubljū Tebja ...*, *Spomin*, *Borba za vnuka* in *Cabejev maj*, Vukovi socialni pripovedi *Ni potreben* in *Pokvarjen otrok*, Pregljevi »*Sin pogubljenja*« in »*Glejte, človek!*«, Levstikove *Oči*, *Jožef*, *Veriga*, *Zeleni list* in Pugljeva *Straža*.

## Ekspresionizem v vzponu in zatonu

To, da je na **Slavka Gruma** s svojimi idejnimi in estetskimi pogledi pomembno vplival Maurice Maeterlinck, je v svoji študiji *Literatura Slavka Gruma* (1970) prepričljivo utemeljil Lado Kralj. Poleg tega je smiselno dokazal, da je Grum »ostal zvest in dosleden svojemu dokončnemu spoznanju o nesmislu, ki je vanj položeno človekove bivanje, in da je temu spoznanju podredil tudi svoje ravnanje in svoje literarno ustvarjanje, ki je občevanje s svetom« (Kralj 1970: 75). Ugotovil je »tri osnovne eksistencialne pozicije junaka Grumove literature: *zaznamovanega človeka*, *človeka na begu* in *ekstatičnega človeka*. Zapisal je tudi, da

je imel Grum v mislih Maeterlinckovo »predstavo o apriorni tragičnosti človekovega bivanja v svetu« in da je prav njegov »fatalizem in pesimizem močno vplival na oblikovanje Grumovega odnosa do sveta« (nav. d.: 49). Seveda ni mogoče mimo Grumovega naslanjanja na Freudovo teorijo, s katero se je seznanil med študijem medicine na Dunaju (od oktobra 1919 do maja 1926; nav. d.: 41). Freuda je najprej zavračal, v poznejših letih pa je celo poudarjal svojo pripadnost psihoanalitični šoli (nav. d.: 91), s tem da je zadevo nekoliko prikrojil po svoje, saj je odklanjal zlasti Freudov racionalizem, pozitivizem in naslanjanje na znanstveno resnico; po njegovem je »ravno pozitivna znanost in njena resnica tista sila, ki onemogoča človeku višjo resnico in ga peha v surovo vsakdanje življenje« (nav. d.: 95). Z navedenim se je mogoče srečevati pri analiziranju Grumovih kratkih pripovedi v vsem času njihovega objavljanja.

Po objavah dveh kratkih pripovedi v *Ljubljanskem zvonu* 1922 in 1923 – *Solza* in *Maj v vazi* (prim. podpoglavje *Kratke pripovedi najmlajšega rodu*, ki ni bil neposredno vključen v avantgardno gibanje) – je po enoletnem premoru (1924) v letih 1925–1929 sledil večinski del Grumovih objav kratkih pripovedi, in sicer devetnajst. Največ je objavljal v *Jutru* (13), nato v *Ljubljanskem zvonu* (4) ter po eno v *Življenju in svetu* in *Svobodni mladini*. Vmes je leta 1927 objavil enodejanko *Upornik* in nekaj strokovnih člankov.

Kaj je značilno za šest Grumovih kratkih pripovedi, ki jih je objavil leta 1925? V *Tju* prvoosebni pripovedovalec upoveduje svoje stanje, ki je po njegovem prepričanju bolezensko in meji na blaznost, vsaj tako si domišlja. Vrsti se nenavadno obnašanje, vmes je vključena »zgodba« deklive Selme – Tju, verjetno prostitutke, ki išče rešitev za svojo ogroženost, vprašanje rešitelja ostaja odprto (motiv je dekadenten). Njeno pripovedovanje – doživljeni govor v tretji osebi – je v bistvu odsev doživljanja prvoosebnega pripovedovalca, ki se muči s svojim stanjem. Zgodbenosti v klasičnem pomenu besede ni, kar se kaže tudi v kompoziciji: gre za krajše in daljše fragmente (ločene z zvezdicami), ki niso povezani v konsistentno zgodbo, čeprav se na svoj način izrisuje kot združek asociativnih pasaj; te težijo k nekemu bolj ali manj enoznačnemu koncu: k poglobljenemu poudarku o pripovedovalčevem stanju. Zunanja fragmentarizacija je posledica notranjega ustroja, notranje kompozicije, ta pa je posledica izrazito razdrobljenega doživljanja z bolj ali manj neizrazito povezanostjo. Pripovedovalec pripoveduje ali opisuje in v bistvu – skladno z ekspresionističnimi nazori – doživlja stanje, obdajajočo ga stvarnost in bivanje

v nesmiselnem svetu: vse to ga mrazi, prešinja ga plašnost, stene ga stiskajo, dekletovo naročje je krsta, boji se, želi zbežati. Skratka, občutek blaznosti je po vsem tem nujen. Vse je upovedeno z radikalno parataktičnostjo, ki povzroča dramatično napetost, »posebno intenziteto« (Paternu 1984: 48), značilno za ekspresionizem. Pripovedovalčevemu stanju je prilagojena metaforika, ki prav tako kaže ekspresionistične poteze, npr. mrak se »z razcefranimi rokami tipa kvišku«, pripovedovalec sedi pri oknu, »za katerim je visel dež«, za okni je visela »vodena mreža«. Dež (o tem prim. Kralj 1970: 67–69), ki se v Grumovih pripovedih pogosto pojavlja, ima poseben pomen in največkrat učinkuje deprimirajoče. Stanje ilustrira tudi distorzičnost, npr. »da so se prerivale okrog mene bele ploskve in mi grozile, da me stisnejo v blaznost«; »Nova soba je bila nenavadno velika in zveržena, kakor da je nastala iz dveh, treh prostorov«; »Obstopile so me ploskve in se nagnile čezme«.

Grum je s *Tju* po svoje uresničeval ekspresionistični model kratke proze; ta sloni na poudarjeni subjektivizaciji, prevladujoči so strah, groza, prisluškovanje, blaznost, samota, praznina, krik, ekstaza, občutek kaotičnosti ipd., uporablja notranji monolog, gradi na asociativnosti, sanje, vizije in podzavestno so nekaj nujnega, nagiba se stran od mimetičnosti, čeprav je povsem ne izrine, prevladuje fragmentarizacija kot kompozicija, osebe so po navadi tipi, brez imena, čeprav to ni nujno, karakterizacija je razvidna iz celotne pripovedi, ni neposredno usmerjena na osrednjo osebo, motivacije ni oz. je reducirana, čas in prostor sta večkrat nejasna, bolj namišljena (pri Grumu so razpoznavni nekateri značilni prostori: krčma, soba, mansarda, ulica, blaznica, mrtvašnica, porodnišnica), prevladuje ekspresivna beseda in temu sledi tudi metaforika, pomembni sta pomen in funkcija »ene same besede«, zaželeno so nove besede, hiperbolizacija je nekaj običajnega, parataksa je pogosta ali prevladujoča, alogičnost se rada utrne, vriva se esejizacija itd. (Prim. Paternu 1984: 41–68; Bernik 1984: 113–114; Kralj 1986: 63–70; Zadavec 1993: 264–266; Stojanović Pantović 2003: 68–96; Čeh Steger 2010: 172–174.) In kakšen je obseg Grumovih kratkih pripovedi v letih 1924–1929? Od 370 do 720 besed ima osem pripovedi, od 1000 do 2500 deset, medtem ko ima kratka pripoved *Matere* okr. 4000 besed.

V *Blestčih kamnih* se prvoosebni pripovedovalec ukvarja s spominjanjem; ne zdi se mu, da bi bil bolan, prej samotni in truden. Vedno izraziteje se kaže, da se pripovedovalec izenačuje z avtorjem, da ni distance med pripovedovalcem in

avtorjem (prim. Šalamun Biedrzycka 1984: 343; Cesar 1984: 325). Jože Koruza je o tej problematiki menil:

Tako lahko napravimo sklep, da je pač Grum kakor večina pisateljev uporabljal svoje življenjske doživljanje in skušnje kot snov za svoja literarna dela, vendar ga ne moremo šteti med avtobiografske pisatelje, saj je življenjsko izkustvo prepletel s povzetimi in z domišljjskimi motivi. Pripovedovalci njegovih črtic so kdaj pa kdaj podobni pisateljevi realni postavi, po večini odsevajo njegovo duševno podobo, včasih pa so povsem plod ustvarjalne domišljije. Zato jih ne smemo kratkomalo enačiti z avtorjem, marveč jih moramo obravnavati kot literarne like (Koruza 1979: 223).

Ves je v pričakovanju: v zabavišču ga je neko dekle pobožalo in zdaj jo čaka, čeprav ve, da zaman, pravzaprav sta se razšla, ko sta si – paradoksalno – nekaj več povedala o sebi. Ni strnjenega pripovedovanja, so samo utrinki, neka stanja, pričakovanja, asociacije, spominjanje, bežno zaznavanje. Ni logike v zaporedju pripovednih fragmentov. Pri razkrajanju realističnega in novoromantično-symbolističnega modela so *Blesteči kamni* zelo radikalni, čeprav v uresničevanju novega modela nekonsistentni in delni. Grum je hotel biti drugačen, zunaj tradicije in nečesa preizkušenelega, pričakovanega, vendar je v tej pripovedi precej tipajoč, neizdelan, šele na poti k večji modelski trdnosti.

V kratki pripovedi *Vrata* se izlušči temeljni poudarek: prvoosebni pripovedovalec se boji védeti, domneva namreč, da se za vrati nekaj dogaja, kar je zanj pomembno, vendar se izkaže, da zadaj ni nič, razen praznine, sredi katere gospodarijo sovražne in pogubne sile, z drugo besedo »sovražni nič«. To seveda spada v nadčutnost, ki krepko vlada v vsem Grumovem pisanju. Najbolj sili v ospredje prepričanje o nesmiselnosti človekovega bivanja, ki ga obvladujejo sovražne sile. Pripovedovalec pozorno prisluškuje, v domišljiji halucinira, predstavlja si vse mogoče: erotično fantazijo, ljubosumnost, podzavestne reakcije ipd. Nekateri literarni raziskovalci so zaradi tega in podobnih literarnih ubeseditiv prvoosebnega pripovedovalca razglasili za vojerja, kar je prej ko ne problematično. Očitno gre samo za literarne pojave in načine prezentacije stanj in ne za psihofizične deformacije pripovedovalčeve ali celo avtorjeve zavesti. Prisluškovanje je izraz intuitivnega zaznavanja, ki je pri Grumu nujno in ki naj razkrije vse tisto, česar na čutno-razumski ravni ni mogoče, torej tudi ne pošastnega delovanja nepojasnljivih skrivnostnih sil, ki človeka uničujejo in mu krojijo usodo. V *Vratih* se uveljavi moč sovražne usode, ki vpliva na pripovedovalca, toda »ta usoda ni progresivna, njena dokončna uveljavitev ni neizogibna

in njena krivična kazen ne bo smrt, temveč še nekaj groznejšega, vendar neznanega in neizrekljivega« (Kralj 1970: 63). Iz konteksta je vidno prepričanje, da je meja med resničnostjo in namišljenostjo krhka, nejasna, nerazločna. In če gre za vztrajanje, da se nevédenje spremeni v svoje nasprotje, potem je opazovanje oz. prisluškovanje logična posledica takega hotenja. Opraviti imamo tudi s podzavestjo, ki reagira v obliki strahu, kaj se v resnici dogaja, in povzroči intenzivnejše iskanje odgovora. Čeprav mimetičnost ni eksplicirana v stvarnostnih razsežnostih, vseeno prek izkušenj upovedovalca izhaja, da je navzoča in da se njeni pojavi ravna po tako ali drugače doživetem v stvarnosti. Grum se je v tem primeru loteval nekih doživljajsko-nazorskih polj, ki so bila blizu Maeterlincku, ekspresionistom in psihoanalitikom. Na to nas navaja pripovedovalčevo esejizirano razpravljanje o samomoru in vzrokih zanj, kar je bilo zvezano tudi s pisateljevo medicinsko prakso. Pravi: »Najprvo hočem dokazati, da samomorom ni vzrok nesrečna ljubezen, brezposelnost in tako dalje, temveč da nastopi želja po smrti v večini slučajev primarno iz človeka samega, iz bolezni, če hočete.« (Grum 1976: 13) In v nadaljevanju: »Dokazati hočem, da samomorom sploh ni vidnega vzroka. Da je pač nekje med nami smrt [...]« (nav. d.: 14). Za valovanje iracionalnih in podzavestnih stanj je Grum izbral kompozicijo, ki je navznoter in navzven podobna tisti v pripovedi *Tju*, le da je tu bolj razvejena, ker je tudi proces od zaznavanja, tj. fantaziranja, da se za vrati, za steno nekaj dogaja, pa do konca, ko v pripovedovalca groteskno zazija »votlina vrat«, podstrešje je »temno« in »prazno«, razmeroma dolg. Razdrobljeno dogajanje, umeščanje asociacij in namišljenih položajev, opozarjanje na pripovedovalčevo odslikavanje stanja – vse to je povezano v fragmentarizirano celoto, ki je na zunaj izražena z deli besedila, povezanimi z zvezdicami, in z notranjo kompozicijo, ki odseva notranjo strukturo pripovedovanega. Z *Vrati* je Grum do neke stopnje izoblikoval svoj kratkoprozni model. Še naprej prevladuje notranji monolog. Parataktičnost je izrazitejša in poglobitvi vzvod za napetost, intenziteto v monologu.

Podobna stanja kot v *Vratih*, zlasti je poudarjena osamljenost, so predmet upovedovanja tudi v kratki pripovedi *Mansarda*. Prvoosebno pripovedovanje izzveneva kot izpoved. Zgodbenost so podobno kot v novoromantično-simbolističnem pripovedovanju zaznamovali silhuetni obrisi, med katerimi sta razpeti zapuščenost in samotnost. Pripovedovalec domneva, da je na nasprotnem podstrešju tudi tak osamljeni človek, kot je on, in da je morda mrtev, gre za grotesknost. Domišlja si, da se bo on nekega jutra zbudil in ne bo nikogar, le

strašna tišina. Pojavlja se eksistencialno stanje, ki okuša bližino smrti. Samota stopnjuje depremiranost, negibnost in popredmetenost: »Prav potih je umrl, da ni zbehal stvari krog sebe in predmeti so ga sprejeli medse.« (Grum 1976: 9) Subjektov položaj v objektivni stvarnosti je brezupen, saj je ta neprijazna, sovražna, kar je izraženo z besedami: »Nad predmeti visi tiha sovražnost [...]« (nav. m.). Kralj ugotavlja:

Tuje in grozljivo življenje predmetnega sveta nam pripovedovalec prikazuje kot realiteto, kajti svojo intuitivno slutnjo o grozljivi prisotnosti, delovanju in namenih sovražnih sil je *projiciral* v zunanji svet in torej ta svet popolnoma izenačil s sovražnimi, pogubnimi silami, ki mu onemogočajo biti. Objektivni svet se je sprevrgel v novo, nadrealno realiteto, se izmuznil človekovemu nadzorstvu, prenehal biti svet zanj in postal svet proti njemu (Kralj 1970: 58).

Grum je v *Mansardi* nadaljeval s svojim kratkoproznim modelom: tokrat je zgradil celoto le iz treh fragmentov, ki se značilno začenjajo z besedami: 1. «Tu sedim», 2. »Dež«, 3. »Mrak se je sesedel«. So zgovorna podoba pripovedovalčevega stanja. Lahko bi »prevedli«: samota, deprimiranost, konec iluzije: »Tu sedim in nimam nobene iluzije več«. (Nav. d.: 10) Vse skupaj je tesnoba, izraz »statičnega stanja brez možnosti akcije« (Jensterle Doležal 2009: 169). Pisatelj glede izraznosti nadaljuje z značilnostmi, ki jih je vpeljal v prejšnjih pripovedih, in sledi ekspresionistični naravnosti. V parataksi je virtuoz, dialog mu ni potreben, ker mu notranji monolog zadošča, metaforika je v znamenju nove slogovne usmeritve: »Od tal bo zrastel oglušujoč ropot in mi zadavil korak. V težkih skladih bo obvisel jek nad ulico.« (Grum, nav. m.) Brez distorzičnosti ne gre: »Vsa sestarana in orumenela je ulica pod menoj, komaj še nosijo hiše druga drugo.« (Nav. d.: 9) Dokaj izrazita je zvočnost, slišnost: slišnost dežja, ki je sploh priljubljen rekvizit, govori o »jeku«, »oglušujočem ropotu«, »V nekem kotu je počil les«. Način izražanja je ubran z ozračjem, razpoloženjem, stanjem in pogledi na življenje in svet, vendar ne v znamenju novoromantično-simbolistične harmoničnosti, marveč v znamenju disharmonije, ekspresionistične disonantnosti s svetom, ljudmi in stvarnim življenjem, zakaj bivanje v svetu je nesmiselno.

Pred *Mansardo* je v *Ljubljanskem zvonu* objavil kratko pripoved *Izgubljeni sin* s presenetljivo čisto notranjo in zunanjo kompozicijo; sporočilno, po atmosferi in modelu je izrazito nasprotje *Mansardi*. Ni presenetljivo, da je v zbirki, ki jo je Grum sestavil leta 1931 (prim. ZD I, 373), a ni nikoli izšla, na

začetek uvrstil *Mansardo*, medtem ko je na konec *Izgubljenega sina*. Zanimivo je, da je prva razpoložensko in nazorsko izrazito temno obarvana, medtem ko je druga za Gruma neverjetno svetla, optimistična. *Izgubljenega sina* sestavljajo trije fragmenti, ki jih povezuje ne le upajoča ideja, marveč je sicer ne strnjeno, vendar smiselno vidna zgodbeno nit, tako da bi lahko govorili celo o zgodbi. Fragmenti se med seboj nadgrajujejo, vsi težijo k skupnemu koncu in vsak zase; prvoosebni pripovedovalec išče – v občudovanju narave, v idiliki vasi, ob analizi, zakaj je »izgubljeni sin« – odgovore, kaj storiti. Pripoved je povsem v nasprotju z idejo o nesmiselnosti bivanja, saj se pripovedovalcu kaže ob bogastvu narave, tujem življenju in lastni volji možnost za drugačen pogled na svet in življenje. Tako gledanje je mogoče ilustrirati z izjavami prvoosebnega pripovedovalca, ki vse to doživlja in skuša vrednotiti. Izjave: 1. »Lepo je, zelo zlato je vse. Izmit in brezmadežen je svet [...] Vsak dan skrivajo v sebi megle blesteče zagotovilo.« (Grum 1976: 116) 2. »Nočem se več prerivati med ljudmi z brezplodnimi željami. Za hribom je skrit večer. Gor stopim in ga tam počakam.« (Nav. d.: 117) 3. »Jaz nisem truden. [...] Dvigniti se moram, da kam pridem.« (Nav. m.) Zaslutimo, da se izgubljeni sin vrača, a kam, ni odgovora. Ta pripoved opozarja, da je bil pisatelj sam s seboj v navzkrižju; na eni strani je bila v njem zakoreninjena misel o nesmiselnosti bivanja, ki rezultira v niču, na drugi pa blago hotenje, ki želi priti do sicer še nedefiniranega cilja. V tej pripovedi so se oglasile drugačne strune, opazna je vsaj senca ekstatičnega človeka, ki poskuša, išče, si obeta, upa. Vsemu povedanemu je prilagojen tudi način izražanja, ki se odmika od ekspresionistične usmeritve in se oklepa stvarnega opisa ali pripovedovanja, tudi ne uporabi prenesenega pomena besede, marveč se zadovolji s premo sporočilnostjo. Zadovolji se tudi z vzkliki vžičenja in opogumljenja. Parataksa mu pri tem ustreza.

Zadnja Grumova pripoved v letu 1925 – nekoliko sentimentalno in ob posebni priložnosti, tj. 24. decembra – je bila *Sveta noč*. Prizvok samotnosti, ki ga je zaznati v vseh dotedanjih in poznejših pripovedih, je dobil svojevrstno ubeseditev tudi v tej kratki pripovedi. Prvoosebni pripovedovalec se prepričuje, da je sam, samotni, a da vseeno ni tako hudo in je celo rad sam. Paket iz tujine mu dokazuje, da je vendar nekdo, ki misli nanj. Toda zavoja ne odvije, ker ga je strah pred razočaranjem. To naredi šele na koncu, pri čemer mu pomaga dekle, igralka, ki je zapustila moža pijanca in sedaj po naključju dela družbo pripovedovalcu. V zavoju je bila otroška oblekica. Bralec je pred dilemo, kako si razlagati tako darilo. Ali je to spomin na otroštvo, mladost,

ljubljen osebo ali kaj podobnega? Urednik *Zbranega dela* razlaga, da je to zvezano z Jožo Debeljak, ki jo je pisatelj ljubil in s katero si je dopisoval z Dunaja. V pismu Joži je Grum zapisal, da mu je bilo dolgčas po njej: »Ne po vas, po tisti Joži, ki mi je poslala za Božič svojo oblekico.« (Grum 1976: 401) Zadeva je intimna, ljubezensko-simbolne narave, sicer pa pripoved daje vtis o rahli razburjenosti, posebnem razpoloženju na sveti večer, samota ga duši, čeprav zatrjuje, da ga ne moti. Zbeži na cesto, med ljudi, in sreča igralko, ki ga prosi za denar, nato ta pobegne, a se vrne, potem gresta domov in pogovor steče o vsem mogočem, tudi o tem, kaj je naredila z denarjem, ki ji ga je dal: poslala je možu steklenico, sicer je pijanec, a si ne more kaj. Nato odvijeta ovoj in v njem je otroška oblekica. Nenehno! Pravi, da je v starejših letih in da je malo otročji. Potem dekle odide. Ostaja sam s svojimi spomini in sanjami. Pred seboj imamo ubesedeno stanje, pripovedovalec je osamljen, zaznamovan je s tem, ne pričakuje nič posebnega, bivanje je nesmiselno, pelje v nič. Že spet imamo opraviti z nenehno Grumovo bolečino, iz katere ne more. V besedilu je tisti del, ko beži na ulico, pripovedovan izjemno živahno, to doseže s parataktičnostjo. Beseda »zrak« je sama zase, a dovolj povedna v njegovem položaju. Tudi pogovor med pripovedovalcem in dekletom je živahen, kar za Gruma ni značilno, vprašanja in odgovori so kratki, prizor je močno razgiban. Pripoved nima veliko ekspresionističnih izraznih sestavin, tako da je ekspresionizmu bliže po atmosferi, po motivni plati, intenziteti doživljanja, sicer kaže nekatere lastnosti, ki so bliže tradicionalnemu kratkoproznemu modelu. Značilno je, da je nekaj več mimitičnih sestavin. Čas je precej skrčen, prostor je zanj značilen: soba in ulica.

V letu 1926 je Grum objavil prav toliko pripovedi kot prejšnje leto – šest (štiri v *Jutru*, dve v *Ljubljanskem zvonu*). Začel je s *Pivnico* »*Pri Deseti Mariji*«. Tudi tu se je bolj naslonil na tradicionalni kratkoprozni model in ni uporabil svojega. Opaznejša je zgodbena zasnova od ekspozicije do razpleta. V središču je podoba starca, za katerega se izkaže, da spada med »zaznamovance« – to se izpriča na koncu. Starec je v beznici s svojo vnukinjo, ki ji različno pripoveduje o njenih starših, in ko se pojavi njena mati – cipa, ji starec ne dovoli stika z otrokom. »Črtica ostaja v naturalističnih mejah, čeprav je v njej razbrati tudi kritiko meščanskega svetohlinstva, ki ga je vneto razkrinkaval ekspresionizem: moški sicer onemogoči materi stik z otrokom iz moralčnih razlogov, sam pa mirno zahaja z otrokom v beznico« (Dolgan 1996: 69). Gre za dogodek, ki je odločilen za razmerja med nastopajočimi osebami, srečanje se konča s palico in krikom: »Žena se je zgrudila vase.« (Grum 1976: 90) Dogajanje se naglo

razplete in na koncu ponovno krik in starčeve besede: »Pravzaprav je – naše življenje zelo svinjsko!« (Nav. m.) Kralj v zvezi s tem pripominja, da »zla usoda zaznamovancu omogoča, da skozi neresnično skorjjo 'svinjskega' vsakdanjega življenja vidi in spozna izvorno metafizično zlo, ki s hudobnim namenom uravnava, pači in svinja naše ubogo običajno življenje« (Kralj 1970: 77). Ob dokaj klasični pripovedni strukturi je navzoče tipično grumovsko naziranje o življenjski stvarnosti. Ni mogoče prezreti, da se pripovedovalcu zdi, da prisotne pesti »nekaj grozotnega« in da jih je strah. Prav tako za deklico postavi diagnozo, da jo je »že gotovo strah«, kar seže v bližino ekspresionistične obarvanosti ozračja. Izražanje ne more zatajiti ekspresionističnega nastavka: »Cigaretetni dim mi je razrahljal misli v vijoličaste trakove, grohot, zvenenje vrčkov pljuska obme«; obrazi »so zabuhli in otečeni od sreče«; »Nad ulico je v razcefranih cunjah obvisela noč«; »se je privalil grohot in se na široko razlezel po pivnici«. Prostor je pivnica, čas je močno omejen, ambient je napolnjen s problematičnimi ljudmi.

*Sestanek* je za Gruma precej netipična pripoved in ne kaže kaj dosti ekspresionističnih lastnosti. Motivno je enostavna: prvoosebni pripovedovalec, star 40 let, čaka 16-letno dekle, s katero sta zgolj prijatelja, o ljubezenskem čustvu ni govora. Po njegovem ji je simpatičen, ker je rekel, da je lepa. Problem je v čakanju, čaka in ne dočaka. Notranji monolog je intenziven, precej razmišljajoč, spominja se in ocenjuje njun odnos, ki je po svoje zapleten in nerazrešljiv. Opraviti imamo s stanjem, ki je obremenjeno s čakanjem. V modelu pripoved ni izrazita, toda zagotovo bliže realistični tradiciji kot ekspresionističnemu vzorcu. Pripoved ima resnično podlago (prim. ZD I, str. 408), zaznamovana je z avtobiografskostjo. Očitno gre za doživetje, ki je v avtorju pustilo močnejši vtis in v njem zbudilo neko izrazito statično občutje, tj. čakanje, ki priliva olja na ogenj zavedanja o nesmiselnosti bivanja.

V prvi objavi (1926) je bila *Deklica v pledu* naslovljena *Su – sur tou ru jala –*, kar so po avtorjevih besedah »čudni prazvoki«, nedoumljivi vzkliki Marije, ki je ob Frankovem vzklikanju »Vlačuga, vlačuga, vlačuga –« (Grum 1976: 25) doživela živčni zlom. V krču, v konvulziji, morda epileptičnem, je tudi ona zakričala »Su sur tou ru jala, su touh jarmi viršnu jun –« (Nav. m.) To je bil vrh napetega razmerja slikarja Franka z Marijo, ob kateri je bil v nenehnem dvomu, ali je vlačuga ali ni. Grum je v tej pripovedi ob liku slikarja Franka prepletel tradicionalni način pripovedovanja (prvi in zadnji del pripovedi sta ubrana v

občudovanje narave, kmečkih opravil in grajskega okolja) z dekadenco motiviko, značilno za moderno (slikar, prostitutka, pariško življenje – montmartersko okolje), ekspresionistično fragmentarizirano kompozicijo, v tem duhu nadahnjeno besedo ter tej usmeritvi blizu motivno in položajsko upovedovanje z grotesknim videzom; vse to je izoblikovalo zapleteno in psihično problematično podobo osrednje osebe. Mogoče je domnevati, da je bil v tem smisel pripovedovanja, ki ga je uresničil v *Deklici v pledu*. Grotesknost v pripovedovanju je avtor pripeljal do izrazite in poudarjene uresničitve in ji dal pretežno mesto v pripovedi. Sicer pa se v ozadju razkriva sporočilna poanta, da »skrivnostnih moči ženske in moškega kot pogojujočih se bitij ni mogoče razskrivnostiti« (Zadravec 1993: 257). Pripoved nima izdelane kratkoprozne podobe in je po svojih lastnostih bolj podobna načrtu za daljše pripovedno delo – morda roman, v katerem bi se dalo pripovedno slikoviteje ubesediti snovno-motivne, fabulativne in karakterne značilnosti, ki so v tem pripovednem spisu le bolj ali manj skicirane.

Za analizirano pripovedjo se je Grumu utrnila kratka pripoved *Spomladi*, ki je en sam asociativni monolog, iz katerega prosevajo žalost, osamljenost, nagnjenje k samopomilovanju in hkrati tolažba, da vendarle ni tako pozabljen in sam, saj mu sicer ne bi gospodinja, mogoče tudi kdo drug, dala v vazo bele bezgove cvetove. Že spet imamo opraviti s stanjem mirovanja, sanjarjenja, predstavljanja nečesa, kar bi se morda lahko zgodilo: recimo, da ga obišče študentka in mu prinese šopek; ker ga ni doma, mu šopek vtakne v kozarec in pobegne. Pravi, da je videl, da je šopek prinesla starka, gospodinja, toda »zakaj ne bi smel človek malo sanjariti« (Grum 1976: 105). Časovno in lokacijsko (soba) je pripoved zelo omejena, komponirana je bliže dnevniškemu načinu, a brez datumov, ki ljubi zelo intimno obravnavo in zastrto doživljanje. Meni, da je že nekoliko v letih, kar je pri Grumu pogost pojav. Toda Grum je bil leta 1926 star komaj 25 let. Dve spoznanji sta v pripovedi posebej poudarjeni in značilni za njegovo miselnost, in sicer: »Še kake druge stvari so, pravim, kot pa stoje tu v knjigah, še kake druge. O!« in »Ženska je jako nezanesljiva stvar. Človek si nakoplje skrbi in bolečine.« (Nav. m.)

Iz razpoloženskega sveta se v *Belem azilu*, to je v naslednji objavi, pisatelj preseli v mrtvašnico, da bi se »pogovarjal« z mrliči in »poslušal« njihove življenjske zgodbe. Tu imamo opraviti z epskostjo, ki se samo sem in tja rahlo prevesi v razpoloženskost in izpoved občutij. Odločil se je za aditivno, prište-

valno kompozicijo pripovedi: zvrsti štiri pripovedi »oživelih« samomorilcev, ki pripovedujejo, kaj jih je nagnilo k temu dejanju, peta v tem nizu je njegovo doživetje samomora, ki ga je sprožil sam. Tu so: mož, ki ga je gnala v samomor beda; gimnazijec, ki je naredil samomor, ker se je oče norčeval iz njegove zaljubljenosti in pesnikovanja o tem; brezposelni krojač, še mladenič, ki se je navezal na starejšo gospo, in ko bi se morala raziti, se je obesil; visokošolka, ki je iz neznanega vzroka skočila v kanal ob mrtvašnici. Pri visokošolkinem primeru, ki ga doživlja najbolj osebno, smo priča groteskni drastiki, ko mu mrtvo dekle na ljubeznivo prinašanje cvetic odgovori: »Zakaj nisi napulil trave ali svojih las?« (Grum 1976: 79) Grum prepleta stvarno življenje, življenjska dejstva s fantastiko, ki jo rojeva prenapetost in nemožnost stvarno presojati življenjsko pojavnost, ker je v ospredju zavest o nesmiselnosti bivanja. Pripovedovanje je prvoosebno in skrajno racionalno: dejstva, ki jih kopiči, so sama objektivnost, kljub temu ustvarja napetost, ki bralca pritegne. Motivacije izhajajo iz dejstev, psihologiziranju se izogiba. Mogoče se je strinjati s sintetično formulacijo Franca Zadravca, da je Grumova pripoved »izdelek ekspresivno objektivirajoče pripovedne poetike« (Zadavec 1993: 261). Primer za to je prav *Beli azil*. Veliko bolj osebna je peta pripoved o samomorilcu-beraču, ki pride v mrtvašnico, misleč, da je zavetišče. Vprašanje je, ali je to resničen pisateljev doživljaj ali je le plod razgrete domišljije. Prvoosebni pripovedovalec, zdravnik, ga načene in pravi: »K nam se ne pride drugače kot čez Kanal. Skoči v vodo in takoj boš naš gost!« (Nav. d.: 80) In res se to zgodi: potegnili so ga iz vode in zjutraj pripeljali v mrtvašnico. Ali je to prispodoba krutosti človeka, družbe in sveta ali zgolj naključje, ki je uresničilo izrečeni cinizem? Ni dvoma, da so izraz hude pisateljeve duševne krize besede, ki jih izreka ob mrtvih: »Rad jih imam, one spodaj. Prijatelji smo. [...] Tovariši, tovariši smo.« (Nav. m.) Ob soočanju s smrtjo se prvoosebni pripovedovalec deklarira kot zaznamovanec, ki več ve kot drugi. To jasno pove konec pripovedi, neke vrste epilog, ki ga je ločil z zvezdico. Pripoved ni tipičen primer Grumovega modela kratke pripovedi. Na prvi pogled se zdi, da pripoved nima ekspresionističnih lastnosti, a jih ima, zlasti je to vidno po predmetu pripovedovanja, po razmerju do mrličev in smrti, po ozračju, ki je prepleteno z osamljenostjo in brezizhodnostjo ter težnjo po begu, itd. Poleg tega avtor o usodah samomorilcev pripoveduje »v kino-stilu, suho, a živo, šokantno, dramatično niza in kopiči jih brez dolgih opisov, brez natezanja zgodbe, motiviranja in psihologiziranja; sama hladna dejstva, povedana z ironično distanco [...]« (Zadavec 1993: 255).

Leta 1926 je Grum v *Ljubljanskem zvonu* objavil pripoved *Aloisius Ignatius Singbein*; v svojem času je bila večkrat omenjena kot nekaj posebnega (Vidmar, Bartol, Boršnikova, Ocvirk; prim. ZD I, 403–404). Pripoved je »ekspresionistična groteska« (Dolgan 1996: 80), burka, parodija – ob spremljavi ironije in karikature. Na prvi pogled je to za Gruma nekaj nenavadnega, toda po drugi strani je pisatelj samo razkril eno od svojih dotlej manj uveljavljenih potez, to sta ironičnost in sarkastičnost, ki sta ves čas latentno bivali v njem. Družnica podokničarjev, njihovo podobo predstavi v večini metonimično, nastopa v imenu A. I. Singbeina, zaljubljenega v prelepo deklico. »Trubadurji« prosijo deklico za naklonjenost, toda v to »idilo« poseže njen stric, s katerim dekle živi v konkubinatu; vse se spremeni v grotesko, ko stric deklici grobo zabrusi: »Candra, hvala Bogu, da te gospod ne pozna! Nisi za drugo kot za v posteljo. Aloma, marš!« (Grum 1976: 97) Deziluzija je popolna in videti je, da je bil to Grumov poglavitni namen. Pripovedni postopki so že od začetka naravnani v to smer. Pripoved priča o še eni od možnosti, ki si jih je izbral pisatelj, da bi izrazil svoje nezadovoljstvo in prezir do ljudi, tradicije, časa in (malo) meščanske družbe. Pri tem ne smemo prezreti pisateljeve domiselnosti in duhovitosti ter spretnosti upovedovanja. Od izbranih sredstev je zanimiva raba zvočnih efektov, ki so seveda skladni s celotnim burkaškim in parodiističnim značajem pripovedi: »[...] čez trg so se razlezli toni, tuge in turbine polni. Maček na strehi je zleknil hrbet, fontana je utihnila. Dideldu – dodeldu – dulijeee, dulijo – dulijo – dulihoou –« (Nav. d.: 96)

Objave kratke proze v letu 1927 je Grum začel s *Kaznjenci*. Pripovedovanje je prvoosebno v ednini in množini; kadar je drugo, pomeni solidarno enačenje z drugimi, kadar je prvo, se kažejo individualne težave, doživljanje, premišljevanje. Prvoosebni pripovedovalec v ednini opazuje, vidi, je soudeležen, ocenjuje, komentira in – doživlja. Po nekaj objavah se je Grum vrnil k svojemu modelu kratke pripovedi, ki je na gosto fragmentarizirana, bega od motiva do motiva, od položaja do položaja, od osebe do osebe. Doživlja usodo kaznjencev in svojo lastno, kar se najbolje zrcali v besedah: »Vseeno je, če vstanemo ali ležimo, nič se nima zgoditi, povsem brez smisla je vse.« (Grum 1976: 28) Podobno zatrjuje pozneje: »Mi ne pričakujemo ničesar«. (Nav. d.: 29) Kompozicija povezuje daljše in krajše fragmente, ki so prepojeni z asociativno nametanimi opazovanji, kaj se dogaja. V tem so *Kaznjenci* celo izrazitejši kot *Vrata* (ta imajo enajst fragmentov, *Kaznjenci* trinajst), ki so morda najznačilnejši primer grumovskega kratkoproznega modela. Grum je tokrat močno v območju ekspresionizma,

čprav metaforično in sploh izrazno ekspresionistično ni poudarjen. V ospredju so izobčenci, to je kaznjenci, ki jim pisatelj ne daje imen, poimenuje jih s splošnimi izrazi: človek, pisatelj, doktor medicine, tovariš (ali oni) z očali, oženjeni, lepi fant itd. Kaznilniški prostor je nekoliko abstrakten, tudi čas ni natančneje določen, opredeljen je s prislovi: včasih, sedaj, danes ponoči, zjutraj itd. Ljudje so v pričakovanju, negotovosti, ugibanju, se spominjajo, asociirajo, nič se ne dogaja – z vsem tem je nabito ozračje, ki je več kot moreče. V upovedovanju tega je Grum domala nedosegljiv. »V ospredju ni socialna kritika kake konkretne družbe, temveč sovražen in odklonilen odnos do sleherne družbe, ki ima takšno represivno ustanovo,« meni Dolgan (1996: 74).

*Kaznjencem* so sledile *Podgane* s podnaslovom »*Zadnji listi iz samomorilčevega dnevnika*«. Podnaslov je zelo poveden, vendar opozarja samo na posledice, z vzroki – vsaj pripovedovanimi – se srečujemo v besedilu, vendar je mogoče domnevati, da so v ozadju pisateljeva doživetja, pogledi, izkušnje, ki so vplivale na duševno stanje, in posledica tega so bile blodnje, videnje podgan, preganjave in končno želja po samomoru in priprava nanj. Problematiko samomora je Grum proučeval tudi na strokovno-teoretični ravni, po vsej verjetnosti je sem vključeval svoje zdravniške izkušnje, psihoanalitične poglede itd. Delno o tem priča strokovni članek, ki ga je leta 1929 objavil v *Zdravstvenem vestniku* pod naslovom *Samomor. Podgane* so izpoved hudo prizadete osebe, ki se počuti povsem izgubljena, preživlja stanje brezupa in duševne muke, ki jih ponazarjajo vsiljive in vsepovsod navzoče podgane. Od tesnobe vse kar kriči. Sprejemljiva je ugotovitev Alenke Jensterle Doležal: »Kategorija tesnobe se ustvarja v narativnem prostoru in času posredno, ne preko pripovedovalca, ampak preko opisa, s subjektivizacijo kronosa in toposa« (2009: 170). Duševno stanje prvoosebnega pripovedovalca je skrajno alarmantno, o čemer pričajo pripovedovalčeve ugotovitve in zlasti vzkliki: »Kakor da že nisem več.« »[...] cele ure niham sem in tja.« »Grozno, sedaj lazijo že po meni!« »Mati, umirava!« »Vsak, kogar sem srečal, se me je že zdaleč ognil.« »Izgubljen človek sem.« »Saj ne bom več dolgo odlašal, res ne bom.« Itd. Ti vzkliki so razpršeni po vsej pripovedi. Vse to je povedano tako, da zbuja grozo. Nenehno se stopnjuje. Upovedeno je tragično stanje tik pred dejanjem, ki pelje v izničenje. Gre za popolno frustracijo; pripovedovalec daje vtis neposrednega doživljanja, vživlja se v stanje – ga živi, je v resnici vpet v dogajanje, ki teče. Taki učinki pripovedovanega so bili za ekspresioniste prave lastnosti pripovedovanja, ki bralca šokira, prevzame, prisili, da tudi on doživlja. Nekaj podobnega je mogoče srečati pri Ivanu Preglju v

kratki pripovedi »*Glejte, človek!*«. K takemu načinu pripovedovanja prispevata tako kompozicija, ki je asociativno–fragmentarizirana: vsak »list« oz. odlomek, ki je zamejen z zvezdico, dopolnjuje podobo pripovedovalčevega stanja. Zveza med temi deli je splošna, ni neposredna. Večina odlomkov je časovno determinirana, vendar ne gre za časovno sosedje, za časovno sklenjenost, marveč za razpršenost. Pri tem je parataktičnost nujno sintaktično orodje, ki ga zna Grum spretno uporabljati in doseči zaželene učinke. Očitno je, da je pripoved nastajala v deprimiranosti, ki ob pripovedovalčevi ustvarjalni sugestivnosti pripelje bralca do podobnega počutja.

Po treh objavljenih člankih je Grum 12. aprila 1928 v *Jutru* objavil kratko pripoved *Melanbolija*. Idejo pripovedi je izrazil takoj na začetku, in sicer: »Vsem se nam kako izpridi življenje, nikomur se ne obnese.« (Grum 1976: 108) Sedemindvajsetletni mladenič Grum premišljuje in sklene kot popoln starec, češ v mladosti še nekam gre, potem človek »mahoma obsedi in se zagleda predse« (nav. m.). Ali se je res počutil tako starega ali je bila to samo »poza«, ob kateri je lahko upovedoval svoja življenjska videnja daleč v prihodnost oziroma se je vživljal v stanja in miselnost ostarelih? Mogoče je domnevati, da je bilo tudi táko pripovedovanje v znamenju njegove temeljne nazorske usmeritve, da je človekovo bivanje v svetu tragično in nesmiselno. Spoznanje ali prepričanje, da se življenje izpridi in da se »vsakomur kaj primeri«, v tokratnem pripovedovanju preizkuša na štirih osebah: kolporterka se mu zdi najbolj prizadeta, mali natakarcček se vsega še ne zaveda, za kolporterkinu hčerko meni, da se je izpridila, medtem ko je dirigent na zunaj spodobno oblečen, sicer pa je grd v obraz, »kakor izžrt je videti«; iz tega pripovedovalec sklepa, »kaj se mu je že vse primerilo« (nav. d.: 109). Ta del pripovedovanja na prvi pogled nima nobene zveze z nadaljevanjem (ki je zamejeno z zvezdico), v katerem pripovedovalec opazuje hišo, ki je ob strehi vsa črna. Ker je noč, so nekatera okna razsvetljena, druga so »črne luknje«. O ljudeh za hišnimi stenami domneva, da eni ležejo spat, medtem ko se drugi negotovo »prestopajo«. Korigira se z mislijo, da so to »starčevske neumnosti«, nato zbeži »s svojim drsajočim korakom od tega konca teme« (nav. d.: 10). Pripovedovanje konča z začetno ugotovitvijo, da se »[...] vsakomur kaj primeri. Nikomur se povsem ne obnese.« (Nav. m.) Pri tem je zanimivo, da je zdaj vrnil besedico »povsem«, ki je na začetku ni. Pomeni, da je nekoliko omilil prvotno definitivno trditev. Negotovost, omahovanje? Kratka pripoved *Melanbolija* je bolj podobna bežnemu zapisku v dnevniku, ki popisuje doživljanje in opazovanje v enem dnevu, kot ga doživi prvoosebni

pripovedovalec. Daje vtis, da ni povsem izoblikovana in mogoče bi bilo trditi, da je skušal Grum po avantgardnem zgledu prispevati k razkranjanju dotedanje kratkoprozne oblike, se tako rekoč upreti kakršni koli tradicionalni in sodobni zakoličenosti. Vse je izraz stanja, po katerem je poimenoval tokratno pripovedovanje, torej melanholija. S tem je skladna tudi črna barva.

Sledila je ena daljših Grumovih kratkih pripovedi *Portret dečka s cvetlico v roki*, ki jo je objavil v *Življenju in svetu* in se je verjetno s to pripovedjo nekoliko spogledoval z večjim krogom bralnega občinstva. Izbral si je doslej še ne uporabljeno kompozicijo: razmišljajočemu uvodu z rahlo moralistično noto, lahko bi rekli odzivu prvoosebnega pripovedovalca na časnikarsko poročilo o »smešnih ljubimcih«, sledi stilizirani sestavek *Smešna ljubimca*, ki je zbudil v njem najrazličnejše reakcije, a je slednjič pristal pri enakem ugotavljanju kot v *Melanholiji*: »Ne vem, kaj bi sodil o stvari, ne maram si prikrivati sodbe nad tem, marsikaj se pač takole pripeti v mestu, pravim, marsikaj.« (Grum 1976: 35) Pripovedi o »smešnih ljubimcih« sledi izkušnja prvoosebnega pripovedovalca z Marijo Zofijo, dobro znanko, vdovo njegovega prijatelja. Ta verzija je skušala razložiti vso zadevo z drugega zornega kota; torej prispevek k objektivnejši podobi primera. Posegel je nekoliko globlje, saj se je zadeva dolgo pletla in prvoosebni pripovedovalec je slutil, domneval, da se bo nekaj zgodilo. In se je res. Ob koncu tega dela pripovedi meni, da bi bilo prav, če bi znanko obiskal, ker je nesrečna, a od namere odstopi, ker ne ve, kaj bi si mislila. In ne gre. K vsemu temu doda še problem svoje samotnosti, neodločen je, potrebuje družbo, vendar se tolaži, da je rad sam: »Nikogar ne potrebujem, ne, nikar ne mislite, prav nikogar mi ni treba.« (Nav. d.: 41) Več kot očitno je, da je tujo življenjsko zgodbo prepletel s svojim stanjem, to je s samotnostjo, ki ga vidno mori. O tem je zgovoren dokaz začetek naslednjega dela pripovedi, ki ima naslov *Srečen sem*. Sledi pogovor s človekom, ki ga je po naključju srečal. Dialog je dinamičen, morda zanimiv, vendar prav nič bistven. Epizoda s »prijaznim« človekom mu je za trenutek olajšala samotnost, ga osrečila. Ker ob tem išče razlago in pojasnilo za to, kaj se je primerilo – šestnajstletni deček se je obesil, menda sta bila z 52-letno Marijo ljubimca, ni mogel več prenašati prevelike odvisnosti, pripovedovalec raziskuje naprej in zadnji del nekonsistentno zgrajene pripovedi pripelje do srečanja z Marijo, ki mu pokaže dečkovo pismo, polno stiske, ta se preliva v Marijino stisko. Po eni strani se je bala zanj, bila je ljubosumna na mlajšo dečkovo prijateljico, a ni storila nič, da bi preprečila dečkovo smrt. Po pripovedovalčevi »teoriji« se različne stvari pač zgodijo. Pripovedovalec ugo-

tavlja, opazuje, stoji ob strani, nič ne posega vmes, ker stvari tečejo po svoje. To je bila Grumova drža od začetka njegovega pisanja: usodnost, nesmiselnost bivanja, nič ne moreš narediti, se pač dogaja. Pripovedovalec (morda pisatelj) je dogajanje relativiziral, v pripovedi je združil tri usode (Marija, deček in pripovedovalec), nakazal obsežno snov, ki jo je obdelal izrazito fragmentarizirano, zgodbeno pretrgano, in ostal nedorečen, neodločen, v svoji držbi osamljenosti jecljajoč, negotov. Mogoče je pri bralcu svojega časa zbudil prav z vsem tem precejšnjo pozornost in verjetno tudi z držanjem ogledala lažni meščanski morali. Od ekspresionističnega načina upovedovanja in izražanja se je oddaljil, v modelu je nedodelan, zdi se, da je bila to bolj podlaga za obsežnejše besedilo – povest ali roman, morda dramsko delo.

Videz hoje v smeri bolj stvarnega in mimetičnega obravnavanja življenja je Grum dajal tudi s kratko pripovedjo *Pogreb*, ki je izšla po *Portretu dečka*. Bolj se je približal publicističnemu načinu pisanja, da bi lahko izrekel nekaj nazorskih pogledov. Ob razvidnejši zgodbenosti je uporabil dokaj epski način ubesedovanja in pri tem uresničeval poglobitve invariantne kratkoprozne značilnosti. Ustvaril je vtis o bolj ali manj opaznem naslanjanju na tradicijo in rušil iluzije o človekovih namenih in prizadevanju ter o smrti, ki »pride kar tako, povsem brezsmiselno pride« (Grum 1976: 141). Pri tem je tudi verovanje v zveličavnost neke ideje (poigrava se z mislijo o socializmu) za prvoosebne pripovedovalca nesmiselna. Izbral si je motiv o smrti mladega delavskega voditelja, ki ga je »bedasto« uničila usoda: utonil je – neposreden vzrok ni bil pojasnjen, a nagrobni govorec je ugotavljal, da pri svojem delu »ni imel posebnega uspeha: tisti, za katere je delal, v svoji sebičnosti niso imeli razumevanja zanj«. (Nav. d.: 140) Toda to so bile samo snovno-motivne podlage za ponovno poudarjanje Grumove ideje o nesmiselnosti bivanja ter očitno tudi skepsa in ironiziranje ideoloških razmer v njegovem času ob starih in novih idejah, ki naj bi osmislile človekovo obstajanje. Tipične ekspresionistične izrazne značilnosti so v tej pripovedi stopile v ozadje.

Najočitneje je ekspresionistične značilnosti občel v kratki pripovedi *Matere* (v *Jutru* jo je objavil proti koncu decembra 1928). Prvoosebni pripovedovalec razčlenjuje svoje doživetje kot zdravnik v porodnišnici. Ni dvoma, da gre za avtobiografsko snov, za doživetje, ki mu ni dalo miru, dokler ga ni prenesel na papir. Tokratnemu upovedovanju bi lahko rekli napeto, sugestivno in slikovito pripovedovanje o štirih osebah, ženskah, ki jih je pripovedovalec srečal

v porodnišnici. Vsaki je namenil svoj del pripovedi, uporabil je prištevalno kompozicijo: ženi, ki je rodila spačka (grotesknost), dekli Marini, ki skrivaj dojenčku daje svoje brezmečne prsi, Juliji, ki je rodila četrtega otroka, in učiteljici, ki si »želi za vsako ceno živega otroka!« (Grum 1976: 57) Pripovedovalec o zadnji porodnici pripoveduje obširneje, povzema njeno življenjsko zgodbo z neuspešnim zakonom, s hrepenečo ljubeznijo z mladeničem, s katerim je zanosila, in seveda dodaja svoje doživljanje njenih porodnih muk, ki so se končale z neuresničeno gorečo željo imeti otroka. Pripovedovalec intenzivno doživlja vse te ženske, pri čemer izreče kruto spoznanje, da se je v porodnišnici marsikaj zgodilo: »Mnogo se zgodi pri nas, včasih tudi kake žalostne stvari; tudi kake zelo žalostne stvari se včasih pripetijo.« (Nav. d.: 64) S to ugotovitvijo in s temi besedami je končal tudi svojo pripoved. Podobno kot pri *Portretu dečka* se tudi pri *Materah* razkriva pripovedovalčeva prizadetost, ki izzveneva v nemoči in sočustvovanju. Pri »dekli Marini« z nekaj resignacije ugotavlja, da človek mora imeti nekaj, da »vztraja pri življenju«. In se čudi Marini, kaj ji pomaga, da vztraja. Ni se mogoče znebiti vtisa, da je to samo drugače ubrana melodija o življenjskem brezupu in nesmiselnosti bivanja. Pripoved nima izrazite grumovske modelske podobe, bolj izzveneva kot reprodukcija neprijetnih spominov. Mimetičnost je opazna, označitve oseb so popolnejše, zgodbenost pri posameznih osebah očitna, dialoga ni, vse je opis in poročanje o dogajanju – torej je poudarjena epskost; pripovedovanje prekinjajo pripovedovalčevi monološki vložki in reakcije ob pretresljivem dogajanju, npr. »Grozavost me je obšla.« »Ne motim se, joče.« (Nav. d.: 55) Če tej pripovedi ne bi sledila kratka pripoved *Zločin v predmestju*, bi po *Portretu dečka*, *Pogrebu* in *Materah* lahko menili, da je Grumove ekspresionistične usmerjenosti v kratkem pripovedništvu v obravnavanem času konec.

*Zločin v predmestju* je Grum objavil leta 1929 v *Svobodni mladini*. Pripoved je na robu slovenskega in Grumovega ekspresionizma. Na svojevrsten način je pisatelj povzel nekatere značilne ekspresionistične ubeseditvene načine. Povzema tudi občutje strahu, negotovosti, pričakovanja, kaj se bo zgodilo: nekaj strašnega ali nič posebnega, ljudje slutijo, domnevajo, ugibajo. Vse to je upovedeno kot moreče ozračje, ki visi nad ljudmi, obdani so s tem »dušecim in soparnim vzduhom«. Da bi o tem pripovedoval, in to na način, ki je podoben ali celo enak neposrednemu doživljanju in ni le opis ali poročanje o dogajanju, je opustil invariantno kratkoprozno lastnost – središčno osebo – in popredmetil ter do skrajnosti objektiviziral dogajanje oziroma stanje. Osebe, ki se

pojavnjajo, so potencirano epizodne, nepomembne, lahko bi bile kdor koli, zgolj prenašalke nekih sporočil in ugibanj, kaj je morebiti bilo, se je zgodilo. Zato tudi niso bila potrebna imena, razen v enem primeru, uporabil je imenovanja: mestni stanovalci, bedeči, debela vratarica, gruča ljudi, pisar, mizar, eleganten tujec, mož z lajno, odvetnikova služkinja. Vsi ti pomagajo ustvarjati negotov položaj, ki preti, da se bo nekaj zgodilo. Čakajo! Pojavi se metonimični »korak«, ki je znanilec nečesa grozečega. Očitno je to slikovita prispevka živčne napetosti in negotovosti, ki obvladuje ljudi. Vsak premik stopnjuje napetost, bolešno pričakovanje: v upovedovanju tega je Grum več kot spreten pripovednik. Z umikom »koraka« so se »bedeči« oddahnili in »zasnivali«. Več kot dve tretjini pripovedi je v znamenju grozeče napetosti in pričakovanja, zadnja tretjina, ki jo je pisatelj ločil z zvezdico, pa pripoveduje o razburljivih domnevah prebivalcev, kaj naj bi se zgodilo, a gotovega ni nič. Vrstijo se take in drugačne novice in govornice, da ima štiri rane, da je iz izvoščka stopil eleganten tujec, da se vedo zveze z zločinom itd., ki jih pripovednik zaključi z ugotovitvijo: »Različne stvari so. In vse mogoče leži še v preteči prihodnosti.« (Grum 1976: 99) Tako je zadeva odprta, negotovost ostaja. Ta je dejstvo, saj v življenju ni nič gotovega, samo razblinjena stvarnost. To bi lahko povzeli kot pripovedovalčevo sporočilo. Fabula je silhueta, reducirana, zgolj nakazana, gre za stanje. Človeške like smo opredelili, motivacija je prej ko ne filozofsko-idejna. Ni dialogov, niti monologov. Prevladuje objektivizacija, ki hoče biti čim bolj neosebna, želi nepristransko pripovedovati, kaj se dogaja. V ospredju je parataksa, ki povzroča šokantnost. Pri tem so pomembni zvočni in vizualni učinki. Prvo: »dež šumi«, »tok-trtok se premetavajo kaplje po žlebovih« (2-krat), »uspavajoče žlobudra voda«, »preteči šumi«, »od večera vrta v lesu mrtvaška ura« (op. ime za lesnega črva, ZD I, 405), »na dvorišču [se je] porušila skladovnica drv«, »je odjeknil korak«, »buta v tišino«, »brneča krogla«, »po hiši zaloputajo vrata« itd.; drugo: »znočena okna«, »tu in tam bleskne okno«, »ustavljeni korak bo obvisel nad ulico« itd.; distorzicična podoba: »Hiše so popolnoma pošev nagnjene nad cesto.«

Omenjene lastnosti fabule, človeških likov, motivacije, pa tudi objektivizacije, parataktičnosti, zvočni in vizualni efekti idr. so značilnosti, ki jih je uveljavljal ekspresionizem. Tako sta v tej pripovedi uglašeni metaforika in metonimičnost (korak, stopnice polne nog). Navzoči so tudi pridušeni kriki, zamolki, delno nominalni stil. Nekaj je grotesknosti. Ni pretirano, če ugotovimo, da je *Zločin v predmestju* ena od značilnih ekspresionističnih kratkih pri-

povedi v slovenski kratkoprozni produkciji in v Grumovem opusu. Besedilo je ohranilo svežino do današnjih dni, kar priča tudi o njegovi kakovosti.

Po tej pripovedi je Grum v letih 1930–1935 objavil še sedem kratkih pripovedi (*Matere* v dopolnjeni verziji), ki se niti v modelu niti snovno-motivno in idejno ne oddaljujejo od preostale Grumove kratke proze. S tem je končal objavljane kratkih pripovedi in drugih svojih leposlovnih stvaritev (dramo *Dogodek v mestu Gogi* je 1930 objavil v *Ljubljanskem zvonu* in istega leta samožalostniško v samostojni publikaciji).

O Grumovi literaturi in s tem o kratki pripovedni prozi se je mogoče strinjati z Ladom Kraljem, da je »umeščena predvsem med pozno moderno na eni strani in novo stvarnost na drugi, z dodatkom Freudove psihoanalize, ki pa se kaže bolj na diskurzivni ravni kot na strukturni« (Kralj 1986: 186), toda hkrati so podrobnejše analize kratke proze pokazale, da ta proza ni segla v območje ekspresionistične usmeritve samo po idejno-nazorski plati, marveč se razmerno pogosto kažejo ekspresionistične značilnosti v ubeseditvenih načinih, pripovednih prvinah in stilno-izraznih sredstvih. V tem ni blizu ekspresionizmu samo njegova mladostna proza, marveč precejšnji del kratkoprozne produkcije v najbolj plodnem obdobju (merilo so objave), to je od 1925. do 1929. leta. Tudi mnenje o njegovem kratkoproznom modelu, da se z nekaterimi odstopanji nagiba k ekspresionističnemu, je povsem upravičeno. Zato tudi ni mogoče reči, da je »edino zanesljivo merilo« le notranji monolog (nav. m.), marveč gre za vrsto drugih kazalcev (v analizi je na to opozorjeno), ki Gruma zagotovo uvrščajo v bližino ekspresionizma ali natančneje: v ekspresionistično (u)smer(itev). Tokratno raziskovanje Grumove kratke pripovedi je potrdilo prepričanje Marjana Dolgana, da v »Grumovi prozi izraža prevladujoči ekspresionistični stil tudi ekspresionistično idejnost, vsi drugi literarnosmerni elementi pa so ji podrejeni« (Dolgan 1996: 65). Tako Dolganovi kot pričujoči izsledki (interpretacije) so pokazali, da je v Grumovem kratkem pripovedništvu dovolj vidnih lastnosti, »po katerih je mogoče razpoznati ekspresionizem« (nav. d.: 66).

Naj za konec razpravljanja o Grumu navedemo lucidno oznako, vredno premissljevanja, ki jo je v svoji knjigi *Tisoč let slovenske literature* zapisal Matjaž Kmecl:

Saj utegne biti Grum kot literat tudi zelo grenek in zajedljiv moralist, toda v okvirih svojevrstne univerzalnosti in nezamejenosti; zdi se celo, da je svojo socialno karitativno odprtost kompenziral s požrtvovalnim zdravniškim, to je zunajliterarnim

delovanjem in da mu je bila literatura možnost umika v intimno samoto, v kateri je »preigraval« stanja človeške notranjosti in bistvenosti; in kjer se pravzaprav ni čutil zavezanega nikakršnim konvencijam – razen tistim, ki jih je zaznaval kot morebitne razvojno inovacijske težnje. Predstavljal si je in verjel je, da je umetnik njihov medij: »Čudno je, kolikokrat sem moral že ugotoviti, kako gotove ideje umetnosti in znanosti ob gotovem času kar nekako visijo v zraku. Čas dozori v neke ideje, ki jih potem izrazi tisti, ki ima za to pravi pogled. Zato je povsem razumljivo, da kako novo idejo izrazi tudi več ljudi na različnih mestih hkrati.« (Kmecl 2004: 335–336)

**Mirana Jarca** ni mogoče razumeti dovolj celostno in smiselno razporejati v literarne smeri, če ne upoštevamo objavljenega, ki je glede na to, da nimamo njegovega zbranega dela, ostalo bolj ali manj pozabljeno po časopisju (čeprav je bibliografsko evidentirano) in s tem okrnilo njegovo popolnejšo ustvarjalno podobo. Na podlistkarskem prostoru v *Slovenskem narodu* v letih 1922–1924 (cikel *Gledanja* in nekatere druge pripovedi) in v *Jutru* 1925–1929 je zvrstil precej kratkoproznih sestavkov, ki so razkrivali tedanjo njegovo miselnost, poglede in sporočila bralcem ter dovolj vidne izrazne značilnosti in obravnavane teme. Marsikaj je govorilo, da je pisatelj delno stopal po ekspresionistični poti, da je njegovo kratko pripovedništvo posegalo na območje ekspresionizma in da ga je skupaj z Grumovim pripovedništvom pomagalo konstituirati. V tem je bil Jarc precej samozavestnejši kot Grum in komparativna analiza bi zagotovo ugotovila prenekatero skupno lastnost tako na idejno-nazorski ravni kot na slogovno-pripovedni.

Poglejmo njegove objave najprej na podlistkarskem prostoru v *Jutru* leta 1925. Objavil je šest pripovedi oziroma pripovednih skic,<sup>28</sup> ki bi zahtevale nadaljnje pripovedno konsolidiranje; to bi glede na objavljene prozne poskuse lahko izraziteje odsevalo ekspresionistične lastnosti kratkoproznega modela. Nekaj o tem Jarčevem pripovednem snovanju namiguje podnaslov v kratki prozi *Načrt*, ki se glasi *Moje domače vaje*. Kot bi želel opozoriti, da gre za pripovedovanje, ki ni povsem dodelano in potrebuje pisateljevo nadaljnjo zavze-

<sup>28</sup> Izraz skica tu pojmuje skladno s Scherberjevo ugotovitvijo o nekdanjem pomenu besede skica, ki je bil prenesen iz likovne umetnosti. V razpravi *Literarna črtica kot tipična oblika kratke proze v obdobju moderne* je zapisal: »Morda naj omenim le, da je iz likovne umetnosti izposojena oznaka 'skica' (kot sinonim za črtico) svoj prvotni namen izgubila. Nekdaj je namreč veljalo, da je skica še ne popolna predstopnja nastajajočega umetniškega dela« (2006: 292). Prim. tudi Andreja Perić Jezernik 2011: 80.

tost za oblikovanje besedila, da bi tako nastalo popolnejše kratkoprozno delo. Ta nadaljnja stopnja pripovednega oblikovanja se je pri Jarcu dogajala zlasti s pripovednimi izdelki, ki jih je objavljaval v *Ljubljanskem zvonu*, *Domu in svetu* in *Ilustraciji*. Ni mogoče prezreti, da se je Jarčevo »eksperimentiranje« dogajalo ob rabi pripovedno-izraznih sredstev, s katerimi je želel doseči določen ne le sporočilni učinek, marveč še posebej estetsko-senzibilni efekt. Pri tem so mu prišla prav nekatera ekspresionistična izrazila in postopki, s katerimi je lahko bralca hitreje pretresel, razburil, prevzel, ga spodbudil k intenzivnejšemu doživljanju ipd.

Tako je v pripovedi *Veselo oznanenje* v ospredje postavil »gospoda s cilindrom«, torej ugledno osebnost, ki deluje v dobro vladajoči družbi in za napredek civilizacije, a ga je mlada črnska skupina – »razigrana čreda sončne dece« (J 1925, št. 47: 5), s katero se je po naključju srečal v svojem prostem času, potegnila vase in ga s svojim plesom predrugačila. Ko je prišel v svoje okolje, je rajal, plesal, razbijal in trgjal telefonske kable, uničeval dokumente itd. Skratka, popolnoma se je spremenil ob zgražanju dostojanstvenikov in čuvarjev konvencij in družbenega ugleda. Ljudstvo je bilo navdušeno. »Gospod s cilindrom« je tudi začel premišljevat, ali je tisto, kar je prinesla civilizacija, res dobro. In pisatelj je pripovedovanje končal z ugotovitvijo: »Tedad je nastopilo sedem črnih let pričakovanja.« (Nav. m.) Ali je bil tako izrečen dvom v možnosti drugačnosti tega sveta, v njegovo spreminjanje? Drastično in groteskno upovedovanje je bilo gotovo »na liniji« ekspresionističnega premišljevanja o tem, da je ta svet treba predrugačiti; Jarcu je bilo, če sklepamo po njegovih siceršnjih razmišljanjih, bolj pri srcu nenasilno spreminjanje ljudi in sveta. Pisatelj je s pridom uporabljal fantastiko kot sredstvo za prebujanje ljudi. Očitno je, da je bilo *Veselo oznanenje* na hitrico na papir vržena skica ob porajanju nakazane ideje v posebnem trenutku, ko se je pisatelj upiral nekim konvencijam, ki so ga omejevale, jezile, iritirale.

Na osnutek navaja tudi pripovedovanje z naslovom *Náčrt*, ki podobno kot *Veselo oznanenje* ni povsem izdelana pripoved, zlasti dogajalne povezave so šibke, toda eliptični dialog je dovolj zanimiv, ker ilustrira razburjenje gospodarja, tj. očeta, ki se mu je sin izneveril in odšel v tujino. Gre za razhajanje generacij: starejše konzervativne in mlajše inovativne, željne novih spoznanj. »[...] mehanika, mehanika, to mu je šlo vedno po glavi ...« (J 1925, št. 52: 8), je oče označil sina. S tem je zvezan nenavaden konec, ki skuša ugibati, kako

se bo končal sinov odhod – morda z vrnitvijo, morda bo kot človek, »ki večno raste«, ali kako drugače. Skladno z naslovom je pripovedovanje res bolj »načrt« za morda nekoliko daljšo pripoved, ki bi po svoje razrešila zastavljeni problem, tj. razhajanje generacij, tema je bila blizu ekspresionistom. Pozornost zbujata pisateljeva pripomba ob opisu neprijetne sobe, v kateri gospoduje oče – gospodar, češ da »Tu govore neme stvari najgloblje besede«. (Nav. m.) To je seveda povsem v duhu ekspresionistične miselnosti. Gospodarjeva prostorna dnevna soba je opisana kot prostor, kjer je »hlad ... oster, zoprni ... spominja na temnice in je v jarkem nasprotju s pesmijo poletja tam zunaj«. (Nav. m.) Gospodar je »mračnjak«. Tu hlad, tam pesem poletja (nekaj simbolike!). Očitno je, da si je to drugo izbral sin, ko se je iztrgal iz doma in življenja, kot so ga živeli »njegov oče, njegov ded, njegov praded ...« (Nav. m.)

V tretji pripovedi – *Erazem Vergerij* – imamo opraviti z bolj zaokroženim pripovedovanjem, ki ima nekaj več invariantnih kratkoprotnih lastnosti, razvidno fabulo in v njenem osredju fantka, ki ima bujno domišljijo in močno razvito tankočutnost. Po svoje si predstavlja gledališki oder bolj kot cirkuško areno, in ko ga spozna, je močno razočaran. Med iluzijo in resničnostjo je neskladje, ki ga bega. Morijo ga dvomi, strah, tesnoba in negotovost, zato se v tej notranji stiski upira, da bi odšel v gimnazijo v bližnje mesto. Ta notranji nemir, o katerem so ekspresionisti radi pisali, se je na koncu izrazil z vprašanjem, ali je tudi on cirkuški plesalec na vrvi in kam bo priplesal. Pripoved kaže nekaj več značilnosti bolj konsistentne kratke pripovedi, ki ob doraščajočem otroku razglablja o nenavadno zahtevnem življenjskem vprašanju. Za to pripovedovanje bi le težko rekli, da je prepričljivo, toda tehtna je prisposoba o plesalcu na vrvi.

Dokaj nenavadni so *Glasovi v noči*, ki so zgodbeno smiselno zaokrožena pripoved o tem, kako se je Prelesnik, prijatelj mladega Bregarja, preoblekel v soseda Razpotnika, se delal, da je bolan, zmeden, skoraj umirajoč in pri tem v na pol blodnji razlagal, da se mora predrugačiti. Pravi: »To je moja bolezen, vidite ... vedno bolj trpim od zavesti, da nisem ničesar ustvaril, da sem se rodil le, da izpolnim vrzel v statistiki prebivalstva. Razumete mojo grozo?« (J 1925, št. 184: 8) Kar izreka Prelesnik, je Jarčevo naziranje in se na svoj način ujema z ekspresionističnimi pogledi o človeku in njegovem obstajanju. Prevladujoči ubeseditveni način je dialog, model je blizu realističnemu, s tem da celoten fabulistični konstrukt s fantastiko vred ne spada v realistično domeno in tako gre za

izrazito sinkretičnost. Jarc je intenzivno iskal ustrezno kratkoprozno formo in se pri tem ni izogibal sinkretičnih modelskih kombinacij, da bi predstavil svoje poglede in izostril svojevrstno paraboličnost. S tem je skladna tudi idejno-sporočilna plat, ki nazorno odseva v zaključnem dialogu med Prelesnikom in Bregarjem: »Ali ni tvoja maska govorila o samoti, o odpovedi, o duhu ... O, to je bil moj lastni skriti jaz! To je bila krinka, ki sem si jo znal izvrstno prirediti ... Za vsako krinko se skriva resnica! [...] In Bregar se je rahlo smehljal in še pristavil: Grem v življenje svojih misli! ...« (Nav. m.)

Blizu ekspresionističnim značilnostim je Jarc v meditaciji in pripovedovanju o doživljanju v pripovedi *Hilarij, četrti junak Rožnih križarjev pripoveduje ...* Grozo mu zbuja doživljanje dvoje človeških oči, »ki skrivajo v sebi grozote blaznih dogodkov« (J 1925, št. 207: 8). Temu se podreajo tudi sanje, ki jih oblikujejo strah, »prežeči somrak«, nenavadne živali, človeške spake itd. Vse to ilustrira pripovedovalčevo stanje, ki se povezuje s slutnjo nečesa, kar bo zadelo človeštvo. To izrazi z besedami: »V osrčju zemlje je požar, v osrčju človeka je morje plamenov ...« (Nav. d.: 9)

Morda je bilo to izhodišče za naslednjo kratko pripoved z naslovom *Groza*. Upovedil je besnenje narave – povodenj – in ta strahota je zajela ljudi in imetje. Pripovedovanje nenehno stopnjuje napetost z vse poraznejšimi dejstvi o uničevanju: povodenj je razušila najbogatejše kmetije, smrtni strah se večja, napočili so dnevi bližajočega se sodnega dne, prevlada negotovost, vodovje narašča, dežuje že šesti dan, ljudje kamenijo, polašča se jih strah popolne negotovosti in v tej negotovosti se konča pripoved: »In kakor morda v dobi trogloditov so zadobivali (ljudje, op. G. K.) plašen pogled bežeče zveri, beseda je onemela, roka se je povescila in vse je strnilo, prihuljilo in priždelo v brezmejno pričakovanje ... v pričakovanje, ki je groznejše kot predsmrtni strah ... Tudi molitev je ugasnila ... In voda narašča, narašča ...« (J 1925, št. 218: 8) Ni mogoče trditi, da je ta Jarčev spis pomembnejši prispevek k ekspresionističnemu načinu pisanja in doživljanja, toda zagotovo je zgovorna ilustracija ekspresionističnega upovedovanja človeške stiske in groze. Pripoved zbuja asociacije na najnovejši čas.

Pisatelj je pripovedno konkretiziral grozo na primeru podivjane narave, v pripovedi (6100 besed) *Na zakletem gradu* (*Dom in svet* 1925) pa je posegel v življenje množice, ki je v večini na koncu življenjske poti in zgolj životari, tudi mlajši so otopeli, ničesar več ne vidijo pred seboj. Obsežno snov je predstavil

v štirinajstih daljših in krajših poglavjih in dogajanje časovno strnil na dva dni in dve noči, prostorsko pa omejil na kafkovsko (Zadavec 1993: 246) mrtvi »zakleti grad« (s tridesetimi družinami), ki skrivnostno sameva »ob bregu kalne reke, na koncu predmestja« (DS 1925: 239) in nebogljen zre v sonce, ki duše njenih stanovalcev (vseh mogočih stanov: od odličnikov do preprostih ljudi) prav nič ne ogreje; » [...] zagrenjenost jih duši, brezupnost jih oživlja v jezo in srd ... Ne daleč pa preži nanje v tihi dolinici pokopališče ...« (Nav. m.) Tako je bilo in tako bo ostalo. Kratka epizoda z obljubami Amerikanca, ki je priredil slavje in pojedino ter obljubljal, da bo premaknil os njihovega življenja na sončno stran in lepšo prihodnost, je bila kratkotrajna in ni nič spremenila. Temu »dobrotniku človeštva« se je postavil po robu knjigovez Luka, ki je stanovalcem zalučal v obraz »Hlapci!«, jih opozoril na prevaro in s tem razžalil »dobrotnika«, da je takoj odšel. Ljudje so imeli za krivca Luko, ki je preprečil »dobrotnikovo« namero, da jim prinese lepše življenje. Amerikanec je epizodna oseba, osrednja je množica stanovalcev, sprožilec nasprotovanja je knjigovez Luka, sanjač, čevljarček Peter pa si je zamislil »blazno igro«, da bo Amerikanca ubil, a je ta izginil. »Bolne in turobne duše« (nav. d.: 207) ostajajo priklenjene na prejšnje življenje, Luka in Peter se iztrgata iz tega okolja in Lukovo zanosno doživljanje narave in vesolja ne rešuje v letargijo pogreznjene množice v drugačno življenje. In rešitev? Pisatelj je ne vidi v Amerikančevem kruhu, niti v Lukovem sanjarjenju o naravi, vesolju, ljubezni in harmoniji med ljudmi, ki naj bi si bili kot bratje in sestre. V pripovedovalca se je zalezal dvom v eno in drugo, a tretjega trenutno ne vidi.

Pripoved *Na zakletem gradu*, za katero literarnovedni raziskovalci domala dosledno uporabljajo vrstno ime novela, spada med kratko prozo, ki se giblje na sinkretičnem presečišču med realističnim načinom upovedovanja in ekspresionističnimi značilnostmi. V prvo bi spadali stvarno poročanje o dogajanju, zaokrožena zgodba, opisi, prevladujoča premo sporočilna beseda itd., v drugo zlasti idejne in motivne podlage, podoba oseb, pri katerih niso v ospredju značajske lastnosti, marveč so te nosilke določenih idej, nadalje stanja, kot so strah, groza, tesnoba, nemoč, brezupnost, resignacija ipd., fantastika (Luka), običajna beseda je sem in tja oplojena s pridevniško metaforo, personifikacijo (npr. »Hiša se je prebujala ... stopnice so ječale, hropele, ihtele in se smejale ...«) in drugimi oblikami prenesenega pomena besede v ekspresionističnem duhu itn. Jarc s to pripovedjo ni domislil svoje kratkoprozne podobe, s katero bi lahko oplemenitil nadaljnji razvoj kratke pripovedi.

Tega tudi ni mogoče trditi za svojevrstno kratkoprozno »moraliteto« *Doživetje gospoda Kastelica (Dom in svet 1926)*. Dispozicija pripovedi temelji na kritičnem spoznanju o grešnosti, krivičnosti, prevzetnosti, neusmiljenosti, pokvarjenosti in še na celi vrsti nečednosti osrednje osebe odvetnika Kastelica. Tako kot v prejšnji pripovedi – obe sta približno enako dolgi – je tudi v tej kritika naslovljena na središčno osebo in na (malo)meščansko družbo, katere pripadnik je Kastelic, in na njeno prikrivanje nemorale uglednih meščanov. Avtor je v štirih poglavjih razkril njegovo osebnost, napake in krivice, ki jih je povzročil, nato pa največ prostora namenil silnicam, ki so povzročile preobrat – spoznanje, da je ravnal močno narobe. Zvrstili so se: prizadeta premišljanja o dotedanjem ravnanju in življenju, mnoge neprespane noči, fizične bolečine, tj. grozljiv zobobol, halucinacije, moreče sanje, doživljanje strahu, praznота samote itd. (v poglavjih *Samotar in Noči*), kar je vse pripeljalo do spremembe v četrtem poglavju – *Konec*. Prvo poglavje – *Tujec* – in delno drugo (*Samotar*) je odstrlo Kastelčevo preteklost, v kateri je izstopalo zatajevanje nezakonskega sina, ki ga je imel z revno predmestno perico. Skozi sinove oči je v prvem poglavju – sin se je pritihotapil na slavnostno zabavo, ki jo je priredil Kastelic, in očeta opazoval skozi ključavnico v vratih – upovedena podoba antipatičnega mogotca, ki mu je bila hoja po ljudeh nekaj vsakdanjega, in že po zunanjih značilnostih obraza se mu je zazdel oče kot spaka:

Te sive lokave oči, ki se je nad njimi bočilo nizko in široko čelo tako polzko sveteče v blistu premočnih žarnic. Pri ustnih, ki so lahko podrtavale, je utripal lokav nasmeh in ta lokavost je vela celo iz smokinga in orhidejinega cveta v gumbnici ... [...] Gospod Kastelic se je smehljajal ... smehljajal ... previdno ... silno sladko ... a pazljivo. Bil je ves gladek [...] (DS 1925: 20)

In sin se je čudil, da je to njegov oče! Sin je na očeta streljal, a ga je zgrešil, seveda so ga prijeli in odpeljali v ječo. Po umiku, samotarjenju in spremembi je gospod Kastelic prejel ženino pismo – nastal je nepričakovan (morda tudi neverjeten) preobrat, toda povsem skladen z vladajočo meščansko družbo. Žena mu je sporočala, da se je napadalec v celici obesil, da je vse urejeno, da javnost skoraj ničesar ne ve o vsej stvari in da ga prijatelji čakajo. Kastelic se je vrnil, toda bil je popolnoma spremenjen. Spremembo je nazorno zrcalil njegov dnevnik »*Beležke grešnika*«:

Ni bila utrujenost telesa, ampak bolezen duše, ki je samo sovražila, samo mrežila in lagala. [...] Samota mi je spremenila oči, prav za prav jih je izostrila, ozdravila. Sluh

se je stanšal. [...] Kako pričeti, da si ne bi skvaril novega vida in sluha ... Petdeset let topega, brezmišelnega životarjenja ... ali bom mogel popraviti to zlo. Kako? Kedaj? ... (Nav. d.: 29)

Zagotovo je osrednje vprašanje, kako da se je Jarc lotil teme, ki jo je obdelal v *Doživetju gospoda Kastelica*. Očitno je skušal verjeti v spreminjanje sveta in zlasti človeka, ki bi postal tako rekoč »novi človek« (ekspresionistična teza!). Poglobil se je v individualno usodo in nakazoval možnosti. Priča smo obžalovanju, spoznanju, prepričanju, da je katarza mogoča, če greš po taki poti, kot je šel gospod Kastelic. Za upovedovanje vsega tega si je izbral kratko pripoved z vrsto invariantnih značilnosti (ena osrednja oseba, bivanjsko odločilni izsek iz življenja – odločilni trenutek, enopramenska dogajalna linija, ki teži h koncu, preobratna možnost itd.), ki so skupaj z dokaj zaokroženo fabulo in psihološko analizo naravnane v smeri realističnega modela. Hkrati je za pisatelja zelo povedno, da je pripoved prepletel z nekaj ekspresionističnimi značilnostmi, to velja za poglede na življenje in svet, razmerje do obstoječe družbe, izstopajoča stanja: groza, strah, samotnost, bolezen duše, nekatere izrazne značilnosti, npr. primeri metaforike: »škrtajoč krik uboštva«, »napihnjena kroglja te gladke zadovoljnosti«, »kačasti vodni grebeni«, nadalje notranji monolog itd. Skratka, opraviti imamo s sinkretičnostjo preteklih in novodobnih kratkoprotnih značilnosti, kar je pogosta lastnost kratkih pripovedi v drugi polovici dvajsetih let. Za zadnji dve Jarčevi pripovedi je bolj kot kratkoprozna lapidarnost besede značilna elokventnost, ki za bralca ni moteča, nasprotno, spodbuja ga h kontinuiranemu branju.

Po dveh obsežnejših kratkih pripovedih se je Jarcu utrnila *Partija šaha* (*Ljubljanski zvon* 1927), s katero je dokazoval, da lahko z veliko lahkoto napiše sila jedrnato, redkobesedno pripoved o poteku partije šaha med Hilarijem in Andrejem. Pri tem je partija zgolj dogajalni okvir, v katerega je vsajena igra nezaupanja, dvoma, sumničenja in obenem prebujanja čustva, ki dotlej ni bilo v zavesti. Nekaj brezbržižnih opazk je bilo dovolj, da je Andrej začel sumiti in se temu primerno obnašal, kaj ima Hilarij z njegovo ženo, za katero je ta obžaloval, ker ni navzoča pri njuni igri. Izrečeni sum je v Hilariju zbudil nekaj, o čemer prej ni premišljal. Prijatelja sta se razšla vsak v svojo sobo, Hilarij je bil Andrejev gost, hitro, z neizgovorjenimi besedami, bežno, prav nič prijateljsko. Tretjeosebni pripovedovalec je besedilo končal z besedami: »Za oba se je pričela težka pekoča noč ...« (LZ 1927: 46) Pisatelj je ob premo sporočilni besedi

uresničeval realistični kratkoprozni model, bliže tradiciji psihološkega realizma (prim. Dolgan 1996: 105) in tankočutno prisluhnil izgovorjeni besedi, ki ima za odnose med ljudmi lahko usoden pomen. Navidezno nepomembna tema je rodila tehtno sporočilo in predstavila pisatelja s spretno uporabljeno besedo, ki jo odlikuje izjemna zgoščenost in umerjenost. Pravo nasprotje od bleščče zgovornosti v pripovedih *Na zakletem gradu* in *Doživetje gospoda Kastelica*.

Po kratkih pripovedih na podlistkarskem prostoru v *Jutru* 1926 – *Menuet v modri sobi* – in *Pravljica* ter v *Jutru* 1927 *Blagovest* je v letu 1928 v tem časniku objavil šest kratkoproznih sestavkov, ki v marsičem spominjajo na pisateljevo »pripovedno delavnico« iz leta 1925. Prva je *Gledanje*, podobna tistim iz serije *Gledanja v Slovenskem narodu* leta 1924. Tretjeosebno je upovedil, ko je v pisarni za trenutek prekinil delo in se zagledal skozi okno, asociacijo, ki so jo zbudile močne roke delavcev: na dvorišču so metali drva. Izrazil je sovraštvo do ljudi z močnimi rokami, ker da so ubijalci. Pri tem je mednje uvrstil tudi sebe, češ da je tudi on sokriv »vesoljnega gorja«. Gre za utrinek iz vsakdanjega doživljanja; ob nekem dogajanju se zbudijo presenetljive asociacije, ko pripovedovalec kriči po humanejšem svetu in boljših ljudeh. Sestavek bi lahko označili za svojevrstno miniaturo, za bežen zapis trenutnega doživljanja, ki pisatelja razkriva kot izjemno občutljivega za tisto, kar človeka prizadene.

Za podobno občutljivost gre v *Zgodbi o klobuku*, v kateri »on« pripoveduje, kako ga je profesor zgodovine, bil je sila grob, ponižal, ker ni znal navesti rodovnika Habsburžanov, ga poslal v klop, pri čemer je po nesreči zadel ob profesorjev klobuk, da je padel na tla. In nato je skrušeno pobral klobuk, ga očistil in vrnil profesorju. In njegovo pojasnilo: »To ostudno samoponižanje je bilo prekipelo iz nagona, ki vlada nas vse, iz nagona tiste lenobne dremavosti, iz vdanosti in iz strahu pred usodno odločitvijo. In zato se resnično bojim za nas vse ...« (J 1928, št. 43: 8) Zopet utrinek, samo žarek resnice, upoveden z zaokroženo anekdoto. Dobimo vtis, da smo sredi pisateljeve »pripovedne delavnice«, v kateri nabira drobce gradiva za temeljitejše pripovedno delo. Zanimivo je, da je pod naslovom *Ugibanja* ponatisnil *Načrt*, ki ga je objavil leta 1925, in sicer z nekaj slogovnimi popravki in spremembami, nič bistvenega. Bolj kot zbiranje gradiva in ne kot zaokrožena kratka pripoved izzveneva sestavek *Vrnitev*, v katerem izraža negodovanje nad rodnim mestom. To »odlikuje« provincialnost, zato pomisli na ustvarjalnejše dogajanje ponekod po zahodnoevropskih mestih. Kritičen je do meščanske družbe. O »novodobni

meščanki« pravi, da ima svojo ložo v operi, »dasi ne razlikuje med Shakespearjem in Verdijem« (J 1928, št. 95: 11). Meni tudi, da je to mesto »preslabotno, da bi vplivalo na dinamiko dela in pogona na novega človeka« (nav. d.: 12). Ali je to dvom o možnosti, da bi se trudili za ekspresionističnega »novega človeka«? Očitno je, da je tudi to eden od zapisov, v katerem izraža negodovanje nad nerazvitostjo in zaspanostjo svojega mestnega okolja, zato se odloči, da bo čez nekaj dni zapustil »svoje rojstno mesto«. Spet imamo opraviti zgolj z osnutkom, ki bi ga lahko uporabil za daljšo ali krajšo pripoved npr. o (malo) mestnih razmerah in (malo)meščanski mentaliteti. Toda že ta skica prepričljivo apostrofira tisto, kar ga v tem okolju moti.

Tudi *Plesavca na vrvi* je leta 1928 ponatisnil. Delce je v primerjavi s tistim iz leta 1925 (takrat je bilo naslovljeno *Erazem Vergerij*; ni povezanosti z dramsko pesnitvijo *Vergerij*) doživelo nekaj več stilističnih, označitvenih in motivnih sprememb, in to zlasti glede na ekspresionistične značilnosti. Teh se je zdaj domala povsem izognil in besedilo »izčistil« v smeri svoje poznejše novorealistične variante. Poleg tega je na koncu nekoliko spremenil Erazmovo držo: prej je bil poln strahu, zdaj izraža koprnenje, pogum, toda tudi bojazen, zakaj prihodnost se mu zdi dokaj negotova. »In Erazem se je plašil: 'Ali sem tudi jaz plesalec na vrvi?! Kam moram priplesati. Na konec? Vbrezdno? Kakšen je konec, kje je?'« (J 1928, št. 110: 7) V starejši varianti je približno takim besedam sledilo: »V tisti uri ga je pogledala smrt.« (J 1925, št. 160: 10) V novejšem natisu te povedi ni. Toda prav tako kot prej so sledile rahlo prestilizirane besede: »In rože so ovenele in mesečina je ugasnila in daljine so se zameglile ...« (J 1928, št. 110: 7)

Zadnja od teh objav v *Jutru* je bila kratka pripoved *Dijak Ivan*. Za to pripoved je značilno dvojje: prvič, s svojimi lastnostmi se precej nagiba k že videnemu realističnemu kratkoproznemu modelu, s tem da je avtor uporabil notranji monolog (sicer skopo), ki je bolj v domeni novih slogovno-upoveditvenih smeri, in da središčno osebo, tj. Ivana, preganjata strah in groza, stanje, ki je bilo blizu ekspresionistom, in drugič, čeprav v pripovedi ni oprijemljivih dejstev, se vendarle dozdeva, da imamo opraviti z avtobiografskostjo. Podobno kot v *Plesalcu na vrvi* je tudi tu v središču trinajstletni deček, ki ob konfliktu z očetom za krajši čas odide od doma in ob tem začne premišljevat, kaj bo z njim. Praznota in negotovost ga vse bolj morita. Iz zagate mu ne more pomagati sošolec, ki ga ne razume, kaj hoče, niti potepanje po šumnem mestu s svojim vrvežem in človeško pisanostjo. Končno se odloči, da se bo vrnil: zajela ga je

groza. »In vračal se je kot jetnik, ki so ga zalotili na begu.« (J 1928, št. 180: 6) Nehote se bralec sprašuje, ali je pripovedovanje odsev Jarčevega otroštva. Ali je kaj takega tudi sam doživljal in so ga morili neprijetni spomini?

V *Ljubljanskem zvonu* 1928 je objavil kratko pripoved *V baru*. Tu imamo opraviti z vrsto ekspresionističnih lastnosti, ki zadevajo snovno-motivno plat, idejno-nazorsko, upoveditvene značilnosti, pripovedne prvine in izrazne posebnosti. Osrednja oseba je Mihael, ki prisede k trem gostom v baru (po Zadravcu je za Jarca to prizorišče »simbolično kotišče vsakršne nemorale«; 1993: 235): prvi je zamaknjenec, drugi športnik in tretji je še najbolj podoben znanstveniku. Vsak razlaga svojo življenjsko filozofijo: to je povedano s precej nenavadno, včasih nekoliko zmedeno besedo, toda vse je izrazito hiperbolizirano, vzneseno, evforično. Prvi se pritožuje, ker je učlovečen tako, da njegova duša ni našla pravega telesa, drugi zase meni, da je pesnik, čeprav ni napisal nobene pesmi, ko s svojim avtomobilom z veliko hitrostjo divja po cesti in se počuti v premoči in nabit z bojevitostjo; tretji meni, da je to »vretje in razvnetje sedanjikov« vrnitev k »nagonstvu, ki je edino orijentacijsko sredstvo v življenju. Miselnost je do dna razbegala človeka. Skepsa je otrovala kri in zameglila veder pogled ...« (LZ 1928: 106-107) In v tem labirintu pogledov Mihael doživlja neutešenost, strah pred samotnostjo, postaja zmeden in omtičen. Prebujajo se »mrzlični sni, ki so bili nekoč resničnost: daljna velemesta, smejoče se nočne plesalke, aristokratski obupanci, obsedeni črnci, bančni konkvistadorji, šarlatani in igralci, anarhisti in stvaritelji ... in on sam sredi njih [...]« (Nav. d.: 107) Ob glasni muziki, plesu in dušičem ozračju v baru pade v trans, kriči, divje pleše, navzoči ga spodbujajo in vse je ponorelo. »Mihael pleše, pleše ... Krči mu stresajo telo, krivenčijo lica, vijejo roke. Opotekajo se koraki, vse se poveša, stene se nagibajo druga k drugi, vedno bolj naglo, vedno z večjim šumom. Luči ugašajo. Vse se pomračuje. Noč, noč, noč ... Mihael je doplesal.« (Nav. m.) Tako se pripoved konča, polna je dinamike v pripovedovanju, doživljanje kulminira, kaotičnost raste in se stopnjuje, zmeda je popolna, Mihaelovo doživljanje je prava ekstaza. In to je Jarc upovedil v polni meri z ekspresionističnimi pripovednimi sredstvi in ekspresionistično stilizacijo. Ob vsem tem se v proučevalcu poraja misel, ki jo bomo dali v oklepaj: Ali bi lahko pripoved brali kot parodijo ali persiflažo ekspresionističnega načina pripovedovanja? Na to napeljujejo zlasti: tri nenavadne osebe, s katerimi se Mihael sreča, precej zmedeno govorjenje in stanje navzočih z Mihaelom v središču, Mihaelov priimek Grobar – Mihael se ima za »neodkrit biser, ki sveti

pod zemljo«, delno banaliziranje pogledov, ki so jih ekspresionisti propagirali v dvajsetih letih, skoraj burkaško izpeljan konec, morda je tudi objava v *Ljubljanskem zvonu* (urednik je bil Fran Albreht, ki takrat ni bil več tako naklonjen ekspresionizmu kot prej) delno pogojevala tako Jarčevo usmeritev itd. Če pa branje v oklepaju potisnemo na stran, potem je mogoča trditev, da ta Jarčeva pripoved spada med najizrazitejše primere slovenskega (kratkoproznega) ekspresionizma. Marjan Dolgan je pripoved bral z drugega zornega kota: »Glavni motiv je množica propadajočih mestnih marginalcev v zanikrnem gostinskem lokalu, kar pomeni nasprotje meščanski urejenosti. Beg od nje stopnjuje končni motiv plesalca, ki se v ekstatičnem gibanju vsaj začasno iztrga iz brezizhodne vsakdanjosti« (Dolgan 1996: 105). Morda bodo prihodnja branja prinesla drugačne odgovore?

Jarc je to leto v LZ objavil tudi dve kratki pripovedi *Iz cikla Mavrični dom* (ki je ostal torzo) *Gospa Milena* in *Pentagram*. Po načinu pripovedovanja sledita pripovedim *Razprožajoči se valovi* in *Ubežnik* (*Iz novele »Danijel Boborič«*); tak način ima svoje nadaljevanje v romanu *Novo mesto*. Zadeva se oddaljuje od ekspresionizma in se močneje približuje psihološkemu realizmu, »brez dodatnih rekvizitov dosedanjega Jarčevega ekspresionizma. Zato manjkajo neposredno izražena ideja o iskanju 'novega človeka', patos, vizionarstvo in kozmične razsežnosti« (Dolgan 1996: 106).

Tezo o tem, da so bile pripovedi, objavljene v *Jutru* 1925 in delno tudi 1928, svojevrstni osnutki, skice, zapisi v trenutkih, ko je pisatelju prišla na misel taka ali drugačna ideja ali motiv, je zgovorno potrdila kratka pripoved *Prilika o plesalcu na balkonu* (objavljena v *Ilustraciji* 1929). Snovno-motivno in dogajalno ogrodje je bila skica z naslovom *Veselo oznanenje* (1925). Iz skicirane pripovedi je Jarc izoblikoval dokaj dovršeno kratko pripoved, ki je mnoge samo nakazane sestavine upovedila dovolj razvidno in osvetlila tudi manj razumljivo prejšnjo končno poanto: »Tedaj je nastopilo sedem črnih let pričakovanja.« (J 1925, št. 47: 5) Zdaj imamo opraviti z nedvoumnim poudarkom: »In v dušah je ostalo veliko upanje. In mnogi so že v duhu videli svoj ples kot izstop, kot zmagovit izbeg iz te dolgočasne premočrtnosti ... Toda vse te upajoče množice niso pomislile, kaj je gospoda direktorja tako hitro streznilo in katere besede je zviti diplomat pošepetal na uho zblaznelemu človeku.« (*Ilustracija* 1929: 123) V prvotni verziji ni bilo povedano, kaj se je z »gospodom s cilindrom«, zdaj z »gospodom direktorjem«, zgodilo, medtem ko je v novi verziji nedvoumno

povedan vzrok za direktorjevo spremembo na prvotno: streznile so ga diplomato-ve besede, da so delnice na borzi padle. In spremembe se ne bodo uresničile. Pisatelj je prvotno besedilo precej spreminjal in dopolnjeval in s tem povečal obseg pripovedi od okr. 800 na okr. 1100 besed. V bistvu je iz osnutka nastala izrazita kratka pripoved. V tej varianti je Jarc predstavil človeka v nasprotju z gospodom Kastelicem v *Dožrvetju gospoda Kastelica*, ki se je spremenil, medtem ko se je »gospod s cilindrom« oziroma »gospod direktor« samo trenutno.

Idejo o nespremenjenem človeku je ubesedil tudi v satiri *Človek in bogatin* (*Ilustracija* 1929) in tako zaokrožil predstavljeno obdobje. Da Jarc ni bil naklonjen obstoječemu družbenemu sistemu in njegovim eksponentom, je povedal že v dotedanjih kratkih in drugih pripovedih, s *Človekom in bogatinom* je to samo potrdil. Začel je z oznako mogotca gospoda Gabrenja, ki se je močno dolgočasil na oddihu v letovišču. Označil ga je, »da si je že celo sam začel domišljati, da je izbranec, ki vodi usodo po svoji mili volji« (*Ilustracija* 1929: 217), da je resnično na svetu samo eno: »kupčija«, da je po njegovem »človek zver, ki jo je treba znati krotiti, varati, sužnjiti« (nav. m.), da nikomur ne moreš zaupati itd. Gospoda Gabrenja je obiskal »čuden tujec«, ki mu je izročil letak; ta je pozival, naj človek pokliče svojo dušo nazaj, zakaj sicer bo človeka uničila praznota, ki jo je pustila pobegla duša. Gospod Gabrenja je mislil, da je tujec pesnik, toda izkazalo se je, da je nekdanji gospodarstvenik, bil je celo duša koncertna, ki je ogrožal Gabrenjev obstoj. Nato je v tujca prišlo spoznanje o »novi vesti«: »O osvobojenju življenja iz spon greha in zla«. (Nav. d.: 218) Gospod Gabrenja se je navdušil nad njim in mu ob odhodu dejal, da je »čudovit človek«. Ta je odšel z zavestjo, da si je pridobil novega člana za svojo skupino, toda zviti Gabrenja je mislil drugače: »Le tako naprej! Čim več bo teh bratov v ljubezni, tem silnejša bo naša moč, kajti mnogo lažje bomo ribarili v kalnem in osvojevali bogastvo, ki si ga bodo pustili brez odpora vzeti ti ponižni bratje v Gospodu.« (Nav. m.) Satira je izrazito paradigmatična, skrbno skomponirana, kritično je angažirana, je duhovita in prepričljiva, prežeta z ironijo in sarkazmom ter skladna z začetno oznako gospoda Gabrenja. Vsaka satira je bolj ali manj tendenčna in tako je tudi ta: osrednja oseba je negativna in vse, kar je z njo zvezano; na koncu je satira »pribila« svoj pogled na resnico s pregovorom: »Lažje je priti kameli skozi šivankino uho kot bogatino v nebesa.« (Nav. m.) Satira je pika na i Jarčevi kritiki tedanje meščanske družbe. V tem se ni prav nič razlikoval od avantgardistov in zagovornikov ekspresionizma ter njihovih pogledov na sodobno družbo.

**Bogomir Magajna** je začel objavljati kratke pripovedi v letih 1923 in 1924 (v *Mladiki*, *Pravici*, *Križu na gori* 1924/25). Že začetki so opozorili na njegovo pripovedno večobraznost, modelsko-slogovno sinkretičnost. V letih 1925–1929 je objavil 45 kratkih pripovedi; objavljal je v katoliško usmerjenem časopisju, največ v *Domu in svetu* in *Mladiki*. Omenjene pripovedne poteze so dobro vidne tudi v tem obdobju: prepletajo se realistične, novoromantično-simboliistične in ekspresionistične značilnosti, zadnje v manjši meri. Poleg tega pripovedi kažejo, da je marsikaj osebno doživeto in opazovano, torej gre za avtobiografske sestavine, posega v mladostno spominjanje, nekatere pripovedi so zvezane s pisateljevo poklicno usmeritvijo. Ena od močno zastopanih snovno-motivnih podlag Magajnovega pisanja je življenje primorskih ljudi. Doživlja in opazuje jih v njihovi največkrat tragični usodi, ki je obremenjena z značajskimi potezami, neprijaznimi socialnimi okoliščinami in z nacionalno drugačnostjo. »Primorsko snov« je upovedil v številnih kratkih pripovedih, tako da ni bil v zadregi z izborom v svoji prvi zbirki kratkih pripovedi 1930, ki jo je naslovil *PRIMORSKE NOVELE*. Največ pripoveduje o preprostem primorskem človeku, ki ga povezuje z morjem in kraškim svetom. Značilen je cikel šestih kratkih pripovedi s skupnim naslovom *Ljudje od morja* (*Mladika* 1925). V cikel je uvrstil pripovedi: *Tito*, *Devinski ribič*, *Križev pot*, *Privid lepe Vide*, *Na Školjskem skalovju* in *Marina molitev*. *Tito* pripoveduje o revnem tržaškem dečku, ki prvoosebno pripovedovalcu prostodušno pove: »Jedel bi rad. Lačen sem.« (Magajna 1930: 10) Bežno srečanje z njim pripovedovalcu razkrije vso bedo in nemoč v revščino zapletenega otroka, ki je ujet med pravljичno slikovitostjo morja in krutostjo vsakdana. Pravzaprav velja to tudi za vse druge pripovedi ne glede na to, kdo je osrednja oseba: ribič, skrivajoči se brezposelni, odraščajoča deklica Mara idr. Ob upovedovanju nesrečnih usod ne more mimo lepot primorsko-kraške narave in okolja, kar se mu je v mladosti vtisnilo v spomin za vse življenje. Pri tem ne manjka slikovite metaforike. Rad pripoveduje z rahlo pravljичno besedo, ki jo je doživljal v mladosti, kot npr. v pripovedi *Na Školjskem skalovju*: »[...] vidiš štiriindvajset slapov, čudne školjkaste vodnjake, kamenite orgle iz plošč, na katere ti vodnik zaigra s paličico narodno pesem, rajsko jamo, ki te vtopi s svojo lepoto v sanje; vidiš školjski grad, razvaline, o katerih ti kmečka mamica, ko romaš k Mariji kronani v prastaro vremsko cerkev, pove pravljico, če hočeš. Najbolj čudno pa je Školjsko skalovje.« (Nav. d.: 75) Pozna pa tudi naravo, ki jo razvihari vihar; poišče metaforično besedje, ki slikovito upove doživljanje prvoosebnega pripovedovalca. Pomaga si z ekspresivnim prisposodbljanjem, ki pričara grozljivo, strašljivo, baladno ozračje:

Postalo je naenkrat temno, da sem le z nogami iskal pot pred seboj. Krog mene je jokala burja s strašnim zamolklim tuljenjem, ki je podobno tuljenju ranjenega bivola, in butala v me, da sem omahoval. Tulila je dolgo, dolgo in začela nato pojemat, njen jok se je spremenil v tiho ječanje, nato je umolknila in zavladala je krog mene tišina, čudna tišina, kot da sem v zapuščenem rudniškem rovu. Le strele so prekinjevale ta molk. (Nav. m.)

Pripovedovalec po naključju v Školjskem skalovju sreča moškega, ki se je tja zatekel pred oblastjo; zaradi pomanjkanja je začel krasti, dela ni mogel dobiti, družini ni želel povedati, kako jih preživlja; je pravi družbeni izobčenec, žrtve socialne krivičnosti. Pripovedovanje tega človeka je v središču Magajnovne pripovedi, konča se s srečanjem, ko ga peljejo v ječo.

Pisatelj je videl zlo v krivični družbi in veliko zlo je bila vojna, ki je prizadela primorskega človeka: »Možje so bili tam, odkoder je bilo slišati votlo bobnenje dan za dnem.« (Nav. d.: 105) Ženske in otroci so trdo delali na kmetijah, da bi se preživeli; sredi tega je bila tudi sirota Mara (*Marina molitev*), ki je težko čakala, da se bo oče vrnil s fronte, a ko se je, je prišel domov samo umret. Táko pripoved je napisal Magajna, ko je bil star komaj dvajset, enaindvajset let. Razumljivo je, da je kratkoprozno podlago iskal bodisi pri realistični tradiciji ali/in pri Cankarju. Seznanil se je tudi z avantgardnimi hotenji in idejami, delno so ga privlačili ekspresionistično iskanje drugačnosti, kritičen pogled na obstoječo družbo in intenzivna izraznost, ki ji je velikokrat sledil. Magajново pripovedovanje je blago uokvirjeno v krščansko verovanje in nadčutni svet, ki naj bi trpečim pomagal lajšati tostransko trpljenje.

V primorski tematski okvir so ujete tudi kratke pripovedi *Starec Miha* (1925), *Talita, kumi!* (1926, v zbirki *Goslarka*), *Vrane krožijo krog razvalin* (1926), *Slivarica* (1926), *Večer v Dolini mrtvih* (1926, v zbirki *Dolina mrtvih*), *Bokavšek* (1927), *Zarjica* (1927) idr. Kako se je Magajna gibal v svojem modelskem sinkretizmu, kažeta *Slivarica* (nekaj manj kot 3000 besed) in *Bokavšek* (2500 besed). V prvi pripovedi avtor spleta stvarno zgodbo o celodnevem in težkem delu slivaric, ki jih italijanski trgovec izkorišča in priganja k delu. Ireneja je upornica, spre se z delodajalcem, med primorskimi fanti in italijanskimi železničarji se vname pretep, vmes posežejo orožniki. Pripoved se konča odprto, prihodnost je negotova. Konec izzveneva cankarjansko:

Črno je bilo polje in raztrgano skalovje in reka in gore kot velika senca. Stala sva z Ireneo v silni burji poleg dolgega zida ograde na cesti. Oblak se je širil nad dolino kot ogromna črna roka, ki steguje prste v zapad, kot da hoče objeti zemljo. Samo malo malo svetlobe je svetilo skozenj. V tej črno modrikasti brazdi so žarele zvezde samotne in rdeče kot kri. Irene pa je hotela sonca. (Nav. d.: 73)

Ob tem, ko se kritično in obtožujoče razpira socialna zatiranost, se močnejše izrazi tudi nacionalni problem zatiranih Primorcev: izkoriščanje italijanskega trgovca, njegovo zapeljevanje in poskus korumpiranja Irenee, spopad fantov domačinov z osovraženimi italijanskimi železničarji. Pripovedovalec polaga upornici na jezik napoved novega, drugačnega sveta, cankarjanske sanje o lepši prihodnosti in o razplamtelih ognjih:

Tisoče je zgodb. Išči (to pravi pripovedovalcu, op. G. K.) jih na cesti, v delavnicah, predmestjih, gozdovih in poljih. Nabiraj duše in po videzu mrtve ljudi ter spleti venec trpljenja, dela in novih moči iz njih. Pravijo, prihaja čas, ko se bo tisočero medlih lučk razgorelo v nove, silne ognje, v katerih bo zalesketala zemlja kot veliko, ognjeno-belo razžarjena zvezda ... (Nav. d.: 70)

Tako kot se celotni cikel *Ljudje od morja* ni bistveno oddaljil od realističnega kratkoprogznega modela, saj je ostajal pri zaokroženih stvarnih zgodbah, linearni postopnosti dogajanja, naravnanege v konec, bolj ali manj lapidarnih karakterizacijah središčnih oseb, razpoznavni kronotopičnosti, običajnem pomenu besedja, se je Magajna tudi v *Slivarici* zadržal pri tej pripovedni usmerjenosti. Toda obenem se je močnejše izrazila cankarjanska liričnost, simbolnost in vera v boljši svet. Kažejo se obrisi nagibanja k novemu/socialnemu realizmu.

Drugačna je pripoved *Bokavšek*. Tu je sicer zgodbena plat prav tako utemeljena na stvarni podlagi, na kateri dominirata na eni strani laž, prevara in na drugi ljubezen, žrtvovanje, upanje. Zgodba pripoveduje o Bokavškovem poslavljanju od tovarišev in izvoljenke, bodoče žene (ko se bo vrnil iz Argentine) Manice. Bokavškovi vnemi, navdušenju in prepričanosti o ljubezni se družina smeje, ker ve resnico, ki je Bokavšek ne pozna. Ta se mu razkrije zvečer, ko se nenapovedano odpravi k dekletu in jo zasači z ljubimcem. Prevarana ljubezen povzroči burne, nenavadne, grozljive reakcije, ki jih je tretjeosebni pripovedovalec upovedil skrajno ekspresivno, s primesmi neprištevnosti in iracionalnega ogorčenja, kar vse je pripeljalo do uboja ljubimca in Manice. Kaotična notranjost osrednje osebe povzroči destrukcijo drugega. Ob premo

sporočilni besedi pisatelj poseže po ekspresionistično obarvani metaforiki; v vseh fazah dramatično napete zgodbe se nagosto pojavljajo barvni epiteti, ki imajo vlogo napovedovanja sreče, nato nesreče, ustvarjanja ozračja, duševnih stisk, označevanja dvojnosti doživljanja: ljubezni in laži, prevare. Prevladujejo črna, rdeča in bela barva, manj pogosti sta zelena in modra. Ladja, ki naj odpelje Bokavška v Argentino, se zdi kot »črna lisa«, »črna je tema«, »črn je strop«, »črni so borovci«, »črno je morje«, »črn je pajek«, »črna je nočna senca« itd.; »rdeče so njive«, »rdeče je vino«, »rdeče so pentlje«, »rdeče so poti«, »rdeča je ruta«, »rdeča je kri«, »rdeča je Manica«, »krvavordeči mesec je preteč na nebu« itd.; bela barva najprej simbolizira ljubezen, upanje, pričakovanje, lepoto, nato se spremeni v posmeh in grenkobo: »bela so krila«, »bela je kamnita hiša«, »beli so zidovi ograd«, »beli smeh se razlega čez ograde« (to je svojevrstni refren), nato »beli smeh obtiči v dnu Maničinega grla«. Ekspresionistične lastnosti kaže tudi precej preostale metaforike, npr. »Po gričih rasto črni borovci. Kot trpka molitev je rast njih raztrganih vej. Neslišno se zibajo v vetru, neslišno mólijo v nebo.« (Nav. d.: 53) Nadalje: »Poslušaj, poslušaj Bokavšek in v dušo se kopiči noč, tema, dušiča in nepremagljiva tema. Skozi temo se vijejo gadje.« (Nav. d.: 55) Tudi opisovanje intenzitete doživljanja, ko Bokavšek spozna resnico in ponori, je povsem v znamenju ekspresionističnega načina upovedovanja in Magajna je v tem prepričljiv: »Bokavšek leži z obrazom v tla in grize zemljo, da ne bi kričal; grize, grize zemljo in hoče ubiti pajka v sebi. Pajek pa se večja, raste; raste do neskončnosti. Skozi žile drevi rdeče vino.« (Nav. d.: 57)

Ni mogoče trditi, da gre pri Magajni za izrazite primere ekspresionistične kratke pripovedi, zagotovo pa so dovolj vidni posamezni elementi, zlasti slogovni, ki kažejo na to usmeritev. To velja tudi za *Vrane krožijo krog razvalin*. *Vrane* so hkrati tudi slikovit primer baladnega strukturiranja kratke proze, kar lahko opazujemo že od Josipa Jurčiča (*Na kolpskem ustju*) in Ivana Tavčarja (*Povest v kleti*) dalje. Ta kratka pripoved učinkuje na bralca z baladno nenavadnim dogodkom, z dramatičnim stopnjevanjem napetosti, mračnim in strahljivim ozračjem, z lapidarnostjo dialoga, v katerem se skrivajo slutnje, bojazen, strah, pričakovanje in upanje, obup in nazadnje tragičnost, ki se pojavi v treh podobah: gozdar ustrelil Janeza, ki seka v graščinskem gozdu; žena najde ubitega moža; otroci v strahu in upanju čakajo mater, ki je šla po moža/očeta. Ob tem je mogoče sklepati, da ta pripoved ni bila samo plod opazovanja in ljudskega pripovedovanja ali celo lastne izkušnje, marveč produkt zamisli, notranje

doživete predstave o dogajanju, ki zaradi prepričljivega pripovedovanja lahko močno pretrese bralca in morda nanj vpliva katarzično.

Ob primorski tematiki je Magajna upovedoval lepoto, ljubezen in plemenitost ženske in to povzdignil na simbolično raven, čeprav pripovedi dajejo videz stvarnega dogajanja. V ta okvir spadajo *Senca Estere* (1926), *Zdravnica Marija* (1927), *Neli* (1928), *Noemi* (prvotno *Mate Gosudar in njegov netopir*; 1929) idr. Njihove življenjske zgodbe se končajo nesrečno. Neli je inž. Vladimirja Strugarja zaman čakala in ugotovila, da jo je prevaral; zdravnica Marija je bila neozdravljivo bolna in je umrla; Noemi je reševala svojo ljubezen Borisa ob veliki povodnji, toda njunih trupel, »ko so odtekle vode«, ni nihče našel; itd. Te pripovedi se v modelu ne razlikujejo dosti od »primorskih« pripovedi, vsebujejo nekaj variantnih rešitev, pač pa je ekspresionistični način izražanja redkejši ali povsem izostane, medtem ko je več lirčnosti, ki se je približala Cankarjevemu načinu pisanja, nekaj je simbolike, opisi narave so blizu impresionistični barvitosti, poleg tega ne manjka vznesenosti besede.

Objave v reviji *Križ na gori* 1925/26 in 1926/27 so precej odstopale od preostale Magajnovе produkcije po idejnih poudarkih in po oblikovalnih značilnostih. Pri tem so mišljene pripovedi: *Notturmo*, *Libela*, *Anica Bianchi* in »*Nadčlovek*«. Šibkejša je epskost, izrazitejša lirskost z meditacijo in ob tem osebna izpovednost, močnejši so poudarki na krščanski etiki, v oblikovanju so pripovedi znatno krajše in fabulativno manj izrazite.

France Vodnik je v svojem eseju o Magajni leta 1931 (*Obrazi novega rodu: I. Bogomir Magajna*) zapisal: »Fantazija je pri njem močnejša, elementarnejša od opazovanja, celo fabulistični okvir je pri njem neredko samo zunanja projekcija notranjega individualnega sveta, kar nam razodeva rojenega romantika.« (DS 1931: 100) Čeprav te trditve ni mogoče posplošiti na celotno njegovo delo in tudi ne na pisanje v dvajsetih letih, saj je pisatelj dokazoval nasprotno s »primorskimi« pripovedmi, je obenem res, da srečamo posamezne pripovedi tudi v tej začetni dobi, ki niso daleč od Vodnikove trditve. Ena od takih pripovedi je *Icarus* (1928; 3200 besed). V modelu se ne oddaljuje od ustaljene prakse, da je podlaga pripovedi stvarno dogajanje, ki ga pelje v glavnem v realistični model z razgibano fabulo in postopnim dogajanjem, usmerjenim v konec, psihološko motivacijo, živahnim dialogom, kratko in strnjeno karakterizacijo osrednje osebe, s kombinacijo običajne besede in metaforične; hkrati pa drugi del pri-

povedi, ko se fabula prelomi v konec, poskrbi za cankarjansko simbolizacijo (doživljanje smrti svoje žene in otroka in veličine narave) in za bogato fantazijsko predstavo o poletu letalca Icarusa, poročnika Jernejca, ki preizkuša svoje moči in sposobnosti, ali bo dosegel za tisti čas nepojmljivo višino. Življenje mu zaradi ženine in otrokove smrti ni več pomembno, pomembnejše mu je, ali lahko premaga samega sebe. Tveganja ne jemlje racionalno, ker je v depri-miranem stanju, v čustveni depresiji, ki ga zapeljuje v misel o nesmiselnosti obstajanja. Pisatelj je za upovedovanje tega kompliciranega doživljanja, psihičnega stanja in bolestnega premišljevanja, gre za monološko refleksijo, uporabil množico v fantaziji porojenih podob in dogajanja. Primer: »Sinjina neba se je spremenila v temno in na tej čudni modročrnikasti plošči mu je pobliskavala mogočna obla z ognjem v oči. Šinil je mimo desetih srebrnih oblakov.« Itd., itd. (Magajna 1932: 139) Lahko bi nekoliko patetično rekli, da je letalčev tvegani let ubesedil v obliki »fantastične simfonije«, ki je odmevala med nebom in zemljo. Nedvomno sugestivno pripovedovanje, ki se v fantazijski ekshibiciji prizemlji ob resnici, da je »prijatelj« Horvat Jernejčevemu letalu pokvaril stroj. Padcu in smrti se Jernejec ni mogel izogniti. Zanimivo je, da je pisatelj ob katastrofalnem trenutku uporabil pripovedovanje, ki je kar najbližje slogovni slikovitosti ekspresionističnega upovedovanja (na to je v svoji *Morfologiji ekspresionistične proze* opozorila Bojana Stojanović Pantović 2003: 207): »Stroj je zatulil s črnim, vriskajočim glasom. Orjaško telo se je streslo v smrtnem udarcu. Nad letalom ogenj sonca; mimo kril zublji, rdeči kot kri – ognjeni jeziki – rdeča barva – zarja – tišina – bela žena...« (Nav. d.: 141)

Nekaj ekspresionističnih značilnosti je mogoče zaslediti tudi v kratkih pripovedih *Igravca* (1928) in *Mladi mesec* (1929). V prvi se motivno giblje v območju ekspresionizma, ko razgrinja nasprotje med spoloma in postavlja v ospredje »ekspresionistični topos ljubezen–sovražstvo« (Stojanović Pantović 2003: 207), medtem ko v drugi – sicer tako kot v prvi – ob motivu čutne ljubezni uporabi kinematografski kompozicijsko–stilni postopek, poleg tega pa fantastiko, grotesknost, »liki so koncipirani kot ekspresionistične maske in reducirani na posamezne poetične ideje« (nav. d.: 208).

Magajna je v dvajsetih letih s svojo pripovedno spretnostjo, z obvladovanjem besede in pripovednih postopkov prispeval opazen delež h kakovosti kratke pripovedne proze, čeprav se ni odlikoval z inovativnostjo. Toda dokazal je, da je mogoče s prepletanjem različnih kratkoproznihih modelov pisati solidno

in berljivo kratko prozo, ki nemalokrat prevzame bralca in ki je/je bila sprejemljivejša za izobraženca kot za večji krog bralnega občinstva.

Po enoletnem premoru, ko ni objavil (1925) nobene kratke pripovedi, je **Bratko Krefc** iz cikla petih pripovedi s skupnim naslovom *Golgota* (1924) v letih 1926–1927 ponatisnil kratki pripovedi *Cigani* (LZ) in *V Ameriko* (DP) – zdaj *Človek pod posteljo*. To drugo stopnjo svojega pisanja je začel 1926 s kratko pripovedjo *Vseb mrtvih dan* (J). V tej kratki prozi je prepustil prvoosebno pripovedovanje ženskemu liku – učiteljici; osebe so brez imen, poimenoval jih je le s poklicnimi nazivi: učiteljica, nadučitelj-upravitelj, kaplan. To poimenovanje je bilo skladno z upovedovanjem samote, življenjske praznote, z drugo besedo brezupnosti, ki jo je doživljala pripovedovalka v odročni vasi. Vse skupaj je bilo kup nesreče, vonjalo je po življenjskem nesmislu. Duh tega nesmisla in praznote je zavel tudi iz prostorov in predmetov: »Zlohota, grozljiva tišina vsepovsod. [...] Vse je kakor te bele stene. Prazno, pusto, golo. In treba je, da človek ubije tiste sanje, ki motijo te prazne, puste, mrtve stene – – –« (Krefc 1950: 106) V vsem tem je zaznati doživljanje človeške brezizhodnosti, ki so jo radi upovedovali ekspresionisti in na drugi strani na svoj način tudi Cankar. V tej Krefcovi pripovedi se je to dvojje prepletlo in stopnjevalo v občutju osrednje osebe, ki o tem pripoveduje: »Sneži. Bele stene zevajo v mojo praznoto. [...] Moja soba je mrtvašnica na Goličavi. Taki Goličavi, kjer ni niti župnika, da bi izpod možstrance prežal na garjeve ovce.« (Nav. d.: 107) Z medbesedilnostjo je pisatelj slikovito označil stisko obupane učiteljice. Tako temna, črnogleda barva je prevladala v večjem delu Krefcovich kratkih pripovedi v obravnavanem času.

Že prej se je v mladega Krefca vgnездil srd, gnev do krutosti in krutih ljudi. To je že v najzgodnejši dobi izpričevala pripoved *Cigani*, ki je odmevala od krutosti oblastnika (orožnika) do ciganov in živali: orožnik je ustrelil psa, ki je bil mladi ciganki nadvse ljub. Pisatelj je v svojih kratkih pripovedih zvrstil podobe tragičnih človeških usod, ki jih je označil za baladne. Doživljajo Golgotu in hrepenenje po lepšem življenju se spreminja v »izgubljeno iluzijo«. Vaščani so neusmiljeno kruti, tudi pod vplivom vojne psihoze, do namišljenega »špijona«, za katerega se izkaže, toda prepozno, da je le uboga stara beračica. Nemočno beračico vaščani pobijejo z udarci in kamenjem: »Vsakdo je hotel tolči, brezkončno biti. Vsak udarec jim je bil v slast.« (Nav. d.: 22) O tem pripoveduje kratka pripoved *Špijon* (LZ 1926; 1740 besed). Nič manj kruto ni bilo ravnanje kaplarja v vojski (*Človek pod posteljo*, 1927; 1340 besed), saj niti on niti vojaški

zdravnik nista hotela spoznati, da je vojak bolan. Kot »simulant« je moral porivati kovček pod 32 posteljami – tja in nazaj, temu se je reklo »v Ameriko«. Vojak je zaradi izčrpanosti pod posteljo umrl. Tretjeosebni pripovedovalec je pripoved končal z drastičnim opisovanjem pošastne resnice:

Kakor težko obložen voz se je počasi premikalo krvavo rdeče jutranje sonce po sinjem nebu. Okna vojašnice so bila odprta in sončni žarki so padali skozi zevajoče odprtine in razsvetljevali pusto, nič kaj čedno sobo. Ko je sonce priromalo do četrtega okna, so padli žarki na tla pod posteljo, kjer je ležal mrtev človek. Njegovo truplo je kakor velikanski križ z v daljavo razpetimi rokami, z glavo sklonjeno do prsi, z velikimi zevajočimi usti in z odprtimi, osteklenelimi očmi izpovedovalo Golgoto prestanega življenja. (Nav. d.: 103)

Pisatelj se je tu precej približal ekspresionističnemu načinu upovedovanja in izražanja. Tudi v *Povesti o mlinu (Pod lipo 1928)* imamo opraviti s Kreftovim protestnim pripovedovanjem o krutosti do nedolžnega človeka in njegovih nedoletnih otrok. Že spet je bila »na delu« vojna, ki je uničila toliko življenj nič krivih ljudi. Dogajalo se je v jeseni 1914 v majhni vasi Brezje. Pisateljeva oznaka časa:

Kako? Ali ste že pozabili na začetek teh strašnih dni, ko so se vsesale v duše volčje čeljusti, da razsekajo in zmeljejo vse, kar je še bilo človeškega v nas? Še danes ni človek človeku človek. Pokolj še ni končan in naše duše še niso sproščene. [...] Stroj jih je potegnil s seboj in jih preustrojal v volkove in hijene. Redek je bil silak, ki si je drznil govoriti to, kar je bilo v njem. (Nav. d.: 82)

Kajžarju Klobasi je umrla žena in mu pustila pet neboljjenih otrok. O Bosancih, s katerimi je delal v Bosni, je imel dobro mnenje, ki ga je izrazil sovaščanom v gostilni. Povedal je preveč, naznanili so ga in orožnika sta prišla ponj. Vohunstvo, zločin! Odpeljali so ga, ostali so otroci: »Otrokov klic mu je razjedal dušo.« (Nav. d.: 87) Z vklenjenimi rokami je teklen nazaj, orožnika sta streljala in Klobasa se je zgrudil mrtev. Za otroke prava groza. Spet baladni konec.

Fizična in psihična krutost, ki je bila že doslej uokvirjena v socialne težave in krivičnost, je v nekaterih nadaljnjih Kreftovih kratkih pripovedih dobila izrazitejšo socialno podlago. Tako je baladnost, ki jo pisatelj jemlje za označevanje človeške tragike, dobila tudi to razsežnost. Take so pripovedi *Balada o Lenčki* (1927), *Klavir v baraki* (1927), *Povest o 5 dekagramih* (1928), *Povest*

*o svileni obleki* (1928) idr. Posamezne Kreftove kratke pripovedi so glede na snovno-motivne in idejne značilnosti dobivale posebne modelsko-slogovne poudarke. V *Klavirju v baraki* ob žalostnem hiranju nežne Lije (cankarjanski motiv; prim. Stojanović Pantović 2003: 218), ki ji igranje na klavirju pomeni življenje in ki ob prepirih staršev, mati je vlačuga, oče je pijanec in tat, in revščini, prignala jih je v »tesno ulico«, v tem je simbolika, preživlja grenko mladost. Končala jo je jetika. V tej pripovedi se oglašata cankarjanska emocija in liričnost, ob tem ko prvoosebni pripovedovalec sporadično posega po ekspresionistom priljubljeni parataksi, vlogi »ene same besede« in ekspresionistični metaforiki (»strašen, kričeč molk«). Še izrazitejša v tem je *V trenutku trenutka ...* (1500 besed), ki jo je objavil v Delakovem *Tanku* 1927 in tako izrazil svoje strinjanje s poskusi drugačnosti v umetnosti sploh in v literaturi posebej ter hkrati poudarjal drugačnost v človeških in družbenih razmerjih. V tej pripovedi je po razpadu Avstro-Ogrske upovedena tragična usoda mladega majorja Krafta (podobnost s Kreft – morda indikacija za iskanje zveze, primerjave med literarno osebo in pisateljem), ki je ostal zvest svojim načelom, ni se priključil republikancem, in zato doživel prezir, osamitev, posmeh. Postal je »živi mrlič, preživel človek« (nav. d.: 54), brez prihodnosti. »Vijak brez matice, zrakoplov z zlomljenim krmilom«. (Nav. d.: 53) Drugi oficirji so se prilagodili razmeram, se »prepleskali«, se vključili v republikansko armado in si zagotovili eksistenco in udobno življenje. Kraftu je bila edini svetel žarek lepa barska pevka Vivienne, ki mu je podarila rožo in s tem pokazala svojo naklonjenost. Kraft je bil v tem trenutku »nesrečno srečen«. »V trenutku trenutka sreče si je pognal kroglo v glavo, da bi trenutek podaljšal v večnost.« (Nav. d.: 55) Obup, depresija, resignacija, brezciljnost, nesmiselnost življenja, nemoč, da bi se spopadel z novo življenjsko situacijo, slabištvo, same eksistencialne kategorije, ki jih je zaznati v ekspresionističnem pisanju. Avtodestrukcija je bila premočna, da bi si Kraft zgradil novo prihodnost. Pripoved ima večino invariantnih kratkoprotnih lastnosti, poseganje po variantnih rešitvah mu v tem primeru očitno ni bilo potrebno. Modelska podlaga je realistična, odločilni trenutek (izsek) iz življenja osrednje osebe je v polnosti afirmiran, fabulativno je pripoved zaokrožena, kronotopičnost je razvidna, dogajalnih digresij ni, pretežno je v ospredju običajna beseda, preneseni pomen se zablešči le sem in tja, zagotovo pa se spogleduje z ekspresionistično idejno usmerjenostjo, poleg tega je paratakso pripeljal do visoke stopnje funkcionalnosti, ki prispeva k izrazitosti dogajalne dinamike in dinamike doživljanja. Nekaj podobnega je pisatelj uporabil v *Vlaku* (LZ 1928) in pozneje v pripovedi *Tempo ... tempo...*

(LZ 1930). O kratki pripovedi *V trenutku trenutka ...* je vsekakor treba upoštevati tudi mnenje Denisa Poniža:

Edina slovenska proza v obeh zvezkih **tanka**, črtica Bratka Krefta (sam avtor jo je v pismenem intervjuju označil kot »noveleto«) v **trenutku trenutka** prav tako ne pomeni posebnega vsebinskega ali oblikovnega eksperimenta, morda je njena posebnost le to, da se je izognila velikim začetnicam, kar tudi optično še povečuje dramatičnost in fragmentarnost zapisane zgodbe. Sam Kreft je v intervjuju označil črtico kot primer konstruktivističnega pisanja, kar le delno ustreza literarnoteoretičnim določilom: kljub raztrganemu slogu pa je zgodba samomora majorja Krafta vendarle povsem razpoznavna, v njej ni absurdnih preskokov in asociacij, značilnih za avantgardno pisanje, tudi sam jezik je, če odmislimo male začetnice, dokaj konvencionalen in prav nič izzivalen. Že samo primerjava z drugo prozo, s Schwittersovim poskusom **der eine und der andere** kaže, kako je bila napisana tipična avantgardna »vaja v slogu«. (Poniž 1927: 72)

Ozrmo se na Kreftovo pojasnjevanje, kaj se je dogajalo s pripovedno prozo po svetovni vojni. V nenaslovljenem uvodu v zbirki *Povesti iz nekdanih dni*, ki jo je leta 1950 izdala Sindikalna založba v Ljubljani, je razlagal, kaj se je dogajalo z njim in z drugimi prozaisti:

V iskanju novih izraznih oblik v umetnosti, v prizadevanju, da bi se rešili Cankarjevega stila in njegovih epigonov, smo se ob lastnem iskanju novih oblik srečevali z različnimi takrat modnimi izmi v svetovni umetnosti od ekspresionizma, futurizma do konstruktivizma, dadaizma in kolikor je še bilo različnih modnih struj v svetovni umetnosti. Vsak se je po svojem značaju približal ali oklenil te ali one smeri in jo poskušal po svoje uveljaviti v pisateljskem delu. Pečat teh iskanj v pripovedni prozi je dovolj jasno čutiti tudi na nekaterih povestih, ki so zbrane v tem izboru. (Kreft 1950: 8)

— — —

Med formalnimi iskanji po prvi svetovni vojni so zlasti očitni poizkusi novih, včasih že abstraktnih izraznih oblik v umetnosti sploh. Morda je bilo najteže v pripovedni prozi, vendar se nova oblika izpričuje tudi tu, zlasti v krajših povestih in novelah: iskali smo s kratkimi stavki, ki naj bi v sebi zgoščevali včasih to, kar zajemajo pri drugih pisateljih celi odstavki, čim večji vsebinski, idejni in čustveni učinek. To je šlo včasih tako daleč, da smo stavke nadomeščali z eno samo besedo, kar je opaziti v »Baladi o trenutku«, v »Vlaku«, v »Tempu, tempu ...« in še kje. (Nav. d.: 10)

V *Vlaku* se je Kreft opazno približal ekspresionističnemu pripovednemu načinu pisanja. Na to napeljujejo: izrazita parataktičnost in vloga »ene same besede«. Začetek in konec pripovedi: »Večer. Električne luči. Vagoni. Lokomotive. Ljudje.« (Nav. d.: 39) »Sneg. Vlak. Ljudje.« (Nav. d.: 44) Vidna je simultanost – kinematografska kompozicija dogajanja: prepleta se hkratno dogajanje v dveh železniških vozovih, kupejih z ljudmi iz različnih okolij, različnih usod in pričakovanj. Na koncu se dogajanje razplete nesrečno-srečno: vračajoči se vojak Joso se v vlaku obesi na ruti, ki jo je kupil ljubljenu dekletu, toda ta se je odločila za njegovega tovariša, in v drugem kupeju – »V temi in enoličnem ropotanju koles se je našlo dvoje človeških teles ...« (Nav. m.) Ni zanemarljiva metaforika, ki gradi na patetičnosti in zvočnih učinkih, npr. »lokomotiva hrka«, »lokomotiva bruha žareče iskre, ki se križajo s snežinkami, se zaletavajo vanje, ugašajo, mro ...«

Pozornost zasluži tudi *Povest o konju* (*Življenje in svet* 1928, 3300 besed), ki ilustrira nekoliko spremenjeno Kreftovo »pripovedno taktiko«. V glavnem je ohranil invariantne značilnosti kratke proze z realistično modelsko podlago, s tem da se je odločil za nekaj variantnih rešitev, npr. v zvezi s časovno raztegnitvijo dogajanja, ki je seveda zahtevala fragmentarizirano kompozicijo, s fokusiranjem na nekaj več človeških likov, zlasti pa je postavil v ospredje naracijo, ta je v pripovedi dominanten ubeseditveni način, tako je dal epskosti odločilno vlogo; dialog mu ni bil potreben, fabula ne kaže večje dramatične napetosti, kar je kompenziral s presenetljivim preobratnim momentom: Rakoczi ustrelil konja Nadino in tako Mihaleku uničil življenje. Pripoved je po načinu pisanja drugačna od drugih Kreftovih kratkih pripovedi, ki se bleščijo od dialoške razgibanosti, napete dogajalne dinamike in poigravanja s parataksko. Tokrat pripovedovanje umirja prevladujoča hipotaksa, z razmeroma dolgimi sintaktičnimi enotami, ki se prilegajo pripovedovanju o panonsko-prekmurski širini, čustveni navezanosti prekmurskega človeka in o ganljivem prijateljstvu med človekom in konjem.

V Kreftovem pisanju je več temne kot svetle, upajoče barve, pripovedi so baladno zasnovane, njegove središčne osebe so bolj nesrečne kot srečne. Veselejših, humornih tonov je malo, pa še to je v glavnem obešenjaški humor. Pa vendar – kadar se v svoji kratki pripovedi ukvarja z vaško srenjo, se oglasijo take strune, s tem da je čutiti tudi blago ironijo in karikaturu. Taki sta pripovedi *Pesem v jeseni* (DP 1929) in *Vas* (*Svoboda* 1929). Nastopa vaška »smetana«

s svojimi težavami, upanjem in pričakovanjem, vaščani seveda niso imuni za intrige, opravljanje, škodoželjnost, politične spletke. Srečamo se z učiteljem, nadučiteljem, poštarjem, gostilničarjem, večjimi kmeti, financarji, orožniki idr. Pijača jim je »velika tolažnica« in gostilna varno zatočišče. Od daleč je čutiti Šentflorjance v štajerski varianti, toda z več prizanesljivosti kot pri Cankarju.

Kreft k slovenski kratki prozi ni prispeval bistvenih novosti v modelu, čeprav mu ni mogoče odrekati nekaj samosvojih variantnih posebnosti; podobno kot nekateri drugi kratkoprozni je ostajal pri sinkretičnosti, to pomeni, da se realistični tradiciji ni odrekel, Cankarja bi se rad otresel, a se mu ni povsem posrečilo, ekspresionističnih posebnosti se ni branil, vendar ni pretiraval, jemal jih je kot osvežitev in poskus. Ni dvoma, da je prenekatera njegova kratka pripoved ohranila svojo svežino do danes in marsikaj lahko pove tudi današnjemu bralcu. Uveljavil je zgledno pripovedno dinamičnost in dramatično napetost v pripovedovanju. Učinkoval je sveže, z izbrano in slikovito besedo, in sicer ne glede na to, ali je uporabljal premo sporočilno besedo ali preneseni besedni pomen. Kompozicijsko je bil po pravilu izbrušen, domiseln, nekaj nadiha je prinesel iz dramatike. Tako je pripovedi komponiral v mnogih primerih z uvodi kot svojevrstnimi prologi, razvrščal poglavja kot dejanja – največkrat po tri, nekajkrat po pet ali tudi več. Poleg tega je bilo njegovo pripovedno oblikovanje v znamenju kritičnega pogleda na sodobno družbo, kar ga je družilo z avantgardisti in ekspresionisti in ga obenem naravnavalo v novorealistično/socialnorealistično usmeritev.

**Makso Šnuderl** (1895–1979) je začel objavljati kratko prozo 1924 v mariborskem *Taboru* (*Westfalen*; 1925 *Stanovanjska agentura*) in nato po nekajletnem presledku 1928 objavil tri kratke pripovedi v *Ljubljanskem zvonu*: *Nikodem Šabeder*, *Zakleta kraljična* in *Storija o Jurju Požganu* (vse je podnaslovil »novela«); naslednje leto je sledila pripoved *Nož* (»noveleta«). Zanimivo je, da je že leta 1929 nastopil s samostojno zbirko *ČLOVEK IZ SAMOTE. NOVELE*. To pomeni, da se je širši javnosti nenavadno hitro predstavil z izborom svojih devetih kratkih pripovedi, pri čemer je vanj vključil tudi nekaj takih, ki so bile v zbirki prvič natisnjene. Spadal je med redke pripovednike, ki so svojo najnovejšo pripovedno produkcijo izbrali v samostojni zbirki. Njegove kratke pripovedi so se po obsegu gibale od 2000 besed (*Nož*, *Poslednje pismo*) do 4500 (*Nikodem Šabeder*, *Človek iz samote* idr.), medtem ko bi *Zgodbe izveličarja Tanuzla* uvrstili med dolge novele (nad 9000 besed).

Po *Človeku iz samote* je naslovil zbirko in s tem opozoril na idejno-spoznavno težišče svojih pripovedi. Njegove središčne osebe so čudaki, svojevrstneži, samotneži, nasprotniki obstoječe meščanske družbe in civilizacije sploh, večkrat tudi mizantropi. Taka sta prvoosebni pripovedovalec v *Človeku iz samote* in njegov nezaželeni spremljevalec doktor Ahasver, ki je podoba nenavadnega Mefista, v katerem se prepletata samozavest, postane tudi »grozeč, zagrizen in trmoglav«, prepričanost o svojem poslanstvu in na drugi strani bojazljivost, nemoč in zaprtost vase, tako da beži pred ljudmi v samoto, da bi se umaknil »sovražniku«. Pripoved je tezna, poglavitni ubeseditveni način je antitetični dialog, iz katerega se bolj ali manj bistri lik tega nenavadneža, ki ga prvoosebni pripovedovalec odklanja in obenem po svoje išče samoto – zanj je samota zdravilo za bolezen, ki se ji pravi družbeni red – v pohorskih gozdovih, da bi užil večnost, ki je tu »čista in sama«, torej pravo »očiščevališče«. »Iluzija je tako popolna, ko da je resnica. Zdaj vem, da je vsa resnica sploh iluzija, opremljena z vsemi prilastki verjetnosti.« (Šnuderl 1929: 19) S svojo »filozofijo« se je približal ekspresionistom, medtem ko v tej pripovedi ni uporabljal načinov izražanja, ki bi jim bili blizu. Pač pa je v miselnosti zaplaval med iskalce duhovnih vrednot, ki bi človeka prerodile v »novega človeka«. Postal je propagator svobodne ljudske volje, človekove avtonomnosti in etične preobrazbe posameznika in kolektiva, kar ga je hkrati usmerjalo v novi realizem (prim. Stojanović Pantović 1003: 209). Ta njegov pogled se je tesno povezoval s socialnimi krivicami, ki človeka uničujejo, ga ponižujejo in onemogočajo. Po Zadravčevem mnenju:

Šnuderla obseda – kot večino ekspresionistov – človek kot moralni, duševni in tudi kot biološki problem, deloma tudi kot socialni problem, v celem pač bolj kot problem, kakor pa kot predmet, ki ga je epsko vosebiti; človek iz mesa in krvi mu v teh simbolično alegoričnih novelah še ne da besede. Zato pa so v njih glasne ideje, govori jih misel, da je vojni in povojni Evropejec zagrmel v moralni prepad, odkoder ga spet priklicati je poglavitna umetnikova naloga. Videti pa je, da svobodoumni Šnuderl kljub ugovoru »Kapitalu« nima pravega smernika za človekov moralni preporod (Zadravec 1993: 263).

Stilno se je Šnuderl oklepal moči običajne besede, obenem pa uporabil nekatere ekspresionistične načine upovedovanja, npr. notranji monolog, monološko refleksijo, groteskne položaje, središčne osebe z družbenega obrobja itd. Uveljavljal je svojo varianto kratke proze, ki je v marsičem temeljila na realističnem modelu in ostajala pri nekaterih zanj značilnih kratkoprozniških značilnostih (pri

kolikor toliko trdni fabuli, lapidarni karakterizaciji oseb, pri pripovedni sceničnosti s kratkimi značilnimi dialogi, socialni motivaciji, ki jo je včasih zamenjal za nejasno mistično-filozofsko, ni se oddaljeval od mimetičnosti itd.). Skoraj ni dvoma, da je bil dedič realizma in obenem pod vplivom ekspresionizma in da se je napotil v smeri novega realizma. Izrazito svoj je bil v drastiki, ki se je kazala v človeških likih, govoru in izbiri besedišča ter mešanici ironije, sarkazma, cinizma in grotesknih situacij. V tem so najznačilnejše pripovedi *Soeur Isabelle*, *Dobrotniki Lazarjeve vdove*, *Storija o Jurju Požganu* in *Poslednje pismo*. Nihal je med kratkoprozno utečenostjo in svojimi posebnostmi. Zanimivo je, da je domala dosledno uporabljal poimenovanje novela, tudi zbirko je tako podnaslovil, in v tem ostajal pri tradiciji. Težil je k pripovedni objektivnosti in to manifestiral s tipom pripovedovalca: samo *Človek iz samote* in *Poslednje pismo* sta prvoosebni pripovedi, povsod drugod je tretjeosebni pripovedovalec.

Poglejmo nenavadnost osrednjih človeških likov: človek (*Človek iz samote*), ki išče samoto; revež, ki je najprej nebogljjen, zadobi moč kot Peter Klepec, je upornik, nato ga spoznanje o življenju ponovno pahne v nemoč (*Nikodem Šabeder*); žrtev strastne spolne sle, ki se spokori in postane nuna (*Soeur Isabelle*); Lazarjeva vdova s petimi otroki, ki ji krivična in hinavska družba ne pomaga, tako da se pripoved konča z besedami, da bodo njeni otroci umrli od lakote, saj jim ne bodo pomagali do sodnega dne (*Dobrotniki Lazarjeve vdove*); Jurij Požgan ostane tat in devetnajstič zaprt, ker ga nihče noče zaposliti (*Storija o Jurju Požganu*); babici Škofé (*365. angel*), ki je 364 ženam pomagala, da so splavile, se je pri 365. »angelu« zataknilo in ji tako ni ostalo drugega kot: »Šele čez par dni so vdrli v njeno hišico na vrtu. Sprva so mislili, da visi za durmi kup stare obleke, pa je visela babica Škofé. V paradizu jo je zaman čakal njen roj 364 belih duhov.« (Šnuderl 1929: 118) Najbolj drastično obsodbo človeka je v monologu zapisal samomorilec Jožef Čelan v svojem pismu:

In tu smo. Pri zvereh namreč v zverinjaku. Ko bi ne bil tako prokleta strahopeten in podel, bi rekel, da je človek zver. A tako je bolj pravilno reči, da je hudoben. Ne satanski, to ima že zanimivo poanto. Ampak hudoben v onem ogabnem, zahrbtnem, hinavskem, verolomnem, perfidnem, nagnusnem pomenu, pred katerim je še Shylock gentleman. Še beseda hudoben je premila. Najbolje se reče kanalja. Kajti čim se umije s človeka vsa navlaka civilizacije – kakor pri poglavarju Vahimovcev okras – ostane kanalja. Svet je torej le cirkus človeka, ki je sam pred sabo v zverinjaku kanalja. (Nav. d.: 123)

Ni se odločil za skrajnost zaradi kriminalnega dejanja, poneveril je ogromne vsote denarja, marveč zaradi spoznanja, kako ničvreden je človek (*Poslednje pismo*). Od teh človeških likov odstopa fant iz Sel, ki je z nožem umoril fanta z Vrha; ko mu je sodnik zabičal, naj ne nosi noža, in je ta ubogal, se je usoda poigrala in fanta iz Sel je ubil fant z Vrha (*Nož*). Sprejemljiva je trditev Bojane Stojanović Pantović v zvezi s *Poslednjim pismom* in s spoznanjem o človeški ničevosti, ki ga je izrekel samomorilec Čelan, da je to »hkrati tudi ironizacija ekspresionističnega idealizma in abstraktnega humanizma, negacija 'Novega Človeka' in njegove revolucionarne etične misije. Po takšnih stališčih se Šnuderl približuje artikulaciji človeka, ki so jo zastopali eksistencialisti« (Stojanović Pantović 2003: 210). Za Šnuderla je značilna vsestranska kritičnost do obstoječega in do idej, ki so jih v njegovem času razglašali razni ideologi. Kritičen je bil tudi do tradicije na različnih področjih in do ideologij, ki so oz. naj bi zasvojile ljudi. Šnuderlove kratke pripovedi so kritiki<sup>29</sup> sprejeli s pomisleki, a imajo marsikaj povedati tudi današnjemu bralcu, zlasti to velja za *Storijo o Jurju Požganu*, ki kar vpije po ponovnem natisu, aktualizaciji in bi bila sodobnemu človeku v grenko spoznanje.

**Angelo Cerkvėnik** je 1925 (*Pod lipo*) objavil kratko pripoved *Skozi železni oklop* (tj. oklep, op. G. K.) *smrti* in 1926 (*Ljubljanski zvon*) pripoved *Atentator*. Prva ima mnoge ekspresionistične značilnosti, druga je primer prehoda v novi/socialni realizem. *Skozi železni oklop smrti* (3400 besed) ima prvoosebni okvir, ki upovedi vojne blaznosti in človekovo trpljenje. In v tem grozljivem dogajanju se je zgodilo še nekaj grozljivejšega:

Nepričakovano je nekdo zarjul z živinskim glasom. Zatrepetali smo. Nepopisna groza mi je stisnila grlo. Infanterist Volk, ki je ležal blizu mene, je vzel v roke ročno granato, odtrgal je vžigalnik in jo položil tik k svoji glavi. Razpočila se je z ostrim

<sup>29</sup> France Vodnik je v *Domu in svetu* zapisal: »Njegovo ustvarjanje predvsem ne poteka iz močnega elementarnega doživetja [...]. [...] nedostaja mu ne samo elementarnosti, ampak tudi oblikovne sile in izraza [...]. Tako pisatelj ne samo v vsebinskem, ampak tudi v oblikovnem in stilističnem pogledu preveč razločno razodeva vpliv Ivana Cankarja« (Vodnik 1930: 325). Ludvik Mrzel je v *Ljubljanskem zvonu* med drugim menil: »Preveč je sam pri sebi še nerazčiščen in razdvojen, premalo jasen in umerjen je njegov odnos do ljudi, vse prenatlo, previhra se v njegovem pisanju še izmenjujeta simbolizem, v katerem se je izšolal, in pa realizem, v katerem je, mislim, doma. [...] To neurrejeno, neobvladano prepletanje realističnega elementa s simbolističnim ne le v celotni zbirki, temveč v posameznih novelah je knjigi v nemalo škodo.« (Mrzel 1930: 55)

sikajočim glasom in ranila več ljudi. Volku je izbila – kakor sem pozneje zvedel – levo oko, odnesla mu je kos črepinje, razrila mu levo ramo in se zapičila na mnogih mestih v levo stran telesa. »O-o-o ...« je hreščeče zajčal. (PLp 1925: 119)

Prvoosebni pripovedovalec iz okvira je po dveh mesecih obiskal Volka v bolnišnici in želel zvedeti, kaj je bil vzrok za to blazno dejanje. Vojak brez levega očesa in leve roke mu je povedal svojo zgodbo, ki jo je krojil strah pred smrtjo. Vloženi del pripovedi – neke vrste »skaz« – je osvetlil vojakovo doživljanje na fronti, premišljevanje in sklepanje, kako se bo rešil iz tega krutega prizorišča ali, kot je dejal, iz »železnega oklopa smrti«. Zvrstil je dogodke in svoje doživljanje v različnih fazah vojnega dogajanja. Želel je »pregnati grozo smrti« in končno je to dosegel, čeprav je izid drago plačal, toda kot na koncu pravi: »Živeti je tako lepo! Samo da živimo!« (Nav. d.: 150) Konec je bil po Volkovem mnenju srečen. Vse njegovo pripovedovanje o smrti, ki ga je »zalezovala«, je srhljivo, zvrsti se krvavo in nasilno dogajanje. Volkovo pripovedovanje je doživeto in spremlja ga množica metaforike, ki je precej ekspresionistična: »Poleg mene je hodilo, svoje požrešne oči je upiralo vame, kakor kače svoje v izbrane žrtve [...]. (Nav. d.: 120) In nato sklene, da se raje pusti ustreliti, kot vrniti v železni oklop smrti – »te najstrašnejše pošasti, segajoče s svojimi kremplji v najnežnejše dele možganov in srca« (nav. d.: 148). Nekateri opisi so skrajno naturalistični, kar je značilno za ekspresionizem:

Nenadoma je prišlo. Eksplozije nisem slišal. Čutil sem le, da me je dvignilo visoko v zrak, da sem zletel iz razpokline, kakor zamašek iz buteljke šampanjca, ter priletel naravnost na noge, se zaril z nogami v svež grob, v mehak, gnil trebuh, da me je poškopril po obrazu gnoj, smrdljivo blato, da sem nezavesten obležal v grobu, kjer je počival moj tovariš bogvè katerega polka, bogvè katerega naroda in dežele, bogvè po kom ljubljén in pričakovan, bogvè komu potreben. (Nav. d.: 132)

Pripovedovano dogajanje je na robu blaznosti, v upovedeni situaciji sicer možno, toda hkrati na robu verjetnosti. Videti je kot fantastika, čeprav v okvirih vojne stvarnosti. Pripovedovalec ne daje vtisa, da samo pripoveduje, marveč neposredno ob pripovedovanju doživlja, kar je ena od zahtev ekspresionizma (spomnimo se na Pregljevo pripoved »*Glejte, človek!*«). Pripoved je izrazito sinkretična, saj je mogoče zaznati sestavine psihološkega realizma z mnogimi kratkoproznimi invariantnimi lastnostmi in obenem je pripovedovano na način in z besedo, ki je v bližini ekspresionizma. Vojna tematika je bila za to več kot posrečeno izbrana.

Kratka pripoved *Atentator* (4200 besed) je bila na poti v novi/socialni realizem in avtor je uporabil elemente psihološkega realizma. Podlaga ravnanju središčne osebe je bilo obtoževanje sodobne družbe, ki nenehno povzroča krivice, zato se z revolucionarji, bolj anarhisti, pripravlja na rušenje obstoječega družbenega reda in ena od metod je atentat. Tokrat naj bi naredili atentat na ministra za notranje zadeve. Sredi te evforije je atentator jetični Varjačič, ki je pravi fanatik. Toda pred dejanjem doživlja hudo krizo, ki ga zdaj zaziblje med »slavne«, drugič spet obupa nad svojim ravnanjem. Osrednji del pripovedi je razpet med te dve skrajnosti, in ko se bliža odločilni trenutek, minister je prispel z vlakom, atentator je na preži na peronu, Varjačič vse bolj omahuje. In nič se ne zgodi: Varjačič z drugimi pričakovalci ministra vzklika »Živio!« Avtor je znal spretno stopnjevati napetost v »atentatorju« in v zunanjem dogajanju, tako da bralca nenehno vznemirja in ga spodbuja k branju. Osrednja oseba vse doživlja v nenehnem indirektnem notranjem monologu. V tem je tudi pripoved vredna pozornosti in ena od kratkoproznih variant, ki pri nas ni bila pogosta. Glede na Varjačičevo vlogo in njegove psihične težave bi bilo mogoče sklepati, da je pisatelj vpeljal parodiranje, ki tudi pripomore, da se pripoved konča bolj ali manj groteskno. Cerkvenik je s tem pripovednim sestavkom na svoj način prispeval k raznolikosti slovenske kratke proze, zlasti k njeni psihološki različici, razprl je zanimivo snovno-motivno področje, ki je učinkovalo kot nekaj novega, in s svojo kritiko obstoječih razmer morda razgibal beročo javnost. Toda ni se oddaljil od v tistem času tako pogoste sinkretičnosti kratkoproznih izdelkov, v tem primeru z združevanjem realistične naravnosti in ekspresionističnih posebnosti. K novemu/socialnemu realizmu se je Cerkvenik vseeno bolj približal s kratkimi pripovedmi *Roka pravice* (1926), *Plemenita srca* in *Nekulturno ljudstvo* (oboje 1929).

## Kratka pripoved Srečka Kosovela

Kosovelovih pesmi v prozi in »črtic«, kot jih je poimenoval urednik njegovega *Zbranega dela* Anton Ocvirk (prim. ZD II, 679–681), je do pesnikove smrti (27. maja 1926) izšlo malo. Eno pesem v prozi in dve »črtici« smo omenjali v podpoglavju Kratke pripovedi najmlajšega rodu, ki ni bil neposredno vključen v avantgardno gibanje. 1925 je v *Edinosti* objavil dva sestavka: *On pribaja* in *Oče in mati*, v *Mladini* 1925/1926 pesmi v prozi *Pokazal vam bom grm*, *Luč na snegu* in *Rad bi povedal*, medtem ko je bil *Rekviem življenju* objavljen takoj po smrti;

mogoče je domnevati, da je uredništvu besedilo poslal še Kosovel (prim. ZD II, 678). 1926 je bila v *Ljubljanskem zvonu* objavljena pesem v prozi *Ponižanje*. Od »črtic« so izšle: v *Mladini* 1925/1926 *Kruh*, v *LZ* 1926 *V kavarni*, *Jutro* je 5. junija istega leta natisnilo *Pismo izpod odeje* (ob tem je urednik ZD menil, da jo je morda »celo sam izročil uredništvu, preden je odpotoval v Tomaj, da se ne vrne več«; ZD II, 688). Do vključno leta 1929, do kamor sega naše raziskovanje, je 1927 *Ženski svet* ponatisnil *Luč na snegu* in dodal pesem v prozi *Povratek*, 1928 *Jesen* in 1929 *Večerne ure*. Časopis *Življenje in svet* je ob obletnici pesnikove smrti (1927) natisnil šest pesmi v prozi in »črtico« *Iz albuma* pod skupnim naslovom *Drobtine iz ostaline: Samotni oblak, Kraške ceste, Metulj na oknu, Ponižanje* (ponatis), *Kozmično življenje, Ali me razumeš?*. Od »črtic« je v *ŽS* 1927 izšel ponatis *Kruba*, v *ŽiS* 1927 omenjena *Iz albuma*, medtem ko je *Svobodna mladina* 1929 objavila *Svetega Miklavža*. Iz povedanega sledi, da bo skladno z metodologijo proučevanja kratke pripovedne proze tovrstna Kosovelova ustvarjalnost predstavljena le v izseku, preostali del (postumnih) objav, to je od 1930. leta dalje, pa bo obravnavala monografija, ki bo zajela trideseta leta dvajsetega stoletja.

Tako kot pri vseh drugih literarnih ustvarjalcih tudi pri Kosovelu ostaja odprto vprašanje, ali je pesmi v prozi smiselno uvrščati med kratko prozo, saj – razen izjemno – večinsko ne vsebujejo invariantnih kratkoproznih značilnosti. Če odmislimo prozifikacijo, se s svojimi lastnostmi nagibajo k liriki. To velja zlasti za tiste pesmi v prozi, ki so izrazito izpovedne, razpoloženske ali razmišljajoče, medtem ko one, ki imajo vidnejše epsko jedro, bolj gravitirajo h kratki prozi. Ena od možnih rešitev je Ocvirkov predlog, da ta »drobna besedila« zaradi svoje posebne »hibridne narave« in ker so »nastala iz dveh različnih vrst – lirike in epike« v bistvu »sodijo k posebni zvrsti, imenovani pesem v prozi« (ZD II, 660). Bibliografija *Kratke pripovedne proze 1919–1941* (1999) je v svoj razvid uvrstila tudi pesmi v prozi, vendar s tem ni bil dan definitiven odgovor. Podobna dilema se je odprla pri obravnavanju Pregljevih »balad«, ki so v bistvu pesmi v prozi. V pričujočem razpravljanju so kljub vrstni nedorečenosti razčlenjene, prav tako pesmi v prozi Marije Kmetove. To je vsaj delno mogoče opravičiti s prevladujočo prozifikacijo teh literarnih stvaritev.

Ne glede na omenjene pomisleke in zadrege bomo analizirali Kosovelove pesmi v prozi, ki podobno kot preostalo njegovo literarno snovanje razkrivajo pesnikovo literarno invencijo, poglede na življenje in svet, doživljanje in doje-

manje življenja, še posebej pa sugestivnost njegove besede. Nastajanja Kosovelovih pesmi v prozi in ozadja, ki je iniciralo njegovo ukvarjanje s to obliko literarnega ustvarjanja, ne bomo proučevali, ker koncept našega raziskovanja temelji le na literarni pojavnosti, tj. objavah v določenem času in prostoru. Podrobno se je z nastajanjem ukvarjal Janez Vrečko v razpravi *Kosovelove pesmi v prozi*. Razgrnil je Kosovelovo mišljenjsko, nazorsko in socialno ozadje, ki je pesnika peljalo v pesmi v prozi in pripovedno prozo sploh. Oboje je zaradi kratke življenjske poti ustvarjalca ostalo na začetku, je tako rekoč nedokončano dejanje, a je napovedovalo velike ambicije. Vrečko je v svoji razpravi med drugim zapisal, da je bila Kosovelova

odločitev za prozo in s tem v zvezi tudi za pesmi v prozi zavestna, globoko utemeljena v njegovem političnem prevratu. V tem prehodnem kriznem razdobju, ki ga je premagoval s pisanjem proze, pa so pomenile pesmi v prozi še posebno vmesno fazo med verznim pisanjem in poznejšim zgolj proznim pisanjem. Formalno gledano so te pesmi že dajale vtis proze, vsebinsko pa so bile zmeraj tesno navezane na lirske vsebine. V tem smislu se je mogoče strinjati z Zadravcem, da pesmi v prozi velikokrat niso nič drugega »kot širše razvita vprašanja tega in onega pesniškega motiva« (Zdravec 1986: 54) (Vrečko 1991: 164).

Ob vsem tem moramo pripomniti, da bi bilo treba Kosovelove pesmi v prozi (če je to mogoče) razvrstiti po kronološkem načelu nastajanja, ki v *Zbranem delu* ni upoštevano, ker se je urednik odločil za slogovno in motivno ureditev. Šele tako bi bilo mogoče določiti idejna, motivna in slogovna valovanja, ki prevevajo rokopišno zbirko, medtem ko so za to raziskovanje relevantne samo objave v obdobju med vojnama, ki seveda kažejo delno in nekontinuirano pojavnost. V začetku tega podpoglavja je do leta 1926 uvrščenih sedem pesmi v prozi, ki jih je Kosovel sam poslal posameznim uredništvom, medtem ko je med objavami do 1929 osem takih sestavkov ali deset, če dodamo še dva ponatisa. Po obsegu se stvaritve gibljejo od okr. 60 do okr. 270 besed, s tem da ima do okr. sto besed šest pesmi v prozi. Kosovelove pesmi v prozi se med seboj precej razlikujejo. Ene so izrazite izpovedi, npr. *Pokazal vam bom grm, Rad bi povedal, Rekviem življenju, Povratek, Samotni oblak, Ali me razumeš?*, ki dajejo videz, da gre za prozificirane pesmi in ki bi jih nekaj pesnikovih posegov lahko hitro spremenilo v takšno ali drugačno pesniško obliko. Nekatere pesmi v prozi so oblikovane v krajše odstavke, ki so videti, kot bi bili kitice, poleg tega v zaporednih odstavkih srečamo anaforične začetke. Ni mogoče spregledati razpoloženskih pesmi v prozi, npr. *Luč na snegu, Jesen* (z refrenom: »ti razkošno šumeča

jesen«), *Večerne ure*, in tudi dve taki, ki jim je podlaga filozofska misel, recimo ji modrost: *Metulj na oknu* in *Kozmično življenje* s poudarkom: »[...] včasih je vendar res, da ima kamen lepšo dušo kakor ljudje«. (Kosovel 1974: 140) Te pesmi v prozi nimajo za podlago zgodbene zasnove, marveč so uglasene lirsko. Ima pa Kosovel tudi primere z vidnejšim epskim jedrom in zgodbeno zaokroženostjo: *Ponižanje* (pri plesalki ljudje ne iščejo in ne občudujejo mehko in sladkobe giba, marveč goloto) in *Oče in mati* (starša čakata na sinovo pismo, trepetata, ker je v rudniku, in ko pismo dobita, si oddahneta in sta srečna). Urednik *Zbranega dela* je med pesmi v prozi uvrstil tudi sestavek *On pribaja*, ki izstopa po dolžini (okr. 480 besed) in po ustroju in bi ga le z zadržki uvrstili v to skupino. Pripoved je bliže kratki pripovedi. »On« – je izhodišče simbole in enigmatičnosti; v njegovem dialogu z bolnim študentom in »Njim« se razkrije, češ da je »dobri človek«, medtem ko konec razodeva, da je »zmagovalec smrti«. Pripoved vzneseno, z besedno melodiko in s fantastično motiviko pripoveduje o študentu v vojašnici, ki si želi smrti in odklanja ozdravljenje, to mu ponuja »On – dobri človek«. Pogovor med njima je oster, antitetičen in se konča z besedami odhajajočega: »Nimaš prijatelja, od tod ta sovražnost, dvojni obraz imaš, od tod ta boleost. Tvoja samozavest je napuh in tvoja želja po smrti je klic po dobroti. Kajti smrt je dobroti in le dobri umirajo.« (Nav. d.: 273) V kraški vasici je med tem po polnočnici razlit mir. Navzoč je kontrast – kraška vas: vojašnica = mir: negotovost; zlate zvezde, belo polje: črni zid in sive stene. Sestavek zbujajo različne razlage, vendar nehote pomislimo na pesnikovo črnogledost in predsmrtne slutnje, ki jih spremljajo samotnost, bolečina – boleost, otožnost, resignacija, stiska, trpljenje.

V teh Kosovelovih pesmih v prozi motivno in izrazno le malo odsevajo ekspresionistične značilnosti (nepriemerljivo manj kot v njegovih pesmih), tako da je več povezave z bližino impresionizma, nove romantike in simbolizma. To je značilno tudi za način izražanja, zlasti za razmeroma redko metaforiko, medtem ko v drugo smer Kosovela bolj pomikata parataktičnost in vloga ene same »označujoče besede« (Paternu). Dokaj pogosti so epiteti, ki so največ v znamenju impresionizma in redkeje ekspresionizma. Pogosti so barvni epiteti, in sicer siva, črna, zlata, bela, rdeča, zelena barva (»sive stene«, »črni labod«, »črne sence«, »črn zid«, »zlati labod«, »zlati odsev«, »bel ogenj«, »belo polje«, »rdeči labod«, »zelena mesečina« idr.; prim. Zadravec 1980: 228–237), srečamo tudi epiteta temno in tiho (»temno zelenje«, »temna jesen«, »tiha misel«, »tiho bleščanje luči«, »tiho življenje«). V bližino ekspresionizma se Kosovel

pomika z metaforiko: »raztrgano srce«; »blazno plapolajoči film sedanjosti«; »pisani plašč življenja« ipd. Sinestezije so v našem primeru izjema (o metaforiki pri Kosovelu prim. Zadavec 1986; Čeh Steger 2005: 181–197). Obravnavane pesmi v prozi poudarjajo Kosovelov socialni humanizem in navezanost na rodni kraški svet, ki mu je bil pesnik neskončno vdan in je bil blažilo za njegove bolečine: »Vrnil sem se na Kras in ozdravel,« pravi v *Kraških cestab.* (Kosovel 1974: 200) Bila je iluzija, brez katere ni mogel živeti.

Najstarejša med navedenimi Kosovelovimi kratkimi pripovedmi je *Sveti Miklavž. Črtica iz begunskega tabora*, ki jo je objavil že leta 1921 v rokopisnem dijaškem glasilu *Jadran* (prim. ZD II, 683), a je v tisku izšla leta 1929. Pripoved (z nekaj nad 700 besedami) ubeseduje motiv begunske družine (mati in dva otroka, oče je na fronti), ki živi v bednih razmerah. Otroka pričakujeta, kaj jima bo prinesel Miklavž, o tem sanjata, si domišljata in doživita bridko razočaranje, saj ostaneta praznih rok – revščina je prevelika. Materi je pri tem nadvse hudo. Pripovedovalec stvarno in prizadeto poroča, opisuje, vpleta dialog, dogajanje zgodbeno zaokroži, uporabi premo sporočilno besedo. Pripoved ima nekatere invariantne kratkoprozne značilnosti in se giblje v območju realističnega modela. Vidna je Kosovelova občutljivost, pretresenost in boleč občutek ob neuresničenih otroških sanjah. Nič novega, bi lahko rekli, pa vendar – to so začetni Kosovelovi koraki v svet pripovedne proze.

Leta 1925/1926 je Kosovel objavil kratko pripoved *Kruh*, prvoosebno pripovedovanje o stiski petih dijakov, ki trpijo lakoto; beseda »kruh« je »nova skrivnost«. Tudi ozračje in okolje s svojo samotnostjo – »samotna ulica« in »samotna obcestna svetilka« – sta uglašena z bedo petih mladih ljudi. Beseda »kruh« je nadvse povedna. Očitno gre za osebno doživetje, ki se je zajedlo v piščevo osebo in v nekem trenutku izbruhnilo na dan. Poudarek je na socialnem motivu in osebni prizadetosti pripovedovalca. Kosovel tudi tu ostaja pri realističnem modelu ob rahlih sledovih Cankarjevega načina pisanja.

Pripoved *V kavarni* je izšla v prvi številki *Ljubljanskega zvona* 1926 in jo je prav tako kot prejšnjo v uredništvo poslal Kosovel. Motiv kavarne je pri Kosovelu razmeroma pogost (prim. ZD II, 635). Ubesedil je podobo mladega para, ki se »imata rada«, toda pred seboj nimata obetavne prihodnosti. Podoba je izrazito statična, prevladuje deskripcija, s katero sta potencirani nemoč in neskončna trudnost. Oči so »trudne od gledanja krute krivice« (nav. d.: 337),

pravi prvoosebni pripovedovalec – opazovalec mladega para – in v nadaljevanju sklepa: »Nekdo je šel preko tega življenja, nekdo ga je strl!« (Nav. m.) Ob opazovanju dekletove trudnosti in potrnosti čuti klic: »Nikoli!« (Nav. m.) »Edina beseda«, ki označuje stopnjevano intenziteto doživljanja in bridko spoznanje o človekovi usodi. Situacija je precej enigmatična, prihodnost se dozdeva negotova, čutiti je pripovedovalčevo sodoživljanje tragike mladega para. Ne bi mogli govoriti o Kosovelovi »črtici« kot ekspresionistični, vendar ni mogoče spregledati nagnjenja v to smer glede motivno-položajske značilnosti in poudarjanja brezupnosti človekovega obstajanja. Pripoved vodi nazaj vse do Cankarja in njegovega upovedovanja človekove nemoči.

*Iz albuma* je prvoosebna pripoved o doživetju Trsta. Pripovedovalec opazuje mesto, zdi se mu kot »slika«, ta miruje, ko pa vrže pogled na ljudi, ima občutek, da vsi nekam bežijo: »[...] vsi beže za nečim neznanim. Vsak ima cilj, a ta cilj mu je samo postaja. Odpočil se bo in bežal dalje. Bežal, bežal in ne bo ubežal. Kdo bi si mislil, da bežijo vsi ti ljudje za smrtjo, vsi s tako naglico, tako živahno.« (Nav.d.: 307) »[...] gledal sem dva človeka in sem pozabil, da jih je dvakrat sto tisoč ali še več, ki vsi tako beže, trpe, beže pred lastno bolestjo, pred lastnimi mukami.« (Nav. m.) V podobo ljudi in mesta pripovedovalec vgrajuje svoje doživljanje in tam v dalji je smrt. Mesto personificira in mu pripisuje, da ne občuti, ne ločuje življenja in smrti. V tej kratki pripovedi se je oddaljil od načina upovedovanja v prejšnjih treh pripovedih. Ni zaokrožene zgodbenosti, ni dialoga, vse je opazovanje in s tem opisovanje predmetnega sveta (mesta), ki se nič ne zmeni za človekove težave in življenjski utrip; pripovedovalec meditira, razglablja o življenju, ki se mu zdi bedno. Po izrazni plati se Kosovel tokrat ne približuje ekspresionističnim lastnostim; tako mimogrede se mu zapiše distorzičnost, ko govori o tramvaju, ki se spušča proti Trstu: »[...] čutiš, kako so hiše poševne in kako si ti pokončen« (nav. m.), medtem ko po pogledih na ljudi (beg, smrt) in življenje ter predmetno stvarnost da vedeti, da so mu ekspresionistični nazori blizu. Razgledovanje po socialnih okoliščinah je pri Kosovelu stalnica, to npr. ilustrira nemi nagovor brezposelnega težaka ali bežna podoba, kako ob zidovih v skromnih sencah sedijo delavci in kosijo. S to pripovedjo se je Kosovel delno oddaljil od realističnega kratkoproznega modela in iskal neke druge upoveditvene možnosti, vendar ne v smeri novoromantično-simbolističnega ali ekspresionističnega modela, skratka, tipal je nekam v še nedomišljeno oblikovanje, ki je ostalo na začetku. Dejstvo je, da mu ni bilo do rabe bolj ali manj ustaljenih invariantnih značilnosti kratke proze.

Nekaj podobnega se je dogajalo v pripovedi *Pismo izpod odeje*, ki je izšla v *Jutru* devet dni po pesnikovi smrti. Prvoosebno pripovedovanje preveva blag obešenjaški humor; o svetu in ljudeh meni, če govorijo in lažejo, jim bodo ploskali, o sebi pa: »V zadnjih dneh, ko sem mnogo trpel, mi je prišlo na misel: kaj bi trpel? Silno lepa zabava je trpljenje, če si jo narediš po svoje, tako, kakor se zdi čudno, je vendar res.« (Nav. d.: 408) Nato pove priliko o pametnem in dobrem človeku, ki je mislil le na druge, a so se mu rogali in ga zasmehovali. Končno se je naveličal in šel v samoto; v gozdu si je postavil kočjo in začel gozdariti. Bil je srečen, umrl je ob mizi in ptički so mu peli zadnjo uspavanko. Potem je povedal še kratko grotesko o pogrebu z nenavadno krsto, o pokopališču, ki je bilo velika dobro obložena miza z jedačo in pijačo, okoli nje pa velik jarek, in o krsti, podobni koritu, ki so jo vrgli v jarek. Kolega je smeje pripomnil, da je to čisto futuristično, toda prvoosebni pripovedovalec se ni smejal. V tej parabolično-groteskni pripovedi so kratkoprozne invariantne lastnosti omajane ali nedeľujoče in pripoved nakazuje drugačne težnje. Seveda spada med kratko pripovedno prozo, a je precej nenavadna, drugačna, nekaj posebnega. Poskus je ostal osamljen in ni vplival na nadaljnje oblikovanje kratke proze. V epilognem delu je pripovedovalec izrazil zadovoljstvo, »da živi v teh velikih raztrganih časih«. Zadovoljen je, zato se stisne »pod odejo sladkega miru«. In zaokroži: »Najboljše je, da ne vedó zame. Ni treba, da joče po meni zvesta Cecilija, ni treba, da stopi Bog do mene, in sram bi me bilo, da me zakopljejo v korito.« (Nav. d.: 410) Kaj ni to podobno svojevrstni »zadnji volji«, ki odmeva od resignacije?

## Nadaljevalci realistične usmeritve – različnih variant

**Toneta Seliškarja** smo omenjali v zvezi z avantgardnim gibanjem in sodelovanjem s Podbevškom. V tistem času se je v prvi vrsti uveljavil kot pesnik z ekspresionističnimi značilnostmi, medtem ko smo ga v letih 1920–1922 srečali tudi kot kratkoproznika. Po nekajletnem premoru je 1927 v *Domu in svetu* objavil kratko pripoved *Matejev fant* (nekaj nad 2300 besed). S to pripovedjo je na visoki kakovostni ravni zvezal svoje ekspresionistično ustvarjanje z novim/socialnim realizmom (podobno se je dogajalo s Cerkvenikom). Sinkretičnost dveh kratkoprozniških modelov je dobro vidna in izzveneva v disonantnosti. Usmeritvi v pripovedi družijo snovno-motivne sestavine in idejna podlaga, goreče nasprotovanje kapitalističnemu družbenemu ustroju (»Pod oknom je kanal; po njem se pretaka umazana voda iz rudnikov, in podgane v njem žive

lepše življenje kot ti sužnji, vkovani v moč in voljo despotovih dividend.« DS 1927: 262), revolt, ki prežema osrednji osebi – Mateja in njegovo ženo Lucijo, ostrina, s katero je označen eksponent izkoriščevalskega sistema – gospodar, ki nima posluha za delavce in za pogovor z Lucijo, ki bi mu rada povedala, da je Matej bolan: »nima časa«, medtem ko »dremlje s cigaro v ustih« (nav. d.: 264). In če k temu dodamo še Matejevo smrtno nesrečo kot posledico nečloveškega izkoriščanja, je kritičen pogled na obstoječo družbo popoln. Revščina, pomanjkanje, človeško trpljenje, beda otrok – so dejstva, so krik, ki odmeva v času in zahteva drugačno življenje za delavski sloj. V realističnem modelskem okviru so upovedena stvarnost in oba osrednja lika, karakterizirani jedrnato (Matej je »visok in lačen in nenaturen v trpljenju in bedi«, nav. d.: 262), zgoščeno pripovedovanje, razvidna in zelo omejena kronotopičnost, zgodbeno-dogajalna postopnost, ki pelje v tragičen konec, itd. V popolnosti je konstituirana kratkoprozna podoba pripovedi. Nekaj posebnega je kompozicija, ki je kljub strnjjenosti fabule po videzu fragmentarizirana. Posamezni dokaj kratki deli pripovedi, ki jih pogosto uvajajo časovni prislovi, npr. zjutraj, opoldne, zvečer, zamejeni z zvezdicami, ustvarjajo mozaik, ki se zlije v celoto. Tisto, kar očitno gravitira k ekspresionizmu, je izraznost, pogosta metaforična slikovitost, ki se prepleta z običajnim pomenom besede. Ob tem se nehote spomnimo na Seliškarjevo pesništvo. Epiteton je pogosto obarvan s črno barvo: »črna hiša«, »črni vežni oboki«, »črni otroci«, »črno brezračje« ipd., medtem ko je temu nasproti postavljen svet ob »beli cesti«. Nekaj preostale metaforike: »Misli so razbite in grizejo, kakor kljun ujedne ptice, v vso notranjost«; »žena [...] sprejema njegovo ljubezen z mrzlo grozo«; (gospodar) »hodi po znoju in je zadovoljen in vesel«; »krvava skrb je v nji«; »bridki spanec še pestuje v naročju«; »obvisi in umira kakor grozanska ptica«. Drastično je opisana nesreča:

Zbere vse svoje moči, gre po klinih in prime za jermen. Iztegne se, da ga vrže na kolo. Ta hip pa dvigne njega v zrak, zavrti v kolobarju in stisne v zarezi na stropu. Obvisi in umira kakor grozanska ptica. Val krvi se ulije na mogočni stroj, krik, vpitje. Stroji brne počasneje in se končno ustavijo. Tedaj pade z glavo navzdol njegovo truplo in tovariši ga obkolijo v smrtni tišini. Na transmisiji visi odtrgana roka in toči kri. (Nav. d.: 264–265)

Ta pripoved antološke vrednosti je Seliškarjev kratkoprozni osamelec v obravnavanih letih in z njo se je pisatelj poslavljajal od ekspresionizma in se usmeril v novi/socialni realizem, o čemer zgovorno pričajo kratke pripovedi, ki jih je objavljal v tridesetih letih.

Za **Ivana Albrehta** je značilna velika pripovedna produkcija, tako da je poleg Bevkovih število njegovih kratkih pripovedi največje. Druga značilnost je, da kratkih pripovedi v obravnavanem času ni objavljala v osrednjih leposlovnih časopisih, tako kot v letih 1911–1924, tj. *Dom in svet*, *Ljubljanski zvon*, *Slovan*, marveč v časnikih *Jutro*, *Domovina*, *Kmetški list*, nekaj v *Slovenskem narodu*, *Novi pravdi*, *Delavski politiki*, medtem ko je manjše število v popularnih družinskih listih *Gruda*, *Grlica*, *Domači prijatelj* ter *Življenje in svet*.

Ne gre za visoko kvaliteto in presenetljivo posebnost, je pa cikel kratkih pripovedi *Vsakdanje zgodbe* (Gr 1926) zanimiv poskus. Vsebuje dvanajst *povesti* (razen dveh imajo vse pripovedi manj kot tisoč besed), kot jih je avtor poimenoval v uvodu. Povod za pripovedovanje so odsluženi predmeti, orodja in »vsak ima svojo zgodovino«. Ti so okvir za upovedovanje usod ljudi, ki so jih uporabljali (pripovedujejo zibelka, skrinja, osla, plug, brana, srp, kosa itd.). Pred nami je kmečki svet in pripovedi se končajo v glavnem tragično. Zgodbeno-motivni videz je anekdotičen, toda v celoti pripovedi učinkujejo kot kratke pripovedi z nekaj standardnega kratkoproznega ustroja. Predmeti niso personificirani v ekspresionističnem smislu, marveč so le napotilo za realistično koncipirane pripovedi o stvarnih bolj ali manj odločilnih ali značilnih trenutkih iz življenja upovedenih oseb. S tem ciklom pripovednik modelsko ni prispeval nič novega h kratki prozi, a ni dvoma, da je bil za bralce zanimiv.

Albreht se je s svojimi pripovedmi znal dobro prilagoditi časopisju, v katerem je objavljala, oz. je znal izbrati primerne pripovedi, ki so se ujele s konceptualnimi lastnostmi posameznih glasil. To je še posebej značilno za *Kmetški list* in *Domovino*. Po pravilu je pripovedoval o kmečkem življenju, ki mu je rad dodal nekaj humornosti in moralnega nauka. V *Domovini* je večkrat ubesedil praznične motive (npr. *Njen najlepši sveti večer*, 1927, *Na grobeh*, 1928, *Obisk na Sveti večer*, 1928). Za *Domačega prijatelja* (enako velja za drugo časopisje v tej skupini) je prihranil pripovedi, ki jim je dal bolj izpiljeno kratkoprozno obliko ter motivno in sporočilno tehtnejše poudarke. Tako je 1927 objavil pripovedi *Dva poskusa* in *Pogled na dno*. V prvi žena reši moža, inženirja pri razstreljevanju, saj je »v strašnem prividu zrla, kako se pogreza raven pred hribom« (DP 1927, 237–238), kjer je stal njen mož. Pisatelj se je »spogledoval« s telepatrijo, ki je bila v tistem času precej modna, in ustvaril napeto branje. Invariantne kratkoprozne lastnosti so dokaj izrazite. Pripovedna spretnost je značilna tudi za *Pogled na dno*, ki razkriva tragiko 14-letnega učenca: zaradi nasilnih razmer

doma je naredil samomor. Pripoved postreže s pismom samomorilca svojemu profesorju; ta poveže pismo z nalogo o domačih živalih, ki jo je spisal deček pod naslovom *Prasec in Pes*. Predstavlja svojega očeta pijanca in nasilneža nad družino ter zvodnika svoje hčerke. Deček nasilja ni več mogel prenašati. Pripoved je okvirna, notranje sestavine so zaradi pisma in domače naloge nekaj posebnega, slogovno, problemsko in tematsko se pomika v bližino prihajajočega novega/socialnega realizma (prim. Zadravec 1999: 160–166). Pripovedovanje izzveneva aktualno in berljivo v vseh časih. Tragičnost je v ospredju tudi v *Črnem reliefu* (1928). Pripoved ima dva dela: prvi je izrazito prežihovski – očeta poškoduje drevo, da kmalu umre, in družina pade v revščino. Mati se iz stiske ponovno poroči, toda zapiti oči slabo vpliva na sina (pastorka) in na koncu prevladajo strasti: mati skuša umoriti očima, sin ji to prepreči in ubije svojo mater, nato naredi samomor, utopi se. Pripoved ni konsistentna. V prvem delu se je Albreht napotil po še neizhujenih poteh novega/socialnega realizma, medtem ko je v drugem zapadel v izumetničeno tragičnost in moraliziranje ter hkrati v eno od različic trivialnosti. Pripoved je kljub pripovedovalni spretnosti ostala na obrobju takratne kratkoprozne produkcije. Višjo kvaliteto raven je dosegel s pripovedjo *Svidenje* (1928), ki je upovedila nenavaden motiv iz vojnega dogajanja. Upovedeni so zadnji trenutki Neličinega čakanja na zaročenca Milana, ki se je vračal s fronte. Nekaj časa ni bilo o njem glasu, potem je sporočil, da bo prišel »v ponedeljek ob petih popoldne«. In res je prišel: brez rok in blazen. Pisatelj je slikovito upovedil dekletovo nervozno čakanje in šokiral z razkritjem, kaj je ostalo od postavnega avskultanta, ki ga je vojna uničila. Pripoved je Albrehta predstavila v ugodni luči, saj se odlikuje po dramatično napetem, v stopnjah se približujočem presenetljivem razkritju, ki s svojim odstiranjem resnice do temeljev pretrese bralca. Odlikuje se po dobro zasnovani kompoziciji, dogajanje je psihološko motivirano, toda preobrat je nekaj povsem nepojmljivega, že kar iracionalnega. Kratkoprozne lastnosti so spretno vkomponirane, vendar ni izvirnih morfološko-izraznih rešitev, marveč je avtor močno navezan na tradicijo, ki ga je peljala v eno od variant realističnega oblikovanja.

Za bralce-meščane, ki so prebirali *Jutro*, je Albreht izbral snovi in motive iz (malo)mestnega življenja in se po obsegu prilagajal feljtonskemu prostoru (navedene pripovedi imajo od 430 do 1160 besed). Pri tem ni odstopal od kratkoproznega ustroja. (Malo)mestne ljudi je blago ironiziral in včasih tudi rahlo karikiriral. Upovedil je berača – tatu (*Obisk*), nekoliko frustrirano gospo Rito

(*Gostje*), ljubljansko Kravjo dolino z »razigranimi, izgubljenimi bitji«, tj. prostitutkami (*Kravja dolina*), zakrknjenega samca Jereba, »zverženega in resastega« uradnika, ki se boji žensk, toda po štiridesetih letih se sreča s svojo nekdanjo Miro in njuna zgodba se konča s poroko (*Jerebovo darilo*) – vse te pripovedi so bile objavljene v *Jutru* 1927. Pred bralcem se zvrstijo bolj ali manj posebneži, ki jih je (malo)mestno življenje polno, pisatelj jih obravnava stvarno in s poudarki na njihovem čudaštvu in slabostih. Podobno kot za obravnavane pripovedi lahko ugotovimo za Albrehtove objave v *Jutru* 1928–1929, čeprav zdaj nekoliko razširja svoj snovno-motivni repertoar. »Telepatsko vizijo« je uporabil tudi v *Edovem posetu*. Prvoosebni pripovedovalec z bolečimi občutki ter ob fizični in psihični slabosti zasluti smrt svojega prijatelja Eda. Bliže prejšnji skupini kratkih pripovedi je *Gospa Meta*, pripoved o dekletu, ki je postala gospa, ker se je pisarniškemu ravnatelju »prikupil« denar njene matere – branjevke. V izbrani (malo)mestni družbi govori neumnosti, da je ravnatelju nerodno, zato vse bolj ostajata doma. Bolj humoreski je podobna pripoved *Letnice*, medtem ko avtor v *Čudnovem Foltanu* ob rob vse bolj izumirajočemu ljudskemu izročilu na Koroškem trepeta za usodo slovenskega življa v Rožu. Kar grozljiv in nenavaden je *Smeb*, v katerem pripovedno vešče in stvarno pripoveduje o dekletu, ki jo rejniki peljejo v psihiatrično bolnišnico, ker se ji je ob spoznanju, da je njena mati pijanka in ničvrednica, omračil um in se nenehno smeje. Albrehtov prispevek k slovenski kratki prozi v analiziranem času niti po modelu niti po kakovosti ni bil nič posebnega. Pretežno je ostajal v mejah lahkega branja, ki bralce zabava, toda prebrano kaj hitro pozabijo. Po pripovednih lastnostih in problemski tehtnosti sta se odlikovali samo *Pogled na dno* in *Svidenje*.

Kratka proza **Franceta Bevka** v obdobju 1925–1929 je zaznamovana z opuščanjem ekspresionističnih slogovnih lastnosti in iskanjem pripovednih poti v realistični usmeritvi. Toda še vedno je mogoče v njegovih kratkih pripovedih najti eksistencialno-motivne značilnosti ekspresionizma, kot so strah, tesnoba, groza, beg ipd., medtem ko se dokaj hitro oddaljuje od ekspresionističnega načina izražanja. Videti je, da ga je v realistično smer močnejše nagnilo aktualno družbeno-nacionalno dogajanje na Primorskem, kjer je italijanski fašizem z vso ostrino ogrožal narodni obstoj slovenskega življa. Poudarjal je krivice in pogubnost narodnostnega zatiranja in posledice, ki jih je to prinašalo. S svojo literarno ustvarjalnostjo je skušal vplivati na ozaveščanje rojakov in na njihovo vztrajanje. Za cikel kratkih pripovedi se mu je zdel primeren okvirni naslov *Rod v okovih*, ki je v *Mladiki* 1925 – takrat je izhajala v Prevaljah in jo je urejal F. S.

Finžgar – spremljal kratke pripovedi: *Rojstvo Lojzeta Nadležnika*, »Ščaveto«, *Abeceda malega Ivančka*, naslednje leto (1926) *Prvo pismo* in 1927 »*Tako majhen – pa tat!*« (psevdonim Jan K – s.). V vseh teh pripovedih je v ospredju otrok, na katerem slikovito odsevajo krivice, ki so se godile slovenskim Primorcem. Te pripovedi, cikla pisatelj ni nadaljeval, po obsegu segajo od 950 do 2070 besed, temeljijo na tradicionalno realističnem kratkoproznem modelu in so zanje značilne izrazita epskost, fabulativna zaokroženost in razgibanost, hočejo biti berljive za vse sloje slovenskih bralcev in so stvarno opozorilo, kaj se dogaja pripadnikom slovenske narodnosti. Razen v *Mladiki* je z upovedovanjem primorske problematike nadaljeval v tržaškem mesečniku *Naš glas* (izhajal je od 1925–1928 in nekaj časa ga je Bevk sourejeval): *Božajoča roka* (1926), *Nevséčen dogodek*, *Mrtvaški dih*, *Čas, ki bodi z berglami*, *Kdo je pijan?* (1927). V modelu je ostajal pri svojem ustaljenem načinu pripovedovanja, s tem da je vpeljeval nekaj več meditiranja in iskal oporo v človeški modrosti. Značilen primer je *Božajoča roka*. S pripovedovanjem o naključnem srečanju z nenavadnim človekom, ki govori o človekovem »dvojnem dnu«, aludira na Cankarjevo »skrito kamrico«. V to se človek zateka v stiski, skrije tudi svoje grehe, nihče ne more odkriti njegovih najintimnejših misli. Bevk je tako pripovedoval o primorskih ljudeh, ki se zatečejo v svoje »dvojno dno« in tuja, sovražna družba ne more odkriti njihovih misli in hotenj, da bi se jim zaradi tega maščevala. V pripovedi prevladuje dialog, toda prvoosebni pripovedovalec je redkobeseden, medtem ko »nenavadni človek« obširneje razlaga svoje poglede in izkušnje; pripoved je svojevrstni »obraz«.

Preden spregovorimo o značilnih Bevkovih kratkih pripovedi iz tistega časa, naj se dotaknemo njegovih objav v *Jutru*. V letih 1926–1927 je pogosteje (izjemno še leta 1928) objavljajal na podlistkarskem prostoru. Zaradi obravnavanja perečih družbenih vprašanj, ki so zadevali tudi pisatelja, je velikokrat skrtil svoje avtorstvo pod psevdonim ali okrajšavo, npr. J. J., Jer., Jernej Jereb, Jože Jeram. Te Bevkove sestavke je mogoče razdeliti na običajne podlistke (feljtone) in tiste, ki imajo nekatere tipične pripovedne značilnosti. Med prve bi uvrstili: *Črni madež*, *Iz zapiskov*, *Pes v javnem lokalu*, *Rdeče vezane knjige* (vse 1926), *Živela vojna*, *Zaradi gumba*, *Jetniški zdravnik*, »*Mene je groza!*« (vse 1927), v skupino pripovednih podlistkov pa: *Tovariši v ječi*, *Živci* (1926), *Sodba* (1927), *Svoboda* (1928). Gre za upovedovanje aktualnega dogajanja pod italijanskim fašizmom, za osebno prizadetost ob udeleženi v dogajanju, kritičnost do takratnih razmer in pisateljevo žurnalistično-pripovedno spretnost. Po vsej

verjetnosti so bili to za Bevka svojevrstni odvodi, ob katerih je sproščal svojo psihično napetost. Po letu 1928 se v *Jutru* s pripovednimi podlistki oziroma feljtoni ni več oglašal.

Podobno kot v ciklu *Rod v okovih* in v podlistkih je tudi v preostalem kratkoprozem pisanju ostajal pri »primorski snovi«. V *Domu in svetu* 1927 je objavil kratke pripovedi *Biti – ne biti*, *Popotnica* in *Življenje*. V prvi tretjeosebno pripoveduje o doživljanju v ječi, v tem je predhodnik Cirila Kosmača. Jetnika Ado in Peter se pogovarjata, ali je vredno še živeti. Odgovor je negativen. Jetnika čustveno prevzame igranje violine, ki prihaja od zunaj in deluje zelo sugestivno. Slišati je bilo, kot da gosli jokajo. Nočno tišino je trgal prediren krik »Mama!«. Klici niso prenehali, kričal je 18-letni fant brez staršev, ki je bil sicer izjemno miren, toda tokrat je ponorel. Poskušal je narediti samomor, a se mu to ni posrečilo, spravilo ga je v bes in kriki so bili vse močnejši. Pazniki so ga nato zvezali in utišali. Violina je prenehala igrati, »v vse duše je bila legla mrka tesnoba« (Bevk 1951: 367). Ado se je tako razburil, da je začel trgati rjuho, jo pripravljati, da bi se obesil. Toda ni se mogel odločiti in »Jutro ga je našlo živega ...« (Nav. d.: 368) Pripoved upoveduje reakcije jetnikov; v ospredju so vznemirjenost, razdraženost in podobno odzivanje. Pripoved je v okvirih realističnega kratkoproznega modela, pisatelj je uveljavil večino invariantnih lastnosti, značilna je vsesplošna zgoščenost ubeseditvenih načinov, tako da je pripoved po tej plati prav paradigmatična. Tokratna pisateljeva varianta uporabljenega modela je izražanje, saj mu ne zadošča le običajna beseda, zato jo prepleta z metaforiko, ki sem in tja kaže sledove ekspresionističnosti. Primer: »Iz drugega nadstropja se je utrgal strahoten glas, padel na dvorišče, se odbil od sten, pljusnil skozi gosto zamrežena okna v vse celice, se zasadil v duše kot nož in obtičal v njih kot meč v rani.« (Nav. d.: 265)

Značilnosti Bevkove različice psihološkega realizma so poudarjene v kratki pripovedi *Življenje* (2600 besed). Upoveduje stisko, strah, slutnje zakoncev Trdan (in vse družine), ki v ozračju fašističnega nasilja nenehno pričakujeta najhujše: požig in smrt. Zlovešče se glasi klic: »Požigajo!« Grozo, ki je imela stvarno podlago v življenjskih razmerah Primorcev pod fašistično oblastjo, je pisatelj opisal takole: »Med stenami pa je stalo šestero ljudi in se borilo proti strašni nevidni pošasti, ki je legala nanje in se ožila v špirali, kakor da jih hoče stisniti na sredi in zadušiti.« (DS 1927: 212) Bevk je v pogledu na življenje v bistvu optimist, zato družina pred nevarnostjo pobegne. Konec se torej ujema

s prejšnjo pripovedjo, ko se Ado odloči za življenje – kakršno koli že. Pripovedovanje je tokrat manj zgoščeno, čeprav v mejah kratkoproznosti, in bolj prepuščeno fabulistični zgovornosti. Anton Ocvirk je leta 1938 Bevka označil takole: »Bevk je v bistvu polnokrven fabulist, pisatelj, ki ga snov zanima sama po sebi, najsi je še tako tuja njegovi naravi« (Ocvirk 1938: 595). Tu ni kaj dodati, saj tudi njegova kratka proza pritrjuje tej oznaki, ne le povesti in romani. To svojo značilnost je uresničeval npr. v kratki pripovedi *Popotnica* (4400 besed), ki je svojevrstna predhodnica romana *Kaplan Martin Čedermac* (1938). V *Domu in svetu* se je pod pripoved podpisal Fr. Seljak, saj je bilo pripovedovanje močno kritično do fašističnega ravnanja s slovensko besedo in slovensko duhovščino, ki se je upirala pridigati v italijanščini. Zgodba v *Popotnici* se začinja s tisko mladega župnega upravitelja Šimna Brenčiča v slovenski istrski vasi. Mladi duhovnik se bojuje v sebi, kaj naj stori, a dobojuje boj tako, da ne bo odstopil od svojih načel in da bo pridigal v slovenščini. Tretjeosebni pripovedovalec vpeljuje v zgodbo intrigo: pojavi se neznanec, ki duhovnika prosi, naj gre obhajat precej oddaljenega bolnega vaščana. Šimen ne okleva (spremljata ga mati in sestra). Sredi poti v gozdu ga obstopi »šest črnih senc s kolci v rokah« (DS 1927: 198). Mora obljubiti, da se ne bo vrnil v svojo vas, šele nato mu je prizaneseno. Pripoved se konča odprto s Šimnovimi besedami: »Daj jim telo [...], duše jim ne daj, sicer boš suženj na vekomaj [...]« (nav. d.: 200). Pripoved je fabulativno razgibana, vsebuje pogloblitve kratkoprozne invariantne lastnosti, poleg tega je skladno s psihološkim realizmom prepletena s številnimi kratkimi notranjimi monologi, ki karakterizirajo Šimna. Bevk je tudi s to pripovedjo ustvarjal svojo varianto realistične kratke proze.

V letu 1927 je (v *Ljubljanskem zvonu*) objavil še dve kratki pripovedi – *Poberinka Rezi* in *Nenavadni obisk*, ki pisatelja – tako kot že večkrat prej – osvetljuje ta z drugega zornega kota. Pripovedi iščeta odgovore na intimna moralno-etična vprašanja, ki zadevajo posameznika, v prvi vrsti gre za problem krivde. Pri tem se pisatelj izogne družbeni stvarnosti in brska po človekovi (tudi svoji) notranjosti, da bi prišel do kar se da verodostojnega odgovora. Medtem ko v prvi pripovedi to počenja tretjeosebno, je druga prepuščena prvoosebnu pripovedovalcu. V *Poberinki Rezi* je v središču učitelj Križaj z dokaj zapletenimi značajskimi in nazorskimi značilnostmi in s posebnim razmerjem do drugih ljudi in sveta. V središču dogajanja je Križajevo prizadevanje, da bi spreobrnil in rešil »poberinko« (tj. prostitutko) Rezi, ki je bila nekoč njegova učenka. Pri tem se v Križaju sprožijo spolna hotenja, ki pa jih Križaj prema-

guje s svojo ponudbo »reševanja« dekleta: predlaga ji zakonsko zvezo. Rezi se zaveda pollaščanja, delno jo begajo svarila glede njenega statusa, tako da pisatelj najde rešitev v dekletovem samomoru. Križaja pa po intenzivnih blodnjah in duševnem pretresu pusti v nerazrešeni duševni stiski, pri čemer se spogleduje s fantastiko in psihičnimi prekucijami, kar je bliže ekspresionističnemu pisanju kot realističnemu upovedovanju človekovih duševnih stanj.

Snovno-motivna pripovedna mreža v *Nenavadnem obisku* je razpeta med prvoosebni pripovedovalec in njegovim drugim jazom – namišljenim dvojnikom. Slednji opozarja prvoosebneža na pred mnogimi leti storjeno krivico dekletu, ki ji je prisegal, da je njen, potem pa jo je zapustil. Dialog med prvoosebni pripovedovalec in njegovim dvojnikom je naporen, poln očitkov, neusmiljenih besed in na drugi strani opravičevanja, celo sprenevedanja in hkrati resnega pojasnjevanja. To ustvarja napetost, ki valovi in v bralcu zbuja radovednost, kako se bo pripovedovalec izvil iz primeža svojega dvojnika, ki mu je ponudil v branje dekletovo pismo, v katerem so bile navedene njegove obljube in prisege, zatrevanja in obeti. Pisatelj je srečanje med prvoosebni pripovedovalec in njegovim dvojnikom komponiral kot pripovedno študijo, ki je preiščeno, z veliko potrpežljivosti in domiselnosti razgalila pripovedovalčve osebo. Ta se v stopnjah razkriva, hkrati ko se zaveda dvojništva, ki trka na njegovo vest. Na začetku je zastavljeno vprašanje: »Kako je, da je včasih človeka bolj strah samega sebe kakor soljudi?« (LZ 1927: 38) S tem je odprt problem, vse relacije dobijo prosto pot. Prvoosebni pripovedovalec išče v sebi in v okoliščinah argumente, da bi zavrnil očitke svojega dvojnika. Recimo, da mu je uspelo, in dvojnik se izgubi. Torej zmaga, vendar z grenkim priokusom, saj se še vedno oglašča dvom: »Pričel sem trepetati in se v mislih bojeval do jutra ...« (Nav. d.: 44) Tako se je pripoved končala. Je nekaj posebnega, bliže meditaciji, razglabljanju, vrtanju v človekovo notranjost. Pri tem duhovito in spretno pomaga antitetični dialog z dvojnikom. Tudi ta pripoved je na ravni psihološkega realizma, je precej samosvoja, toda v območju realističnega kratkoproznega modela.

Da je bil tak način kratkoproznega pisanja Bevku potreben, dokazuje tudi leta 1929 v *Domu in svetu* objavljena pripoved *Nič* (nekaj nad tisoč besed). Pozornost je že leta 1929 zbudila Josipu Vidmarju, ki je v svojem pregledu sodobnega pripovedništva o tej pripovedi zapisal: »Neko nejasno in nerazumljivo s sodobnostjo zvezano razpoloženje je skušal podati v črtici 'Nič' Bevk.

Toda nemogoče mi je določiti, ali naj izvira njegov nihilistični nastroj iz narodne usode njegove ožje domovine ali iz razpoloženja evropske družbe in evropskega duha sploh.« (Vidmar 1929: 720) To je prvoosebna izpoved (monolog) pisatelja Lojzeta Krivde o strahu, ki ga prežema in ki je povsem drugačen, kot je bil tisti v prvi svetovni vojni, na fronti. Takrat je dominiral strah pred smrtjo, zdaj gre za strah pred ničem; pravi: »Ne morem se bati ničesar, razen velikega ničā, ki se bliža in me bo zadavil v svojem sivem plašču.« (Bevk 1953: 469) Pred koncem pripovedi izstopi iz notranjega monologa in z znancem spregovori nekaj besed o strahu. Tudi ta doživlja podobno in prideta do sklepa, da je »z vsemi ljudmi tako«. Prvoosebni pripovedovalec to svoje stanje opredeli takole: »Bojazen pred tem neizraznim ničem, pred praznoto bodočnosti, brez doma, brez ljubezni, brez vsega, vsega, me muči in se zajeda v mozeg. Vsak večer, preden ležem, vzdihnem: Hvala Bogu, ni še prišlo! Slednje jutro prisluhnem, če odposlanci brezizraznega ničā že ne trkajo na vrata.« (Nav. m.) Glede na Bevkovo pisanje v dvajsetih letih in pozneje je videti, da je bila najbolj v ospredju tema o Primorski in njenih ljudeh; zato je mogoče domnevati, da je ta »nič« posledica stvarnih razmer in okoliščin, ki jih je pisatelj doživljal v zvezi s Primorsko. Na to napeljuje tudi navedeni odlomek.<sup>30</sup> Čeprav pripoved na prvi pogled zaradi monološko-editativnega načina spada morda med esejistiko, je vendarle napisana tako, da so opazne pripovedne prvine, sicer so invariantne kratkoprozne značilnosti zelo silhuetne ali pa jih sploh ni. Pisateljeva senzibilnost in globoko razglabljanje sta za bralca dovolj sugestibilna. Ob tem se lahko strinjamo z urednikom Bevkovih *Izbranih spisov* Francetom Koblarjem, ki je v opombah v tretjem zvezku menil, da je sestavek »osebna izpoved in del življenjepisa« (Koblar 1953: 493). Ni se mogoče izogniti vtisu, da ta Bevkov izdelek od daleč korespondira z ekspresionistično usmeritvijo, čeprav je bil pisatelj v tistem času že domala povsem v svoji varianti realizma. Razlike so tudi v tem, da je bilo pri ekspresionistih v ozadju nazorsko-mišljensko obzorje (npr. pri Grumu), medtem ko je v tem primeru podlaga konkretna časovno-družbena stvarnost.

<sup>30</sup> Leta 1927 je Bevk objavil pesem *Lačni smo*, ki govori v prid omenjeni domnevi:

Lačni smo – / še pesmi več nimamo, da bi jih peli! / Žejni smo – / vsa upanja naša  
so s trupom preželi. / Le pod veke zaprte se je zarja razlila, / da bi nam duše pojila  
... //

O, kako nam hudó je od jutra do noči! / In z noči do jutra je štirideset dni / in vsaka  
minuta ima štirinajst postaj / in en grob ... //

O, če bi zaprtih oči ne slutili zarje / in ne mislili na njen sijaj! (Bevk 1951: 117)

Ob premišljevanju o pisatelju Bevku seveda ne smemo pozabiti, da ga njegova fabulativna zanesenost ni nikoli pustila na cedilu. Ilustracija tega so tudi kratke pripovedi iz zadnjih let (obravnavega obdobja), npr. *Jadra z Markovim levom* (*Dom in svet* 1928), *Sestra* (*Biblioteka za pouk in zabavo*, št. 2, 1929), *Povest o graščaku, ki se je v past ujel* (*Življenje in svet* 1929) idr.

Zanimiv je **Milan Fabjančič**, ki je v letih 1919–1923 v *Ljubljanskem zvonu* objavil nekaj kratkih pripovedi in je bilo očitno, da ga je ekspresionizem dodobra prevzel.

V drugi polovici dvajsetih let je ekspresionistične lastnosti opustil in se preustil svoji varianti realizma, ki se ni dosti razlikovala od realistične usmerjenosti sodobnikov. O tem pričajo kratke pripovedi, ki jih je objavil v letih 1927–1928: *Mimogrede*, *Diogenes naših dni*, *Gospa Janja* (vse v *Jutru* 1927), *V viharju pod Triglavom* (*Slovenec* 1927) in *Dokler se vse ne uredi ...* (*Mladika* 1928). *Mimogrede* po zgledu realističnega kratkoproznega modela pripoveduje o nenavadnem človeku (izsek o koncu tega človeka), ki je gnal svojo »nepremagljivo trmo« in »divji, strašni odpor« do skrajnosti in za posledicami (dogodek je več kot krut) umrl. Kdo je bil in zakaj se je tako obnašal, tretjeosebni pripovedovalec ni zvedel. Avtorju je bilo veliko do tega, da upovedi podoba resničnega življenja in razmerja med ljudmi čim bolj stvarno, objektivno, brez iluzij in čustvene prizadetosti. Dejstva govorijo sama zase, s tem da je pripoved dogajalno smiselno zaokrožena, osebe značilno karakterizirane, dogajanje enolinijsko speljano do konca, prevladuje običajni besedni pomen itd. Za človeško in družbeno posebnost mu je šlo tudi v *Diogenesu naših dni*. Pripoved je pravzaprav satira o filozofu, ki je prebival v sodu na pol gol in bos. Bil je pravi Diogenes II. Postal je atrakcija, množice in novinarji so ga oblegali. Toda on se je samo smehljaj in prosil ljudi, naj mu ne delajo sence, ker si želi sonca. Oblasti so ga ukazale z letalom prepeljati na peščeni otok sredi morja in mu dale nov sod. Hkrati so ljudem objavile, da kaj takega počenjajo delomrzneži in da zdaj niso Diogenovi časi. Satira je duhovita in enigmatična. Motiv je fantastičen, a se pripoved kljub temu giblje v okvirih realističnega načina pisanja. *Gospa Janja* je v znamenju psihološkega realizma. Delo pripoveduje o duševnem stanju gospe Janje; sodno se je ločila od moža, ki jo je »nečastno varal«. Zaposlila se je v tovarni, toda zaradi manjše nezgode jo je zapustila in se zaprla v svojo samoto. Spoznala je moškega, zaradi katerega je v njene ude »planila mladost«. Pri tem je videti nekaj cenene sentimentalnosti. To ne traja

dolgo, zapade v bedo in izhod poišče v samomoru. Zgodbeno-motivna plat pripovedi je nenavadna in tudi gospa Janja spada v ta okvir. Pripovedovanje je stvarno, pripovedni postopki so v znamenju realistične usmeritve in beseda izzveneja premo sporočilno. Podobno je mogoče reči za pripoved *Dokler se vse ne uredi* ... Je zgodbeno sklenjena, poglobitni motiv ni novost, socialna problematika se sama ponuja, boleče je upovedena podoba ovdovelega Matija, ki so mu ostali štirje nebogljani otroci. K sebi so jih vzele tete in botre, ostal je sam, toda želel je družino. Pregovoril je teto Nežiko, da se je preselila k njim in otroci so se vrnili. Življenje je postalo sončno, bili so skupaj in srečni. Toda Matija se je pri delu ponesrečil in umrl. Zopet se je družina raztepla. Avtor se je osredotočil na Matijevo podobo: na njegovo ravnanje, premišljevanje, iskanje rešitev, na stiske, ljubezen do otrok itd. Matijev lik počasi oblikuje, dopolnjuje, cizelira, išče značilne poteze in gradi pripoved v smeri »obraza«. To mu je uspelo, tako da je pripoved ob uresničevanju poglobitnih kratkoproznih značilnosti vredna branja. Svoj pripovedni korak je povsem usmeril v novorealistično usmeritev. Na ekspresionistično paradigmo je očitno pozabil. Objavil je tudi svojevrstno potopisno kozerijo *V viharju pod Triglavom* in popisal pot dveh prijateljev na Triglav, na vrh katerega se zaradi nevihte in snežnega viharja nista mogla povzpeti. Fabjančič nato ni več objavljaj kratke proze in sledi za njim so se izgubile. Danes niti ne vemo, kdaj in kje je umrl. S svojim radikalnim prehodom v realistično usmeritev sicer ni prispeval kaj bistvenega h kratki prozi, toda njegova ekspresionistična razvojna stopnja bo v kratkoprozni produkciji ostala nepozabna.

**Anton Tanc** (1887–1947) je po nekaj pesmih v *Kresu* prvi dve svoji kratki pripovedi (*Sanje* in *Ob nevihti*) objavil v časopisu *Pod lipo* 1924, naslednje leto pa prav tam takrat zanj zelo značilno *Posredovalnico za službe* (2600 besed). V *Delavski politiki* 1928 je po daljšem premoru objavil dve kratki pripovedi: *Za štruco komisa* in *Tudi božič*, leto pozneje pa v *Zadružnem koledarju* *Kako je zadruga zmagala*. Dotlej se je vedno podpisal s psevdonimom Čulkovski. *Posredovalnica za službe* je razkrila štiri njegove pripovedne lastnosti, ki jih je ohranil ves čas: loteval se je proletarskih tem (uvrščamo ga med t. i. proletarske pisatelje), svoj način pripovedovanja je prepletal z žurnalističnim načinom pisanja, bil je oster kritik obstoječe družbe in družbenega sistema in v kratkoproznem modelu je gojil svojo varianto realističnosti. V *Posredovalnici* so nekatere motivne sestavine avtobiografske, sicer pa prvoosebni pripovedovalec upoveduje svojo bedo, iskanje službe in doživetja ob tem. V beganju od ene posredovalnice do druge

se mu lušči mozaik usod brezposelnih. Ta mozaik različnih usod kot primerov za odnos meščanske družbe do proletarskih iskalcev dela kulminira v prizoru, ko policist v posredovalnici poizveduje, kdo je bilo dekle, ki se je utopila in ki je imela pri sebi listek posredovalnice za delo. Temu sledi še zadnja izkušnja prvoosebnega pripovedovalca, ki je naletel na tako grobega delodajalca, da ni mogel zdržati več kot štiri dni. Spoznanja in odpor do obstoječe meščanske družbe je izrazil z besedami:

Tu je v bistvu enaka kupčija s sužnji (kot v *Strica Toma koč*, tj. pisateljeva primerjava, op. G. K.), le da je način prodaje in kupovanja moderno in liberalno prikrojen in s tem razločkom, da se tu sužnjev ne goni z brutalno silo na trg, ampak prihajajo prostovoljno, gnani po nič manj brutalnem sistemu današnjih družbe in da morajo zato, da se jih proda prvemu poljubnemu gospodarju, ki jih hoče vzeti, še sami posredovalca plačati z zadnjimi novčiči. (Tanc 1938: 127)

Mozaik bede in krivic ter nečloveškega ravnanja z ljudmi je pripovedovalca pripeljal do vzklika. »Oh – da bi imel moč Samsona! Zgrabil bi za te arkade in kolone bahavih palač, da bi se vsa ta Sodoma in Gomora zrušila s cerkvami vred! In v pijani radosti bi zaplesal na kaosu razvalin!« (Nav. d.: 133) Tančeve pripovedi so v marsičem podobne začetnim pripovedim Lovra Kuharja, ki je svoja lastna doživetja prepletal z dogajanjem v družbi in z žalostnimi usodami nesrečnih ljudi. Pisatelj je kot pripovednik v naslednjih kratkih pripovedih vidno napredoval in se vse bolj nagibal k novemu/socialnemu realizmu.

Med tistimi, ki so v letih 1925–1929 pretežno objavljali v katoliškem tisku, je bil tudi **Matija Malešič** (1891–1940). S kratko prozo se je oglašal že od leta 1908, do konca prve svetovne vojne je najpogosteje uporabljal psevdonim Stanko Bor, nato pa od 1919 polno ime. Snovno-motivno je rad zajemal iz prekmurskega in belokranjskega okolja, se največ ukvarjal s kmečkim človekom in pri tem iskal idejne poudarke v zvestobi zemlji (*Zemlja, Mladika* 1925, *Zakopano vino* in *Kočijaž Matjaž, Mladika* 1926). Posebej ga je zanimalo ljudsko izročilo, zlasti legende in povedke. Čeprav je sem in tja opaziti, da ni bil povsem imun za nekatere ekspresionistične izrazne lastnosti (npr. parataktičnost, eliptičnost), ni mogoče govoriti o vidnejšem ekspresionističnem vplivu na njegovo kratko pripoved. V glavnem se ni oddaljeval od realističnega kratkoproznega modela in nikakor ni pozabil na značilnosti moderne. Največ se je ukvarjal z utripom kmečko-vaškega sveta in to občasno navezoval na legendarne motive (npr. *Pri svetem Sebastijanu, Dom in svet* 1929). V kratki pripo-

vedi *Črnomelj* (DS 1928) je ljudskoizročilne motive povezoval s krajevnimi posebnostmi, zelo natančen je bil pri opisovanju lokacij, in tako združil venec štirinajstih prigod, ki so se ohranile v ljudskem spominu. Pripoved bolj spada v slovstveno folkloro kot med tipično kratko prozo. Blizu moderni je v kratki pripovedi *Za turškim gričem* (DS 1928). Tu se je usmeril na en del južnoslovenskega sveta, kjer so slovenski fantje služili vojaščino. Ljubezenska čustva in hrepenjenja se prepletajo s posebnostmi tega sveta, pri čemer ni bilo odveč svarilo, da pogledovanje za domačinkami lahko hitro izzove konflikte. Hrepenenjski motiv in rahla lirizacija sta avtorja peljala v novoromantične vode, čeprav ni zanemarljivo svoje dokaj trdne usidranosti v stvarnem življenju. Enako kot v nekaterih drugih njegovih kratkih pripovedih je tudi tu poseganje po kratkoprozni značilnostih precej ohlapno. Na splošno Malešič v kratki prozi v tem času ni ustvaril kaj trajnejšega, kar bi spodbujalo k ponovnemu branju, niti ni bil s svojim pripovedovanjem usmerjen v inovativnost, ki bi slovensko kratko pripoved opazneje obogatila.

Previdno in počasi se je z območja cankarjanske moderne usmerjala proti novemu/socialnemu realizmu **Marjana Kokalj** (1898–1964). V ljubljanskem *Narodnem dnevniku* je pod psevdonimom Aliss v večini objavljala svoje različice pesmi v prozi in s tem nadaljevala, največkrat s polnim imenom, v *Ženskem svetu*, *Grudi* in *Našem glasu* (1925–1929). Najpogosteje obravnavana tema je ljubezensko čustvo (*Ko je jasmín cvetel ...*, *Podleski*, *Mati*, *Jutro*, *Intermezzo*, *On ji je pisal*, *Misel* itd.). V tem literarnoizpovednem oblikovanju se v načinu pisanja kažejo podobnosti z Marijo Kmetovo. Snovala je tudi pripovedi, ki so bile bližje novemu realizmu, npr. nedokončani cikel *Žene*. Podobno kot Kokaljeva sta se naslanjala na moderno **Tone Gaspari** (1893–1985) in **Božidar Borko** (1896–1980). Prvi s cikloma *Rože. Iz dnevnika* (*Gruda* 1925) in »*Cvetiča pisma*« ( *Ženski svet* 1925), drugi s kratko prozo *Drhtenje v duši* (*Odmevi* 1929). Borko je v pripovednih podlistkih, ki jih je objavljaval v *Taboru* (prim. Čeh 1996: 296–300) in *Jutru* od 1925 do 1929 posegal po upovedovanju stvarnosti svojega časa in odstrl poglede na socialno in moralno problematiko sodobne družbe. Toda to je bilo pisanje, ki je kljub nekaterim pripovednim lastnostim ostajalo v območju publicistike in ni posegalo v strukturo kratke pripovedne proze.

Pripovedni podlistek je bil priljubljen tudi pri **Antonu Adamiču** (1880–1944), **Franu Rošu** (1898–1976), **Franu Lipahu** (1902–1952) in delno pri

**Ivanu Podržaju** (1888–1958). Adamič je objavljaval svoje pripovedne podlistke in kratke pripovedi v *Jutru* in *Slovenskem narodu*, dvakrat se je pojavil tudi v *Domačem prijatelju* (1927), nato je zbral nekaj starejših pripovedi in zlasti tiste iz leta 1927 in 1928 v samozaložbi izdal kot zbirko *ZNANCI*. S svojimi »obraznimi« podobami sodobnikov je v bistvu nadaljeval tradicijo Alešovčevih, Jegličevih in Suchyjevih »slik/sličic« in »obrazov« ljudi iz (malo)mestnega sveta. Poleg tipičnih lastnosti je iskal tudi posebnosti svojih osrednjih oseb, ki so zbujale pozornost. Ivan Zorec je v svoji oceni zbirke presodil njen pomen z besedami: »Nedvomno bo vsakdo z veseljem in užitkom bral to knjigo. Saj ga bo zabavala in spominjala marsičesa. Več pa avtor, kakor morem presoditi jaz, tako ni nameraval« (Zorec 1928: 636). Roš je bil v tem Adamiču podoben, objavljaval je približno enakomerno v ljubljanskem *Jutru* in celjski *Novi dobi* in tako vpeljal v slovenski pripovedni podlistek mnoge like s celjskega območja. Redkeje je objavljaval kratke pripovedi, naj omenimo *Jesensko storijo* v *Odmevih* 1929. Svojevrstni so bili pripovedni podlistki igralca Frana Lipaha, ki so snovno-motivno radi pripovedovali o gledaliških osebah in gledališkem okolju. Svoje sestavke je večkrat »obarval« z rahlo humornostjo in pikrostjo. Med najbolj duhovitimi pripovednimi podlistki, »preoblečenimi« v basen, so bili *Ptičji pomenki* (*Jutro* 1928, 1929), ki so upovedovali prigode in nezgode v zimski Ljubljani. Pri Podržaju je aktualnih pripovednih podlistkov manj, pač pa je več najrazličnejših kratkih pripovedi (objavljaval jih je v *Jutru*, nekaj v tedenski prilogi *Jutra Življenje in svet* in v *Ženskem svetu*), v katerih se je oklepal realističnega modela. Bil je zelo spreten v dialogu, tako da so nekatere njegove kratke pripovedi pravzaprav krajši prizori, lahko bi jim rekli kar »skeči«, ki se ponujajo za uprizoritev. Tudi Podržaju je bila najbolj blizu »obrazna« pripoved, ki je v letu 1929 dobila dokaj dovršeno podobo, npr. *Oče, Oče Boštjan, Boštjanov Tone, Petek Petra Senena, Novo leto invalida Hromca*. Največ je upovedoval malomestne ljudi, sem in tja pa tudi kmečke. Za vse navedene štiri avtorje je mogoče reči, da s svojimi pripovednimi podlistki in v manjši meri kratkimi pripovedmi niso opazneje obogatili tovrstnega pisanja niti snovno-motivno niti modelsko-slogovno in da se je vsak po svoje vključil s svojo različico v realistično pripovedno usmeritev. Ne pripovedni podlistki ne kratke pripovedi ne spadajo med zahtevnejše branje, vendar je bilo dovolj zabavno in privlačno za kar največji krog bralcev slovenskih časnikov.

V obravnavanih letih so se z nekaj kratkimi pripovedmi oglasili tudi **Juš Kozak**, **Lovro Kuhar**, **Narte Velikonja** in **Jan Plestenjak** (1899–1947), toda

poglavitni del svoje kratkoprozne produkcije so objavili v tridesetih letih. Njihovo delo bomo podrobneje razčlenili v nadaljevanju pričujoče monografije, ki bo obravnavala novi/socialni realizem tridesetih let. V razčlenitve bomo seveda vključili tudi kratko prozo, objavljeno v dvajsetih letih.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> V letih 1925–1929 je stopilo na kratkoprozno sceno kar precej pripovednikov, ki so začeli objavljati svojo kratko prozo v najrazličnejšem časopisju in tako manifestirali svoje pripovedne začetke. Večina se je predstavila z manjšim številom kratkih pripovedi, nekaj pa jih je bilo, ki so že na začetku nastopili s precejšnjo produkcijo. Med te spadajo Vladimir Bartol, Lojze Golobič, Joža Likovič in Ludvik Mrzel.

V posameznih letih so se začeli oglašati:

1925 – Stanko Cajnkar, Tine Debeljak, Danilo Gorinšek.

1926 – Iva Breščak, Ivo Grahor, Lojze Golobič, Joža Likovič, Edvard Kocbek, Miško Kranjec, Ludvik Mrzel.

1927 – Vladimir Bartol, Tone Čufar, Milena Mohorič, Venceslav Winkler.

1928 – Mirko Avsenak, Mirko Javornik, Cene Kranjc, Rudolf Kresal, Ljuba Prenner, Boris Rihteršič, Ivo Zor.

1929 – Jože Kranjc, Adam Milkovič, Niko Pirnat.

Prvič so se v tistem času oglasili s svojimi kratkimi pripovedmi tudi nekateri starejši avtorji: Janez Jalen, Mirko Kunčič, Janko Mlakar, Stanislav Vdovič, Ivan Vouk.

Navedeni mladi rod po rojstvu spada v prvo desetletje dvajsetega stoletja. Ta generacija bo dobila svoj prostor v obravnavanju tridesetih let 20. stol. (nadaljevanje pričujoče monografije), ko so ustvarili in objavili velik ali največji del svojega opusa. Izjema naj bo Bartolovo začetno iskanje drugačnega modela kratke pripovedi.



---

## Bartolovo iskanje drugačnega modela kratke proze

V LADIMIR BARTOL JE V SVOJIH *Literarnih zapiskih za leto 1932/33* (6. zvezek) zapisal, da je pred desetimi leti (poleti 1923) napisal kratko pripoved *Dogodki iz ulice C ...* in urednik *Doma in sveta* France Koblar bi mu jo objavil, če se ne bi sam zbal, saj se ni »hotel iz nekakšnega sramu pred Vebrom, Jugom in sploh univerzo pokazati«, da je literat.<sup>32</sup> V jeseni 1923 je napisal »daljšo povest« *Dve duši Franceta Fonde*.<sup>33</sup> Koblarju je bila všeč, a je zaradi idejnih poudarkov, ki niso bili skladni z *Domom in svetom*, slavil je prostozidarstvo in zapisal: »Smrt krščanskim mogotcem!«, ni objavil. Enako je ravnal Fran Albreht, urednik *Ljubljanskega zvona* (Bartol 1982: 779).

Prvo Bartolovo objavljeno leposlovno delo je bila kratka pripoved *Ljubezen velikega kana*, ki je izšla v septembrski številki *Ljubljanskega zvona* 1927 (napisal jo je v maju, ko je bil še v Parizu)<sup>34</sup>. Tik pred *Ljubeznijo velikega kana* je nastala pripoved *Kako je postal Peter Urbanc mojster*, ki ni bila objavljena in je ne poznamo (Bartol 1982: 364). Po *Ljubezni velikega kana* je napisal *Lutke* (*Oteklalica*) in *Sonca v avtomobilu*. Potem je zasnoval pripovedi *Dvoboj* (*Ilustracija* 1930), *Čudno znamenje* (*Modra ptica* 1929/30), *Japonski metulj* (te ne poznamo), *Don Lorenzo* ter drami *Dr. Mesmer* in *Vladar* (prim. *Literarne zapiske*, nav. m.; Silvester [1957]: 29). Vse to se je dogajalo od spomladi do poznega poletja 1927. Ker Albreht v LZ ni objavil *Lutk* in *Sonca v avtomobilu*, je mladi pisatelj obe in še tretje, kar je takrat napisal – *Pri pariških apaših*, ponudil Vladimirju Levstiku za *Jutro*; to je 10. oktobra 1927 objavilo zadnji sestavek (podpis V. B.), medtem ko sta prvi dve pripovedi izšli šele 1930 v *Ilustraciji*.

---

<sup>32</sup> Deset let pozneje jo je popravil in izročil dr. Leopoldu Benku, uredniku *Zadrugarja*, toda ta je ni objavil. V *Zapiskih* je Bartol pripomnil: »Ali za ljudi je bolj kot vse moje današnje stvari, čeprav so pomembnejše in zrelejše« (1982: 779).

<sup>33</sup> Med Bartolovo rokopisno ostalino v Rokopisnem oddelku NUK te »povesti« ni.

<sup>34</sup> Pisatelj je kot štipendist (študiral je na Sorboni) prebival v Parizu od oktobra 1926 do konca junija 1927 (prim. Silvester [1957]: 8; Bartol 1982: 364; PSBL I, 1974/1975: 40). Podrobnejše podatke o objavah Bartolovih kratkih pripovedi in dolgih novel prim. G. Kocijan: *Slovenska kratka pripovedna proza 1919–1941. Bibliografija*, 1999.

Manj kot tisoč besed obsegajoča *Ljubezen velikega kana* je okvirna pripoved; vloženi del je pismo kanove žene Suze, ki moža ljubi kljub njegovi izjemni krutosti. V pismu ga nagovarja k ljubezni, usmiljenju in plemenitosti, tako da se kan omehča in ukaže izpustiti svojega najhujšega sovražnika Sulejmana bega. Po drugič prebranem pismu napiše nekaj bolj ali manj ljubeznivih besed, toda v trenutku se v njem nekaj spremeni in zapove, naj Sulejmanu odsekajo glavo, kjer koli ga najdejo, pismo ljube ženice pa zažge (zadnji del okvira). Lahko govorimo o brezpogojni moči in z njo zvezani krutosti, ki je ne premagajo niti najslajše ljubezenske besede. Spoznanje ali teza mladega pisatelja o človekovem značaju, ki si je izbral orientalsko snov za upoveditev te ideje? Obenem je to že ob prvih pripovedniških korakih znamenje pisateljevega odpora do sentimentalnosti in s tem do sentimentalne literature (prim. Kralj 1991: 133), ki je nikoli ni maral in jo je imel za nekaj slabega. Pripoved predstavi trenutek iz življenja mogočnega in pri tem kot kontrast uporabi pismo (ki osvetli drugo osebo), vendar je to le povod za potrditev moči, ki jo tretjeosebni pripovedovalec poudari z naglo peripetijo. Glede modela pripoved ni prinesla novosti; sestavek je odseval sledove že pripovedovanega, ki se jim začetniška proza mladega pisatelja ni mogla izogniti.<sup>35</sup>

Po nastanku so *Ljubezni velikega kana* bližje *Sonce v avtomobilu*, *Lutke in Dvboj*, medtem ko so po času objave *Mačka na bruški* (DS 1928),<sup>36</sup> *Zgodba o*

<sup>35</sup> V zvezi s to pripovedjo je pisatelj zapisal: »Od nje vodi, če gledam z današnje perspektive, skoraj ravna pot do stvaritve Alamuta.« (Bartol 1961: 330). Zanimivo je, da je Bartol v študentskih letih razvil neverjetno leposlovno produkcijo, ki se je kazala v poskusu romana *Zlatolaska Zinka* in v drugem poskusu brez naslova, ki se je dotikal njegove mladosti pri Sv. Ivanu, kar je pozneje uporabil za spomine *Mladost pri Svetem Ivanu* (Primorski dnevnik 1955–1956). Lotil se je zgodovinskega romana (iz mehiške zgodovine) *Tretji cesar*. Poleg tega sem spada kratka pripoved *Dogodki iz ulice C ...*, ki smo jo omenjali, itd. To je bilo v letih 1921–1925, morda tudi nekoliko pozneje. (Prim. Silvester [1957]: 8, 28; Bartolove beležnice iz let 1924–1926.)

V rokopisni ostalini v NUK je krajša pripoved z naslovom *Noč v zapuščeni planinski koči*, ki spada v zgodnejši čas Bartolovega pisanja, verjetno v leta 1921–1923. (Osrednja oseba je mladenič planinec, skrivnosten, notranje nemiren, z rahlo preganjavico, mestoma grob; popisana sta hoja v hribe in srečanje s starcem – oskrbnikom koč, ki mu ne zaupa, toda na koncu se razmerje uredi; navdušujoči so opisi narave, gora, kar za poznejša Bartolova dela, ki se ukvarjajo s planinstvom, ni značilno, razen za pripoved *Brezno*; sestavek je izrazito začetniški.)

<sup>36</sup> Vzporedno z *Mačko na bruški* je napisal *Dečka na konju* in ga prav tako ponudil *Domu in svetu*; prva pripoved je bila objavljena, druga ne.

*maratonskem tekaču* (LZ 1928), *Avion v megli* in *Gentlemanovo rojstvo* (oboje v J 1928). *Mački na bruski* je bilo podlaga doživetje iz otroških let; pripovedovana je prvoosebno in v modelu naslonjena na realistično tradicijo kratkoproznega pisanja. Kompozicija pripovedi je zgledna, skrbno izpeljana; gre za dokaj obsežno ekspozicijo, daljši zaplet v stopnjah in zelo kratek razplet, torej klasično novelistično. Prvih približno 600 besed je ekspozicija. Pripoveduje o dečkovi užaljenosti, ker ga imajo vrstniki za telesno neobogljenega, zato bi jim rad dokazal nasprotno, in o maščevanju nad župnikom, ki ga je razžalil, ker ga je poslal po cigarete. Župnika na kratko označi kot samotarja, čudaka, odljudneža, strogega človeka in obenem kot velikega ljubitelja narave. Zaradi naštetih lastnosti se zdi dečku »zelo imeniten«. Sem spada tudi dozorevanje načrta. Sledi 400 besed, ki zvrstijo prvo »dejanje« zapleta. Načrtovanega »tistega dne« se deček pritihotapi na župnikov vrt, da bi si nabral čim več hrušk, dokazovanje, da kaj takega zmore, da ni reva,<sup>37</sup> spleza na drevo in začne trgati sadje. V drugem »dejanju« (400 besed) se »nenadoma« pojavi župnik, vse opazi, a se naredi, kot da nič ne vidi, spusti Sultana in mu pokaže, da je na drevesu »mačka«, pes se začne zaganjati v drevo. V tretjem »dejanju« zapleta z vrhom (z nekaj več kot 400 besedami) so upovedeni dečkova stiska, obupno upiranje mrazu, brezuspešno klicanje na pomoč in končno vdanost v usodo: obup kot kontrast želje po moči. Izkaže se, da je žival usmiljena in prijazna. Temu sledi 100 besed peripetije, razpleta in epiloga; deček je prespal v pasji hišici in ob njem Sultan, vse se je končalo srečno. Krutost ni bila tako huda, kot se je sprva kazala, in življenjska izkušnja ne potrdi vedno tistega, kar je splošno mnenje, npr. o psu, župniku, o dečkovi šibkosti. Pisatelja niso kaj dosti zanimali okolje, prostor in okoliščine, bolj ga je privlačilo človekovo odzivanje, toda pri tem mu smisla za fabuliranje ni manjkalo.

Idejno izhodišče, ki je povedano v kratkem meditativnem uvodu *Zgodbe o maratonskem tekaču*, je, da je prvoosebni pripovedovalec doživel nekaj, kar je »temeljito omajalo« njegovo »vero v nepobitno pravilnost in vsegamogočnost naravoslovnega gledanja sveta in življenja«. (LZ 1928: 113) Prevladalo je spoznanje o obvladovanju duha nad telesom, o dečkovi »neomajni odločnosti«, »o nezlomljivi volji, vztrajati do konca« (nav. d.: 115), čeprav za ceno življenja.

<sup>37</sup> Dušan Jelinčič je v Uvodni besedi *Iskanje zaklada na Razklanem hribu* v knjigi *Mladost pri Svetem Ivanu* zapisal, da je Bartol »trpel zaradi občutka fizičnega slabica, ki se v telesni zmogljivosti ni mogel meriti z vrstniki« (2003, 18).

Temu gledanju sledi parabolična pripoved o dveh dečkih, ki ju je prvoosebni pripovedovalec nagovoril, da sta za denarno nagrado poskusila preteči petdeset krogov, kar je bilo pretirano veliko. Eden je prej odnehal, drugi, šibkejši, z železno voljo se je zgrudil mrtev. Pripovedovalec-opazovalec (prim. Jež 2001: 86) in hkrati eksperimentator je začutil moralno težo svojega nagovarjanja, pobegnil domov in okrog njega je bilo »črno, kakor v noči ...« (nav. d.: 116). Pripoved nakazuje avtorjevo težnjo po eksperimentiranju s človekovo voljo in močjo. Obenem kaže njegovo sposobnost, da dogajanje zaokroži v zgodbeno celoto. Prvotna pripovedovalčeva prizadetost se omaje že v drugi polovici dogajanja in na koncu izbruhne v grozo in obup, oglasi se etična komponenta. Povzročitelj, to je eksperimentator, je poražen in na tem je poudarek. Spodbujen je dvom in problematizirano človekovo ravnanje, ki hoče doseči cilj, a ne predvidi možnih posledic. Kompozicijska os so številke pretečenih krogov, okrog tega je nanizano pozorno opazovanje (to je bila ena od Bartolovih značajskih potez<sup>38</sup>) obeh dečkov in njunih značajskih različnosti ter sprememb, ki nastajajo iz kroga v krog. Čeprav tokrat nimamo opraviti s tako premerjeno kompozicijo kot v prejšnji pripovedi, je vendarle uresničeno podobno kompozicijsko načelo, ki sloni na dolgem zapletu in kratkem, hitrem razpletu. Pripoved je osrediščena na dve osebi: pripovedovalca, ki je sprožilec dogajanja, neposredni udeleženec – eksperimentator in opazovalec, in vztrajnega, a tragičnega »maratonca«, ki ga bralec doživlja skozi pripovedovalčevo opazovanje njegovega nadčloveškega napora; drugi deček je postranskega pomena, po zunanosti in notranjih močeh zgolj antipod. Glede jezika je zanimivo, da je sredstvo večje napetosti npr. dokaj pogosta raba – na začetku nove situacije, novega kroga – časovnih prislovov »tedaj«, »takrat«, »zdajci« ipd., medtem ko primerjava med dečkoma sloni na kontrastiranju s protivnim veznikom »toda«. V zvezi s kratkoproznim modelom je mogoče zaslutiti pisateljevo željo, da bi se dokopal do izvirnejše pripovedne forme, a se mu to še ni posrečilo.

*Lutke* so pripoved, ki je dokaj blizu feljtonskemu načinu pisanja. Prvoosebni pripovedovalec, ki ima zaradi zoba in prepiha otekel obraz, sedi v kavarni v Parizu sam, začenja se pojavljati to okolje, in opazuje goste, ki prihajajo in odhajajo. K njemu prisedeta dva neznanca s prav tako oteklim obrazom,

<sup>38</sup> »Zelo zgodaj se je pokazala neka značilnost mojega karakterja: veselje, naravnost strast do gledanja, do opazovanja.« Tako je pisatelj o sebi zapisal v *Mladosti pri Svetem Ivanu* (1955, 93).

sorodni ljudje se privlačijo. Opazuje, premišljuje, kavarna ga pomirja, uravnoveša, ljudje se mu zdijo kot lutke, ki jih nekdo na odru – kavarna je svet – na vrvicah premika, se z njimi igra, jim sugerira kretnje, usmerja, in čeprav vsak misli, da je nekaj posebnega, se po pripovedovalčevem prepričanju bridko moti. Torej igra usode? Pripoved izseva značilno kavarniško ozračje, je izrazito statična, nič se ne dogaja, le prihajanje in odhajanje gostov, vse je v znamenju opazovanja in opisovanja ter redkih sentenc o tem, da mora biti vse tako, kot je. Od tod človekova usodnost; »usoda proti človeku«: *Lutke* so v zbirki *AL ARAF* na začetku tako naslovljenega razdelka.

Nekoliko drugače je s *Soncem v avtomobilu*. Glede odsevanja razpoloženja je z *Lutkami* sorodna pripoved, s tem da je tu močno potencirana svetla barva, sončnost, veselje, življenjska radost. Razlikujeta se po dogajalni podobi. Prej statičnost, medtem ko se zdaj vrstijo dogodki, ki so v znamenju objestnosti, pustolovščine s taksijem po Parizu, nenavadnega soočenja s policisti, ki spoznajo prekipeljavno veselje prvoosebnega pripovedovalca in se mu pridružijo; vse se konča v znamenju sončnega dne, razposajene prešernosti in dobre volje. V večji meri se izrazijo značilni ubeseditveni načini: poročanje, pripovedovanje o dogajanju je napeto, ni izrazitega dialoga, a ga nadomeščajo razgibani položaji, ki ustvarjajo dinamiko. Fabula je zaokrožena, pustolovščina ima začetek in konec, vmes je bolj ali manj nenavaden zaplet in razplet. In kakor se je bleščeče začelo jutro, polno življenja, tako se je dan končal v sončni »božji krasoti«.

V okviru pariških doživetij, ki jih je Bartol na tak ali drugačen način prenašal v kratko pripoved, spada popisovanje, kako sta s prijateljem Henrikom obiskala pariške apaše – *Pri pariških apaših*. Našla sta jih v nekem lokalu v okolici Bastilje; prvoosebni poročevalec je izostril svoj pogled ter skrbno opazoval in opisoval lokal, ljudi, njihova oblačila, obnašanje, ples in nato dogodek: nekdo, ki se je pulil za plesalko, je po pretepu obležal v krvi. Lokal sta pozneje še enkrat obiskala. Vse je bilo tako kot prvič in vse se je ponovilo, s pretepom in krvjo vred. Popisovanje pravzaprav ne spada med kratko pripovedno prozo, saj bi ga prej uvrstili med žurnalistično-reportažne sestavke; bolj je videti kot snovno-motivno gradivo, na podlagi katerega bi lahko nastala zanimiva (kratka) pripoved.

Kratka pripoved *Dvoboj* je locirana v Pariz in prvoosebni pripovedovalec pripoveduje o dogajanju kot o svojem doživetju. V ospredju je »mladi Kanadec«, »potomec nekdanjih francoskih izseljencev«, zdravnik, že ob prvem srečanju sumljiv, po obnašanju drzen, »pustolovske krvi«. Predmet obravnave ni preveč

pomemben: gre za nakupovanje, odkupovanje vrednih znamk. Tako pripovedovalec kot Kanadčan hočeta drug drugemu vsiliti svoje pogoje, kar povzroči konflikt, ki bi lahko dobil celo večje fizične razsežnosti, a se na koncu sklene le z vehementno ločitvijo. Pisatelju je bilo očitno veliko do tega, da upovedi nenavaden značaj, v označitvi osebe je temeljit, in da predstavi napetost, ki jo je sprožilo nesoglasje pri pogajanjih. Za to mu je bil potreben dialog, ki prevladuje, tako da lahko govorimo o dialoški pripovedi, te poznamo že iz prejšnjih desetletij. Vmesne povezave so potrebne zato, da je predstavljena taka ali drugačna situacija in da opozarjajo na obnašanje enega ali drugega protagonista. V tem ne gre za novost, toda pripovedovanje je spretno in pisatelj dobro suka dialoški rapir. Morda je že ta pripoved prispevala, da so ga nekateri razglasili za »magazinskega pisatelja« (Bartol 1982: 387).

Kot je mogoče sklepati iz Bartolovove opombe v *Literarnih zapiskih za leto 1932/33* (1982: 780), približno v to obdobje spada tudi »črtica« *Kdo je sedel pri volanu?*, ki je izšla v *Žiki* 1932/33.

Bartol je zajemal snovi in motive iz tujega okolja, v katerem je začasno živel, toda ta snovno-motivna podlaga ni bila tisto, kar bi lahko budilo posebno pozornost; vendar je jasno, da je v slovensko pripovedno prozo želel v čim večji meri prinašati snovi in motive iz zahodnoevropskega sveta. Če pustimo ob strani starejše pisatelje, npr. Janeza Ciglerja, Josipa Stritarja, Ivana Tavčarja, Frana Jakliča, Frana Govekarja, Ivana in Izidorja Cankarja, so po taki snovi posegali Bartolovi sodobniki, npr. Vladimir Levstik in Anton Novačan. Tudi glede modela doslej še ni bilo nič takega, da bi opozarjalo na novosti in originalnost. Očitno je, da ni gradil na simbolistično-ekspresionističnih modelih, marveč na tistih, ki so bili blizu realističnemu načinu pripovedovanja. Vse navedeno pisanje je v znamenju Bartolovih začetnih korakov v svet pripovedništva, čeprav s spretnim upovedovanjem že zbuja pozornost. Poleg tega je s svojim načinom kratkoproznega snovanja dal vedeti, da hoče biti drugačen in da se, če ne povsem, vsaj delno, upira dotedanjam vzorcem pisanja. Toda ni dvoma, da je bil kljub vsemu še precej v nekdanjem.

Sočasno z *Maratonskim tekačem* je napisal *Gentlemanovo rojstvo* in nato dokončno oblikoval *Čudno znamenje*, napisal »Klic večnosti«, *Prostitutko Njušo*, *Nenavadno razkritje*, *Vražjo gonjo* in *Zgodbo o treh originalnih računarjih*. Fran Albreht je tem sestavkom odklonil objavo v *Ljubljanskem zvonu*. *Zgodbo*

*o treh originalnih računarjih*, *Vražjo gonjo* in »*Klic večnosti*« je pisatelju uspelo objaviti šele 1933 v *Domačem prijatelju*. Te tri pripovedi od 1000 do 1800 besed so spadale v okvir Bartolovega mladostnega pripovedništva, kamor smo uvrstili tudi pripovedi *Ljubezen velikega kana*, *Mačka na bruški*, *Sonce v avtomobilu*, *Dvoboju* idr. Gre za pripovedovanje, ki gradi na skrbno izdelani fabuli, z dokaj jasno vidno idejo in z navezanostjo na tradicionalni model kratke proze, za katerega je značilna realistično-naturalistična slogovna usmeritev z rahlo naslonitvijo na dekadenco snovno-motivno podlago. Pisatelj je tokrat posegel po pravljичno-orientalski snovi in postavil v ospredje hrepenenje po dejanju, ki bi preživelo fizično smrt osrednje osebe (»*Klic večnosti*«), po dogajanju iz otroškega sveta, in sicer o »izdajalskem« dečku, ki ga kljub »vražjemu« preganjanju zaradi zvitosti in poguma na koncu le občudujejo, čeprav mu ne odpustijo (*Vražja gonja*),<sup>39</sup> in po bolj ali manj skonstruirani pripovedi o treh računarjih, ki si želijo pridobiti lepo Sonjo: vsak ima svoje »račune«, ki se ne izidejo, Sonja pa ostane sama, razočarana in »z najslabšimi mislimi na moške« (*Zgodba o treh originalnih računarjih*). Zadnja pripoved nakazuje pozneje še uporabljeni pripovedni postopek nizanja primerov in upoveduje nasprotja med moškim in žensko. Prvoosebni pripovedovalec, ki razvršča primere, se v kratkem razmišljajočem uvodu opredeli za omejenost našega razuma in za prevlado »nezmotljivega instinkta«.

*Gentlemanovo rojstvo* je bilo objavljeno v *Jutru* (1928, 7. januar, št. 6, podpis V. B.). Bartol je v *Literarnih zapiskih* 11. marca 1930 o tem zapisal:

Med tem sem napisal (tekom zime) novo črtico 'Gentlemanovo rojstvo', ki se mi je posrečila po številnih poizkusih. Začel sem jo najmanj desetkrat. Je popolnoma resničen dogodek (gentleman je Sergej Melnikov), samo oblikovno sem se dolgo mučil na njem. Služil mi je kot vzor za moje letošnje novele: 'Sistem Ivana Groznega', 'Posebnost satirika Hmeljakova', 'Nesrečni ljubimec' in 'Samo računček' [...] (1982: 364, 371).

<sup>39</sup> V zvezi z *Vražjo gonjo* je v spremni besedi k *Mladosti pri Svetem Ivanu* (str. 17) Dušan Jelinčič opozoril na Bartolovo mladostno anekdoto: »[...] ko so ga mulci iz Fedrigovca na domači gmajni, imenovana 'Zemlja', obkolili, da ni mogel zbežati, je drugega za drugim prodorno pogledal v oči, in kamenje jim je popadalo iz rok.« Bartol je kot deček znal z besedo, s »čarovniškimi izreki« in s posebnim poudarkom v glasu ustrahovati svoje vrstnike. (O tem prim. spomine *Mladost pri Svetem Ivanu*.)

Posebnosti in nenavadnosti so bile pisatelju že doslej močno pri srcu, skladno s tem ga je tokrat zanimal »kuriozno človek«. Doživetje je ujeta v pariško okolje in prvoosebni pripovedovalec se trudi, da bi pripovedovanje imelo svetovljanski priokus. Svojevrsten okvir je obisk treh znancev, med katerimi je tudi pripovedovalec kot udeleženec obiska in opazovalec, medtem ko vloženi del vsebuje nastop Sergeja Mihajloviča, »plavolasega zlodeja«, ki v monologu razlaga svoj pogled na žensko in ravnanje z njo, obenem demonstrira svoje oblačenje (imenuje ga »stvariteljski akt«: vse, kar se ne vidi, je bolj ali manj strgano, le kar se vidi, je brezhibno) s poanto: »Toda človek mora vselej računati samó s tem, kar ima zares pred sabo ...« (Bartol 1935: 23) Sergej Mihajlovič je gentleman po tem, kar je videti, sicer tega niti obnašanje niti govorjenje in še manj oblačenje ne razodevajo. Posebnež do skrajnosti, ki ima celo svoj sistem oblačenja in komuniciranja z ženskami. Ljudje si ustvarjamo sodbo o človeku po videzu in pripovedovalec glede tega ne varčuje z ironijo in pomisleki. Morda bi lahko uporabili poimenovanje iz prejšnjih obdobj in rekli, da je pripoved »obraz«, saj je pripovedovanje v prvi vrsti namenjeno odstranju podobne osrednje osebe, tj. nenavadnega človeka. V vsakem primeru ima *Gentlemanovo rojstvo* že poteze pripovednega oblikovanja, ki postaja vse značilnejše za Bartolovo kratko pripoved. Če odmislimo okvir, prevladuje nizanje Sergejevih monoloških pasaž, tudi pisatelj uporablja oznako »monolog« za njegovo govorjenje z razmeroma obsežnimi opazovanji in komentarji prvoosebnega pripovedovalca – opazovalca. Medtem ko se v monologih, dialoga ni, razkrivajo Sergejeva narava in pogledi, opazovalec skrbno in strnjeno postopno označuje to osebo, kot jo je mogoče dojeti z opazovanjem njenega obnašanja, videza in počenjanja. Zgodbenost je skromna, vse je lik, obraz osrednje osebe. Kot je pisatelj pozneje povedal v pogovoru za *Modro ptico*, so ga zanimali zlasti »govoreči tipi«.<sup>40</sup> Dispozicija za model precejšnjega dela Bartolovih kratkih pripovedi je bila tu, s tem da po jezikovni plati kaže precejšnjo neizčiščenost, površnost in nerodnost v izražanju, npr. »da bi se podal k neki stari gospej«;

<sup>40</sup> Na vprašanje, kaj misli o svojem dotedanjem delu, je odgovoril: »V življenju sem spoznal veliko zanimivih ljudi, ki jih je življenje zgetlo in zreduciralo na neko markantno in enostavno formulo. To formulo poiskati in prikazati sem si postavil za nalogo v svojih krajših sestavkih. Te ljudi sem poslušal, kako govorijo, in sem jim tudi sam položil besede v usta. Značaji se pokažejo v dejanjih. Toda v mojih sestavkih mi je šlo manj za tak prikaz, kolikor za živo, pregnantno govorico. Tako sem si vsvaril celo galerijo govorečih tipov in prikazni, ki so mi na razpolago za večja in obširnejša dela.« (MP 1931/32: 324)

»kot da ga je bil silen vzmet pognal med nas«; »se je energično ofrotiral«; »mu je dajalo izraz zevajočega pantra«.

Leto 1928 je bilo za Bartola v znamenju služenja vojaškega roka v Novem Sadu (Petrovaradinska trdnjava – vojašnica), in sicer v šoli za rezervne letalske oficirje (prim. Silvester [1957]: 10; Bartol 1982: 371). Po njegovem zatrevanju mu v tistem času pisanje ni šlo preveč od rok, a je vendar nekaj nastajalo: bivanje v vojski mu je ponudilo posebno snov in motive za leposlovnno obdelavo. Levstik mu je decembra 1928 v *Jutru* objavil kratko pripoved *Avion v megli* in v marcu 1929 *V avionu z norim pilotom*. S podobno tematiko sta v *Žiki* 1929/1930 izšli še dve kratki pripovedi: *Zadnji polet podnarednika Ljubiše* (podpis V. B.) in *Rekordni polet* (podpisal se je Bene).<sup>41</sup> Nove življenjske okoliščine<sup>42</sup> so narekemale svojevrstno vmesno fazo v Bartolovem pisateljevanju, ki je bila v znamenju vojaških dogodivščin in letalčevih fantazij, prepletenih z ekshibicionizmom. O tej epizodi svojega pisanja je pisatelj izrekel skromno pripombo, da mu je Levstik »tiskal feljton 'Avion v megli', ki pa ni posrečen. Še manj posrečen je poznejši feljton 'V avionu z norim pilotom', ki ga je tudi Levstik priobčil.« (Bartol 1982: 371) Opraviti imamo z rahlo trivialnim branjem (obseg se giblje med 1000 in 2000 besed), spretnim fabuliranjem, z izjemnim poslušom za stopnjevanje dogajalne napetosti, ki bralca pritegne, ter z značilno Bartolovo miselnostjo o trdni volji in predrznem tveganju, ki na koncu vedno ne zmagata. S tem je zvezano hazardiranje s srečo, z usodo, ki včasih ni naklonjena. Naklonjena je pogumnemu pilotu – kapetanu R. iz Skopja v *Avionu v megli*, naredniku Tomu, ki so ga imenovali »nori pilot« in s katerim je pilotiral prvoosebni pripovedovalec, bilo ga je strah, in srečno se je steklo tudi v *Rekordnem poletu*, čeprav je bilo tveganje veliko. Več, kot je zmogel, je hotel podnarednik Ljubiša v *Zadnjem poletu podnarednika Ljubiše*, in zadeva se je končala tragično. Motivno se je od »pilotne« serije oddaljil s pripovedjo *Pustolovec* (*Žika* 1929/30). V naslovu je uporabil besedo, ki je pri njem zelo

<sup>41</sup> *Zadnji polet* sem v Bibliografiji iz leta 1999 (str. 97) napačno pripisal Vinku Bitencu. Avtorstvo *Rekordnega poleta* je bilo mogoče (vsaj pogojno) določiti na podlagi snovno–motivne in jezikovnostilne analize te pripovedi ter biografsko (Bartol je bil pilot).

<sup>42</sup> »Pri vojaki sem skušal predelati Lorenza, spisati ga popolnoma na novo. Pa ni šlo. Pač pa sem mnogo premišljeval in celo nekaj beležk napravil o 'Hasanu ben Sabi', ki bo, če pojde po sreči, moje življenjsko delo. (Misli na Alamuta, op. G. K.) Na to osebnost me je opozoril Vidmar v Parizu, češ da je čital o njem v 'Popotovanjih Marca Pola' [...]« (Bartol 1982: 371)

pogosta za označevanje nekaterih osrednjih oseb v pripovedih. Pripoved, pripovedovalec je opazovalec in udeleženec dogajanja, je pretežno dialoška, z razgibano zgodbo, ki teče v eno smer, se zapleta in po preobratu razplete. Skrivnostna oseba je dr. Pehani, pustolovec, ki je o sebi ustvaril sloves »močnega« moža, tako ženske kot drugi so podlegali njegovi močni volji. Toda izkaže se, da še zdaleč ni tako, da gre za iluzijo, s katero se je obdal, in ta se razblinja. Sam je v samoprevari tako rekoč našel smisel življenja. *Pustolovec* je pripovedno v tradicionalnih vodah, kratkoprozne lastnosti so vidne, medtem ko jedrnatost pripovedovanja ni zgledna. Glede na precej simpatično predstavitev osrednje osebe se zdi, da problematična etičnost, podprta z nihilizmom, avtorju takrat ni zbujala večjih pomislekov.

Modelsko-slogovno je obravnavana Bartolova kratka pripoved naslonjena na realistično tradicijo z močnejšimi domišljijскими posegi in kaže, da je bila bolj sredstvo za preživetje in hkrati priprava za naslednjo fazo literarne ustvarjalnosti, ki naj bi odstrla vse njegove potenciale in naredila korak h kvalitetnemu kratkemu pripovedništvu. Prav na to je opozarjala Bartolova izjemna ustvarjalna produktivnost, ki je doživela objave v prvem letniku *Modre ptice* 1929/1930. Nekaj stvari je bilo zasnovanih že prej, toda dokončno podobo so dobile tik pred objavo. Pisatelj je zelo prizadevno oblikoval svoja besedila, hotel je oddati po njegovem kar se da dovršene izdelke. Za to mu ni bilo škoda ne časa ne moči; iskanje primernega kratkoproznega modela pa zagotovo ni bilo lahko.

Prvi letnik *Modre ptice* je predstavil Bartola z devetimi kratkimi pripovedmi, ki so v literarnih krogih in pri bralcih ustvarile dovolj zaokroženo podobo o piščevih sposobnostih in literarnih ambicijah ter snovno-motivnih, idejnih in pripovednooblikovnih nagnjenjih.<sup>43</sup> Po pisateljevem prepričanju je bila glavna

<sup>43</sup> Ne smemo prezreti, da je Bartol med literarnim ustvarjanjem pisal tudi predavanja za radio in poljudnoznanstvene članke o temah, ki so ga zanimale vse življenje in ki jim je posvečal precej pozornosti: o psihoanalizi, hipnotizmu, spiritizmu, okultizmu in podobno. *Življenje in svet* 1928 je objavil članka *Razlaga sanj* ter *Psihoanaliza in sodobni človek*, *Ilustracija* 1929 članek *Spiritizem na Notranjskem* (s tem besedilom je nastopil na ljubljanskem radiu), 1930 *Izdajalske sanje* in *Nekaj o hipnotizmu in psihoanalizi*; v *Žiki* 1929/30 je izšel sestavek *Zabavna kleptomanija*. Ilustrativni so tudi članki in recenzije v *Modri ptici*. Prim. podrobnejši seznam tovrstnih spisov v Drago Bajt: *Problem Bartolove esejistike*, v *Pogledi na Bartola*, 1991, 83–85, in izdajo Slovenske matice V. Bartol: *Zakrinkani trubadur*, 1993, z opombami in spremno besedo D. Bajta (*Publicistika Vladimirja Bartola*).

težava »najti sebi primeren izraz, najti svoj stil«, a tudi »svoj genre in svojo tehniko« (Bartol 1982: 372). Zdelo se mu je, da je nekaj tega že uresničil v pripovedih *Lutke*, *Gentlemanovo rojstvo*, delno v *Dvoboju* in v pripovedi *Samo kratek račun* (prvotno *Samo računček*). V tem je zagotovo nekoliko resnice. V prvem letniku *Modre ptice* sta najstarejši pripovedi *Čudno znamenje* in *Dežela žalosti*, ki se precej razlikujeta od preostalih sestavkov. Objavljene pripovedi so: *Sistem Ivana Groznega*, *Veliko odkritje*, *Nesrečni ljubimec*, *Posebnost satirika Hmeljakova*, *Samo kratek račun*, *Dežela žalosti*, *Ženitbeni goljuf*, *Čudno znamenje* in *Ljubezen Sergeja Mibajloviča* (Kocijan 1999: 96). Razen *Velikega odkritja* in *Ženitbenega goljufa* je vse druge ponatisnil v zbirki *AL ARAF* (1935).

*Čudno znamenje* po svojem načinu upovedovanja da slutiti sorodnost s Cankarjem, čeprav so poudarki na emotivnosti razmeroma šibki. Okvirni del opredeljujeta prvoosebni pripovedovalčev pripovedni položaj in pripovedovani dogodek: vračanje z vlakom v domovino, pripovedovalčevo duševno stanje pa ilustrira freudistični vloženi del: podzavestna aktivnost – sanjska mora z nekaj kontrastnimi podobami in svojevrstno alegoriko. »Omotičen spanec« rodi tri človeške podobe: popotnika, zaljubljenca in starega učenjaka. Pregarja ga strah pred smrtjo, ki se zgodi v retoričnem vprašanju: »Ali je mogel človek, ki je tako silno ljubil gozdove in travnike, polja in njive, goré in potoke in žene in rože in vse, kar je živega, ali je mogel človek, ki je tako rad prisluškoval hrupu mesta, brnenju letal in žvižgu skozi noč drvečega vlaka, ali je mogel tak človek umreti?« (Bartol 1935: 194–195). Vsi trije so začuden: popotnik, ko v poosebljenem hrastu opazi znamenje življenja, zaljubljenca, ko v marmornatem kipu zaznata utrip življenja, in učenjakova knjiga, ko zastavi navedeno vprašanje. Nenavadne položaje uvajajo zvočni učinki – stičnost z ekspresionizmom: škripanje, hreščanje, več kot slišno vprašanje knjige. Posledica je čudenje. »Bobneči glasovi« vlaka ga prebujajo v stvarnost, v vsakdanjo resničnost. Pripovednik analizira, razgrne več možnosti, racionalno strukturira podzavestna stanja, odgovore prepušča bralcem. Kompozicija je pregledna in v bistvu ni nova (okvirnost in nizanje primerov). Tudi nefabulativnost je pogosta že od Cankarja dalje. Kot se je izkazalo, Bartolu tak model ni preveč ustrejal.<sup>44</sup>

<sup>44</sup> »Zopet kritika mojega junaka S. Š. (tj. Silvestra Škerla, op. G. K.). Doslej je vselej hvalil in priznaval obdelavo, grajal pa vsebino. Zopet se mu zdi snov 'če že ne izvrstna, pa vsaj svojevrstna', toda obdelava mu je zanič. Kaj storiti, kopitar S. Š. (ki pa je tudi v svojem poslu diletant)? Novelico sem napisal l. 1927. v vlaku, vračajoč se iz Pariza.

Nekaj cankarjanskega je tudi v »pesmi v prozi« (Bartol 1955: 6. oktobra) *Dežela žalosti*. Precej izpovedno je predstavljeno prvoosebno pripovedovalčevo doživljanje samotnosti, žalosti, bolečine, hrepenenja in dojemanje narave, ki je izrazito subjektivizirana, močno personificirana in je podrejena razpoloženju. Ob vzneseni besedi, ki ponazarja pripovedovalčeve čustvene reakcije, dobiva razumsko posredovanje negativne konotacije, kar za Bartola ni običajno. Gre za kombinacijo pesmi v prozi in kratkoproznega načina pisanja, ki skuša ujeti čustveno-meditativna valovanja. Avtor trdi, da je tako »ohranjen avtentičen delec razpoloženja moje mladosti« (nav. m.). Pripoved glede na Cankarjevo izročilo in pisanje njegovih posnemovalcev ne prinaša bistvenih novosti.

Začel je objavljati pripovedi, kakršna je bila v *Modri ptici Sistem Ivana Groznega*, ki je zbudila precejšnjo pozornost (prim. Bartol 1982: 372–373). Dotlej je bilo to najdaljše Bartolovo objavljeno kratkoprozno besedilo (z nekaj manj kot 4000 besed). Okolje, v katerem se pripoved dogaja, je Pariz: že doslej smo nekajkrat srečali to okolje.<sup>45</sup> Osrednja oseba je pustolovec, »kuriozna oseba«, cinik, pokvarjenec, ki pa se spopada s pokvarjenostjo drugih in družbe. V tem je simpatičen, avtorju in bralcu, toda po svojem moralnem profilu je človek, ki mu ne gre slediti. Te distinkcije bralcu ni težko izluščiti. Za boj pokvarjenega s pokvarjenostjo je po mnenju osrednje osebe treba imeti sistem, saj za kaj takega niso dovolj talent, genialnost, pogum, vztrajnost. Pustolovec, po narodnosti Poljak, v pripovedi razloži svojo skrivnost, tj. sistem, in pisatelju je v prvi vrsti šlo za »ilustracijo sistema« (Bartol 1982: 375), ki ga je poimenoval po carju Ivanu Groznem in ki je po njegovem uspešen. To podkrepi z dokazi, s svojimi izkušnjami in s tremi primeri svojih »žrtev«: z bogato damo, nemškimi finančnikom in londonskim policijskim inšpektorjem.

Bartolovo prizadevanje, da bi si ustvaril svoj kratkoprozni model, je vidneje obrodilo sadove s *Sistemom Ivana Groznega*. Kratkoproznost je razvidna. Kom-

---

Potem sem jo temeljito obdelal in dal Albrehtu, potem Podržaju, potem jo obdeloval, najmanj deset verzij priča o moji železni vztrajnosti, in danes čujem, da je obdelava 'površna in nedognana'. Nimam druge besede: Kreten.« (Bartol 1982: 380)

<sup>45</sup> Po pogovoru z Nikom Pirnatom: »Mojim pariškim zgodbam da ne verjame več prav, češ da sem si gotovo veliko 'izmislil'. O, te ozke razmere! One zgodbe so veliko boljše, kot si vsi mislijo. Kristalizacija so mojih lastnih doživetij, kar edino more biti prava umetnost. Objektivni prikaz so moje lastne razgibane notranjosti, ki se odraža v najrazličnejših in najbolj nasprotujočih si odtenkih.« (Bartol 1982: 511)

pozicijski ustroj je zaznamovala okvirnost, osrednja oseba pripoveduje svoje doživetje, svojo zgodbo in jo razlaga, tolmači, drugi so opazovalci, poslušalci, komentatorji, sprožilci govorne erupcije osrednje osebe ipd. »Pustolovčevo« pripovedovanje razkriva možnosti in ob tem sistem za obvladovanje ljudi, družbe in tudi usode; navajanje primerov iz preteklosti je smiselna zgodba, ki se po napetosti od primera do primera stopnjuje v dokazovanju o uspešnosti predstavljenega sistema. Na začetku je kratek razmišljajoči uvod, v katerem je nakazana teza o razliki med bogatimi in revnimi ter o pustolovcu, ki spretno križari med obema stranema in s svojim sistemom »obvladuje usodo«. Kratkemu uvodu sledi začetni okvirni del, ki je pripovednosceničen in ki osvetli položaj in sodelujoče (pogovor med tremi znanci in njihovo srečanje s pustolovcem), nato sledi vloženi del, ki je v znamenju monološkega pripovedovanja osrednje osebe o dogodkih in doživetjih, tj. zgodba, ter utemeljevanja ideje, tj. razpravljanje, ki jo zgodba ilustrira, potrjuje. Vloženo pripovedovanje zbuja videz moderniziranega »skaza« kot »oblike monologa posebnega pripovedovalca« (Rečnik književnih termina 1985: 734), v našem primeru Bartolovega priljubljenega pustolovca. Zadnji del okvira na koncu izzveneva v duhovičenju, kdo je koga spregledal ali preslepil in kako je učenec ukanił mojstra. V *Maratonskem tekaču* je nakazoval, v *Gentlemanovem rojstvu* in *Sistemu Ivana Groznega* pa nedvoumno zakoračil v eksperimentiranje na podlagi takšne ali drugačne možnosti, njen nosilec je osrednji pripovedovalec vložene zgodbe, kako se postaviti po robu usodi in obenem družbeni etabliranosti in njenim konvencijam, to je stična točka z ekspresionizmom, kar je mogoče opaziti tudi v zvezi z nekaterimi njegovimi pogledi na življenje in svet. Okvirni del napečuje na sklepanje, da je prvoosebni pripovedovalec-opazovalec delno avtorski, vendar to ni nujno, saj imamo lahko opraviti le z literarno osebo. Opazno je, da se pripovedovalec-opazovalec distancira od osebe, ki je v središču s svojo zgodbo, in izraža dvom v verodostojnost razloženega sistema, medtem ko problematiziranje družbe in njene morale sprejema. Monološko pripovedovanje prekinjajo krajša opozorila in vprašanja, ki spodbujajo odgovore, ter opazke, ki označujejo osrednjo osebo in predstavijo položaj. S to pripovedjo je Bartol začel uvajati svoj model kratkoproznega pisanja, ki se razlikuje od uveljavljenih modelov v preteklosti in njegovem času.

Najpogostejše nastopajoče osrednje osebe v Bartolovih kratkih pripovedih so pustolovci (prim. *Gentlemanovo rojstvo*, *Sistem Ivana Groznega*, *Pustolovec*, *Dvoboj* itd.), ki so nosilci drugačnih pogledov na življenje in družbo, kot jih

zagovarja obstoječa družba. To so večinoma čudaške, nenavadne, velikokrat atraktivne, inteligentne osebe, nemalokrat s problematično moralo, v vsakem primeru pa drugačne. Nekaj imajo skupnega z ekscentričnimi, bizarnimi, demonskimi, satanističnimi liki, ki jih je Bartol prevzel »iz tematske tradicije simbolizma oz., natančneje, iz dekadence« (Kralj 1991: 123). Videti je, da je s tem izražal odpor do prevladujočih norm, konvencij in morale v sodobni družbi.<sup>46</sup> Tako je na svoj način uresničeval družbenokritično vlogo svojega pripovedništva, ne da bi »oznanjal socialne spremembe« (Jevnikar 1992: 354; prim. tudi Kermauner 1974: 437; 1989: 257) in obenem zastopal stališče o čim popolnejši afirmaciji posameznika in njegove individualnosti, zlasti tistega, ki je s svojo voljo do moči sposoben obvladovati življenje in svet in se postaviti po robu usodi, kar pa le redko uspe ali pa nikoli (prim. Paternu 2002: 328–329). Če to premoč izkorišča za negativne cilje, se njegova lastna moč obrne proti njemu, medtem ko ima sicer blagodejne učinke.

V pripovedi *Posebnost satirika Hmeljakova* je ohranil model kratke pripovedi, kakršnega je uporabil v *Sistemu Ivana Groznega*: okvirnost, monološko pripovedovanje kot vložena zgodba, prekinjeno s stvarnimi opazovanji prvoosebne pripovedovalca iz okvira, prema sporočilnost besede, fabulativna zaokroženost. Z večino tega je v bližini realističnega modela, kot posebnost izstopa monološko pripovedovanje, ki je prepleteno z idejno-nazorskimi razpravljalnimi pasažami z značilnostmi esejistično-feljtonskega načina pisanja. Pripoved je osredotočena na pripovedovanje doživetja osrednje osebe, tj. Hmeljakova, ki je pomenilo prelomnost, odločilni trenutek v njegovem življenju. Tudi tokrat si je Bartol izbral nenavadno osebo: satirika, »boema in zabavljača«, ženskarja, razvratneža, tudi po zunanjem videzu drugačneža, v bistvu pustolovca. Tema pripovedi je ljubezenska, razmerje med moškim in žensko in ob tem pustolovčevi posebni pogledi na žensko, ki jih je strnil v opredelitev, da »ženska je predvsem zemeljsko bitje, ki ji je od sile tuje vse, kar ima opravka z duhovnimi stvarmi« (po Nietzscheju). (Bartol 1935: 85) Potrditev tega naj bi bil dogodek, doživetje, o katerem fabulira. Pisatelju kaže verjeti, da je imel pred

<sup>46</sup> T. Kermauner je pustolovce označil takole: »Pustolovci [pa] so filozofi: reflektirajo lastno – in človeško – življenje, njim je do zmage kot take; larpurlartisti so. Ni jim do urejenega uspešnega življenja, ampak do dokaza, da se da usodo mojstriti in prevarati. [...] Avanturisti duha so. Vseeno jim je, kaj bo jutri, kaj bo z njimi. Ne bojijo se za svoje premoženje, ugled, socialno mesto; kot ujede so, zveri, ki planejo iz goščave, poberejo plen in se umaknejo v nevidno.« (Kermauner 1989: 257)

očmi resnične ljudi, obenem se poraja misel, da sta razmerje med moškim in žensko in njuna reakcija pogojena s pisateljovo osebno izkušnjo.

Bartol si je ljubezensko temo kot središčno prav tako izbral v pripovedi *Nesrečni ljubimec*. Kratkoprozni model je ostal podoben kot v *Sistemu Ivana Groznega* in *Posebnostih satirika Hmeljakova*. Drugačnost je v tem, da začetni del okvira nima svojega konca in da vloženi del ne vsebuje le zgodbenega dela, ki ga monološko pripoveduje osrednja oseba, tj. ruski emigrant Kalinin, marveč je ta prepleten z dialogom, ki se razvije med navzočimi opazovalci, poslušalci – ugovori, pomisleki, dvom – in nosilcem zgodbenega dela. Torej manjša pripovednopostopkovna varianta. Vloženi del nima značilnosti zaokrožene podobe dogodka, marveč bolj razlaga nastali položaj, opisuje in pojasnjuje razmerje, ki je nastalo med ljubimcema, in nato na tej podlagi razpravljalno, to je esejizacija, ki je ekspresionistična domena, predstavi poglede, nazore o ženski, ljubezni, zavesti o prevari in (ne)gentlemanstvu.

Kalinin v očeh opazovalcev in poslušalcev (Berthold, Walter in prvoosebni povezovalc; prvi dve osebi srečamo še v nekaj pripovedih) zaradi svojega ravnanja, sebe imenuje »nesrečni ljubimec 'par excellence'«, ni gentleman, saj je svoje dekle, ko se je je naveličal, prepustil prijatelju, vendar tako, da je »zmagovalec« on, saj se, ne da bi vedela za njegovo intrigo, sam ju je napeljeval in spodbujal k takšnemu razmerju, zagotovo počutita kriva. Na očitek, da je s svojo prevaro in lažmi prizadel človeško dostojanstvo dveh dobrih ljudi, od katerih mu je bil eden prijatelj, drugi pa ljubljena ženska, se je odzval vehementno in zajedljivo, da je bolje, da imata zavest, da sta ga prevarala, kot da zvesta resnico. Iz vsega nato izpeljuje podmeno:

Zakaj kdo nam more dokazati, da nismo vsi, kolikor nas je, in z nami vred vse naše dejanje in nehanje samo izrodek možganov demona, ki zleknen preko vsemirja sanja ostudne sanje?! Mi pa, upodobljene spake njegove fantazije, se gnetemo tu in pehamo, misleč, da je bilo veselstvo ustvarjeno zavoljo nas, in kričimo v svet o nedotakljivosti nekakšnega 'človeškega dostojanstva', ki pa je samo izhlapevanje naših možganov, ki so spet morda le puh zlovesčih sanj dremajočega zlodja? Kdo ve, iz katerih razlogov nam ta demon ne razkrije našega pravega bistva? Morda je njegovi mračni naravi v večje zadoščenje, če nas pusti tavati v zmoti, ter mu je naše smešno onegavljenje še v prav posebno veselje in zabavo. Morda pa tiči tudi v njem nekaj onega gentlemanskega čuta, ki narekuje meni, da pustim srečen parček v prevari, ker mu nočem kvariti dobre volje, in še, ker mi je popolnoma vseeno, kaj si zaljubljenca in vsi ljudje sploh mislijo o meni. (Bartol 1935: 62–63)

Reakcija poslušalcev je bila, da imajo opraviti s cinikom, bili so poparjeni, odziv na ravnanje osrednje osebe je bil negativen. Nekaj predstavljenih pogledov osrednje osebe je mogoče zaslediti v Bartolovem dnevniku; to pomeni, da so se podobne ideje, dvomi in možnosti pojavljale tudi v pisateljevem vsakdanjem premisleku, medtem ko se je literarni refleks izrazil v tej pripovedi. Pomenljiv je Bartolov zapis v *Literarnih zapiskih za leto 1931*:

[...] potrebujem silnih osebnosti, da zrastem ob njih preko njih. Ušeničnik je napisal uvodni članek v 'Čas' o temnih silah v človeku. Zelo lepo je govoril o demoničnem, globoko upošteva psihoanalizo. Kranjc mi je včeraj ves navdušen pripovedoval o tem članku, navdušilo ga je 'demonično', dejal je, da se mu zdi, kakor bi bil Ušeničnik na enem mestu mislil name, sploh članek napisal pod vtisom mojih stvari. – Če je res ali ni res: Lep donesek za razumevanje mojih stvari. (Bartol 1982: 517)

*Nesrečni ljubimec* je zanimiv še zaradi nekaj stvari. Silvester Škerl je v *Slovincu* v oceni 5. zvezka *Modre ptice* povezoval pripoved z »novejšo francosko novelistiko«. Bartol je na to odgovarjal v *Literarnih zapiskih* z besedami: »Od sodobne francoske novelistike ne poznam nič, niti enega novelista po imenu. Od vseh novel v francoščini sem menda prečital eno samo od Maupassanta (ljubezen neke žene do – konja) in par od Anatola Francea.« (1982: 375) Josip Vidmar mu je očital, da je »zašel v šablono«, s čimer se je pisatelj delno strinjal. In tretje: ponovno so oživele govornice o »magazinski literaturi«. Bartol navaja mnenje Mihe Maleša:

[...] Maleš je dejal, da mi vsi priznavajo zanimivost, da pa trdijo, da pišem pop. magazinske stvari, ki z umetnostjo nimajo nobenega stika. – [...] Tudi J. Kranjc je zadnjič poudarjal, da sem jaz pač filozof in pisatelj, umetnik pa nisem, kar je n. pr. on. – Ne more in ne more razumeti, da pišem jaz svoje stvari prav tako iz notranje potrebe kakor on, ali pa še bolj. Jaz sedim in se smejem. Zgodovina bo imela bogato žetev. (Bartol 1882: 514, tudi 624–626)

Tak vtis takratnih bralcev je bil v marsičem upravičen. Ne glede na to, ali se je pisatelj v polni meri zavedal tega ali ne, ni dvoma, da je z dotedanjim in tudi poznejšim pisanjem prepletal značilnosti trivialne in visoke literature. Tako je bil tudi s tem nehote daljni predhodnik postmodernih pogledov (prim. Virk 1991: 70; Kermauner 1989: 254, 352; Košuta 1988: 266).

Pred *Nesrečnim ljubimcem* je izšla »črtica« *Veliko odkritje*. Očitno je nastala na pobudo urednika *Modre ptice* Janeza Žagarja, ki je sicer želel »članek o povojnih

ženjih« (Bartol 1982: 372). Napisal je »satirico«, medtem ko je prvotno name-  
 raval napisati razpravo, a mu je »šla satira lažje od rok« (nav. d.: 373). Prvo-  
 osebni pripovedovalec naj bi bil med svetovno vojno na potovanju po centralni  
 Ameriki, zato ni bil seznanjen z razmerami v domovini. Nastala je Jugoslavija,  
 »davni sen naše inteligence«. In zdaj retorično vprašanje: »Mar manjka še kaj  
 tem ljudem?« (MP 1929/1930: 75) Opazna je ironija. Po kratkem uvodu o ome-  
 njenem položaju se sreča z dr. Trnovcem, tržaškim znancem, in z njim steče  
 pogovor o tem, »kako je kaj doma«. Znanec imenuje nekaj oseb (sodobniki so  
 jih nedvomno prepoznali, npr. dramatik z dolgimi lasmi je zagotovo Mrak),  
 ki se razglašajo za genialneže, a so po Trnovčevem »krivi preroki«. Ob koncu  
 pogovora Trnovec presenetljivo razglasi samega sebe za tistega, ki ga »priča-  
 kujejo«. Drugi del satire je v znamenju pogovora z nasprotno stranjo, ki jim je  
 Trnovec bedak in krivi prerok, medtem ko so oni poklicani. Zadnji del besedila  
 sta pripovedovalčevo rezoniranje slišane in sklep: »Ves svet se mi je zazdel  
 tedaj kakor ogromna blaznica, v kateri kraljujejo večji in manjši norci.« (Nav.  
 d.: 78) Za konec se zgodi paradoksalen preobrat v posmeh vsemu, pri čemer  
 pisatelj ironizira tudi sebe: on je namreč tisti, ki ga ljudje pričakujejo. Tako  
 satira izzveneva v bistrournem nesmislu in daje piko na i piščevi duhovitosti  
 in jedkosti satire na slovenske intelektualne in kulturno-umetniške razmere.  
 Bartol je na svoj način nadaljeval cankarjansko satiro. Uporabil je karikiranje,  
 etiketiranje, tj. zmerjanje, in seveda pripovedno spretnost, s katero je napisana  
 celota. Lahko mu verjamemo, da je satira »zbudila veliko prahu« (Bartol 1982:  
 372). Pisatelj si je tokrat privoščil drugačnost v pisanju v primerjavi z izdelki, ki  
 so ponujali in postopno oblikovali njegov kratkoprozni model, če ne upošte-  
 vamo dialoškosti, ki je sicer sestavina nekaterih njegovih pripovedi. Razgibano  
 dialoškost je bilo mogoče srečati v *Dvoboju*, *Pustolovcu* in *Velikem odkritju*,  
 vendar je Bartol svoje osrednje osebe najraje prepuščal monologu, medtem ko  
 je opazovalce, navzočneže in komentatorje vključeval s praviloma ne preveč  
 dolgimi vprašanji in/ali ugovori glavnemu govorncu-pripovedovalcu o dogaj-  
 anju in razpravljavcu. V pripovedi *Samo kratek račun* je uporabil svojo različico  
 dialoga in postavil v središče ljubezensko temo ter protagonista z doživetjem  
 in svojevrstno miselnostjo o nesrečni ljubezni. V delno antitetičnem dialogu,  
 tu monologa ni, je osvetlil poglede nenavadnega ljubimca doktorja Janeza  
 Boštjančiča,<sup>47</sup> ki ga je srečal v Parizu.

<sup>47</sup> V zvezi z imeni Bartolovih osrednjih oseb prisluhnimo njegovemu pričevanju v spom-  
 inih *Mladost pri Svetem Ivanu*: »Večji del junakov v mojih novelah in spisih ima

Dialoškost se v *Dvoboju* in *Pustolovcu* razlikuje od tiste v *Velikem odkritju* in *Samo kratkem računu*. V prvih dveh pripovedih je dialog sredstvo razvijanja dogajanja, medtem ko je v drugih dveh sestavkih napeljevanje prvoosebnega opazovalca na odgovore sogovornika, to je osrednje osebe, ki bolj poroča o svojih pogledih in »sistemu«, kot se postavlja po robu ugovorom in pomislekom. Precejšnji del doslej napisanih pripovedi je Bartol lociral v pariško okolje in zatrjeval, da je vedno gradil na doživljenem, na resničnem dogajanju in resničnih osebah, čeprav se poraja dvom o tem in bi marsikaj raje pripisali pisateljevi domišljiji, ki je bila neskončno bujna. Posebnost uvodnega dela okvira pričujoče pripovedi je, da prepričljivo vpliva na morebitno bralčevo mnenje, da je oseba, s katero se pogovarja, resnična. Uvodni del okvira nekoliko podrobneje pojasni okoliščine, v katerih se je pripovedovalec srečal z Boštjančičem, navezal z njim stike, opazoval nelagodno soočenje prijatelja Walterja z njim zaradi ljubezenske epizode s Čehinjo Lidijo in se čudil njegovi nenadni zaljubljenosti v Ljubljankanko Marico, kar je bil povod za dialogiziranje o ljubezni. »Vloženi del«, tj. dialog, izzveneva v Boštjančičevem zatrjevanju, da ni nesrečne ljubezni, ker je verjetnost, da moški sreča žensko, ki bo z njim v popolni harmoniji, zelo majhna: le »ena šestdesetmilijontinka«. To je bil njegov račun, ki ga je branil in pojasnjeval v pogovoru s prvoosebним pripovedovalcem-opazovalcem. Ta trditve ni sprejemal, marveč ostajal dvomljivec, celo freudistično je menil, da je v ozadju »nezaceljena [ljubezenska] rana« in da si je zato Boštjančič izmislil »svoj matematični sistem«. Zadnji del okvira sklene z ugotovitvijo, da je Boštjančič kmalu nato izginil iz Pariza in da se nista več videla. Posmehljivo meni, da je morda »za deveto goro vendarle iztaknil ono šestdesetmilijonto ženo« (Bartol 1925: 94). Namig na (možno) resničnost, prepleteno s pravljичno fantastiko, samo poglobi opazovalčevo skepsu.

---

imena znancev, prijateljev ali sošolcev iz moje mladosti. Vsa ta imena so se mi vsilila sama po sebi, za nekatera sem šele med pisanjem teh spominov ugotovil njihov davni izvor. Tu so imena kakor Forcesin (Tržačanka gospa Forcesinova je bila mamina prijateljica), Robert Nigris (dr. Nigris je bil naš domači zdravnik), dr. Krassowitz (mož učiteljice Ivanke Sabadinove je bil učitelj Ivan Krašovic, naši sosedje, s katerimi smo bili kot otroci najtesneje povezani, so se pisali Metlikowetz), Zvonko Karara v '*Kantati o zagonetnem vozlu*' (Karara se je pisal neki moj sošolec, ki je bival nekaj let pri Svetem Ivanu), Janez Boštjančič v '*Črnem vragu*' in črtici '*Samo kratek račun*' (rodbina Boštjančičevih nam je bila znana), France Fonda (znano ime pri Svetem Ivanu), dr. Grom (ni mi treba spominjati na Mašo Gromovo) itd., itd.« (Bartol 2003: 267)

*Samo kratkemu računu* je v prvem letniku MP sledil *Ženitbeni goljuf*, ki ga ni sprejel v zbirko (1935), ker je presodil, da je ta kratka pripoved premalo izbrušena, morda preveč ujeta v šablono in vsebinsko prenaivna. Uporabil je okvirno pripoved z vloženo zgodbo o življenjski izkušnji emigrantskega ruskega pisatelja; predstavil jo je v obliki monološke pripovedi, v katero navzoči ne posegajo, tako da je čisti monolit. Doslej takega primera pri Bartolu še ni bilo. Pripoved je značilno kratkoprozno strukturirana, s preobratom, celo z usodnim »predmetom«, ki je tokrat »objavljena pripoved *Ženitbeni goljuf*«. Osrednji pripovedovalec Židom ni bil naklonjen, nasprotno, bil je ogorčen, ker ga je eden izmed njih ogoljufal, zato je svojo pripoved o ženitvenem goljufu popravil tako, da je spremenil osrednji lik v Žida in sestavek objavil v Židom nenaklonjenem časniku. Mnenja so bila različna, mnogi so menili, da ni postopal prav. Nastopila je kriza, počutil se je nelagodno in ustvarjalno povsem odpovedal: nehal je pisati. Lotil se je drugih del, največ je delal kot tolmač. Potem je nekemu drugemu Židu napisal priporočilo za službo, uspelo je, nastopilo je olajšanje in v njem se je spet sprožila ustvarjalnost: nastala je zbirka humoresk »Veseli emigrantje«. Sklep: »[...] Satan bi me moral zajahati, da bi še kdaj storil bodisi svojemu delu, bodisi kakemu človeku s peresom krivico. Marsikaj in marsikoga bom še osmešil nemara; toda Bog me obvarji, da bi še kdaj naprtil tuje grehe Čifutu na pleča ...« (MP 1929/1930: 275) Pripoved izzveneva parabolično, rahlo moralizirajoče in vloženi del je svojevrsten »eksempel« glede na uvodni del pripovednega okvira, v katerem literatje pri kozarčku razpravljajo o starejšem slovenskem avtorju, ki je »spisal zelo pristransko tendenčen satiričen roman« in nato »za celo desetletje umolknil« (nav. d.: 272).

Zadnja Bartolova pripoved v seriji objav v *Modri ptici* 1929/30 je bila najdaljša (4300 besed) – *Ljubezen Sergeja Mihajloviča*. Pripoved je kombinacija okvirne situacije, ostrega antitetičnega dialoga, oboje na začetku, monološkega pripovedovanja, tj. zgodbe osrednje osebe – Rusa Sergeja Mihajloviča – o življenjski izkušnji z ljubeznijo in žensko, in monološkega razpravljanja oz. utemeljevanja pogledov na zastavljeni problem. Prvoosebni opazovalec, recimo, da je avtor, in njegova pariška prijatelja Walter in Berthold, poslušajo, opazujejo, ugovarjajo, polemizirajo z govorcem, pripovedovalcem življenjske zgodbe. Začetni spopad o vrednoti, ki se ji pravi ljubezen do ženske, izzove Mihajloviča, da takoj na začetku opredeli svoj nihilistični odnos do tega z besedami: »Ljubezen je atentat na moško čast in svobodo.« (Bartol 1935: 26) Temu sledi zaokroženo pripovedovanje, ki ga v začetku prekinjajo reakcije navzočih,

pozneje je le sem in tja omenjeno govorčevu obnašanje, sicer je pretežni del pripovedi »v enem kosu«. Kratak konec opiše samo zaključno situacijo slovesa, ob katerem se izrazi skepsa o Mihajlovičevih nazorih. Žensko označi, da je »po narodi suženjsko bitje« (nav. d.: 27), po svoje citira Nietzscheja, češ da sta ji tuja čast in čut za svobodo. Da je prišel do takega prepričanja, je moral doživeti »veliko ljubezen«, ki ji je sledilo neizmerno razočaranje. Mihajlovičevo – v očeh opazovalcev, poslušalcev dobiva oznake: »polomljen hudič«, »plavalasi prevejanec«, »zblaznel tiger« – pripovedovanje o nesrečnem doživetju je napeto in slikovito, tako da pisateljevo spretno pero in njegov smisel za dinamično dogajanje, ki mu botruje živahna domišljija, lahko samo občudujemo. Model okvirne pripovedi z monološko, le delna kombinacija z dialoško pripovedjo osrednje osebe o odločilnem dogodku je Bartol v tej pripovedi pripeljal domala do popolnosti in vprašanje je, kaj je bilo glede tega še mogoče pričakovati. Za večino, ne velja le za *Ljubezen Sergeja Mihajloviča*, zlasti razpravljalnih monoloških pasaj je značilno, da so včasih bolj drugič manj na gosto posute z medbesedilnostjo, ki se kaže v navajanju najrazličnejših imen in del iz umetnostno-literarnega, filozofskega in znanstvenega sveta, zgodovinskih dejstev, različnih citatov (v slovenščini ali tujem jeziku), parafraz pogledov in idej znamenitih in v zgodovini zasidranih osebnosti itd. Vse to intelektualno obzorje prispeva k zanimivosti branja in obenem od bralca zahteva primerno razgledanost.

---

## Sklepne ugotovitve

**V** UVODNEM DELU JE POVEDANO, da so bila pri raziskovanju kratke pripovedne proze že od vsega začetka upoštevana načela zgodovinske poetike, diahronična zaporednost in sinhronični položaji. Spekulativna vrstna tipologija proze (novele) je bila puščena ob strani, medtem ko se je raziskovanje intenzivno ukvarjalo z iskanjem morfološko-strukturnih lastnosti, in to v treh zamahih: 1850–1891, 1892–1918, 1919–1941. Obseg gradiva, to je število kratkih pripovedi, je bil dokaj velik, saj je bilo v vseh treh obdobjih zajetih nekaj manj kot 13.000 pripovednih enot. Raziskovanje je bilo oprto samo na objavljeno in iz tega je bilo mogoče izluščiti razvojne posebnosti in modelsko-slogovne lastnosti.

Skupne lastnosti kratke proze je bilo mogoče strniti v osem možnosti, ki se izražajo kot bolj ali manj izrazite invariantne značilnosti; te se v posameznih časovnih obdobjih bodisi ohranjajo in ponavljajo ali se modificirajo in ustvarjajo najrazličnejše variante, in sicer skladno s časovno pogojenostjo, nazorsko-slogovnimi spremembami in individualnimi ustvarjalnimi posebnostmi. Te možnosti so: a) Kratka pripoved upovedi izsek, fragment iz neke življenjske celote, ki je bivanjsko odločilen, torej odločilni trenutek, pomemben za nadaljnje življenje, obstajanje osrednje osebe, lahko pa pomeni konec življenjske poti. b) Po navadi se vse vrti okoli enega osrednjega lika ali kvečjemu dveh, ki sta v tesni medsebojni odvisnosti. Osrednja oseba je včasih značajske poudarjena in je pripoved zaokrožena v »portret« ali »obraz«. Vse druge osebe, ki se, če se, pojavljajo, imajo le obrobno vlogo. Značaj osrednje osebe je izoblikovan, predstavljeno je njeno odzivanje v odločilnih položajih, trenutkih. c) Pripovedovanje je kompozicijsko usmerjeno v sintetičnost, v dogajalno nerazvejenost, enopramenskost, enolinijsko dogajanje z možnostjo preobrata in naravnostjo v konec. To pod pogojem, da gre za strnjeno fabulo. Pri tem so možne manjše digresije, ki pa ne morejo bistveno spremeniti celotne kratkoprozne strukture. Drugače je pri pripovedih, ki uporabljajo asociativni način nizanja dogajanja oz. doživljanja; take pripovedi ne

kažejo opisane urejenosti, marveč dobimo vtis večje ali manjše razpršenosti. č) V kratki prozi prevladuje načelo vsesplošne pripovedne zgoščenosti, ki jo narekuje omejenost obsega, zato so ubeseditveni načini, npr. dialogi in posledično pripovedni prizori, opisi, označitve, poročanje o dogajanju, po pravilu skrčeni, lapidarni, razen če eden od načinov ni prevladujoč (monolog, dialog, naracija itd.). d) Enako velja za prostor in čas, vendar tovrstna strnjjenost ni nujna, v tem primeru je tesno zvezana s kompozicijsko fragmentarizacijo. e) S konci je različno: ali so sklenjeni, povedni do konca, ali se pripovedovanje konča odprto in je »nadaljevanje«  
prepuščeno bralčevi kombinatoriki. f) Na podlagi zvrstnih lastnosti (epskost, lirskost) ter posameznih ubeseditvenih načinov in pripovednih prvin, tudi stalne kompozicijske forme, kot je okvirna pripoved, je mogoče prepoznati različne kratkoprozne modele. K temu je treba dodati še vlogo stilne formacije, od katere je odvisno, kako in v kolikšni meri so uresničene posamezne kratkoprozne pripovedne sestavine. V dosedanjem raziskovanju so se izluščili naslednji modeli: realistični, novoromantično-simbolistični ali Cankarjev inovativni model, avantgardnoeksperimentalni in ekspresionistični. Ob tem so dokaj pogoste sinkretične kombinacije modelov. g) Snovno-motivne sestavine niso odločilne za oblikovanje modelov kratke pripovedi.

Nekateri raziskovalci sicer zatrjujejo, da obseg ni odločilnega pomena, toda pričujoče raziskovanje je pokazalo, da so v tem zakonitosti, ki ločujejo skupino kratkih pripovedi od preostale množice pripovednih del in da je dolžina pomembna sestavina, ki narekuje obsežnost in izbiro narativnih postopkov. Kratke pripovedi se gibljejo v razponu od manj kot 1000 do približno 8000 besed. V dvajsetem stoletju se je drastično povečalo število pripovedi z manjšim obsegom: v moderni je pripovedi do 3000 besed 79 %, med vojnama pa celo 86 %. Kot posebnost je treba omenjati tudi vrstno poimenovanje: v realizmu se je pojavljalo 27 vrstnih imen, medtem ko imamo v moderni 102 vrstni imeni in v ekspresionizmu in socialnem realizmu 93 vrstnih oznak.

Uvodnemu poglavju sledi poglavje o kratki pripovedni prozi v prvih treh povojnih letih (1919–1921). Fran S. Finžgar in Ksaver Meško sta nadaljevala s pisanjem kratkih pripovedi, značilnimi za prejšnje čase, in se nista oddaljevala od svoje utrjene poti. Bevk z izjemno produkcijo ni mogel zatajiti naklonjenosti do ekspresionistične usmeritve, sicer pa mu je bil najbližje realistični kratkoprozni model v različici, ki je dopuščala večje ali manjše vdore cankar-

janskih in/ali ekspresionističnih značilnosti. Šlo je za modelsko-slogovno sinkretičnost. Podobno bi lahko trdili za Marijo Kmetovo, Juša Kozaka in Stanka Majcna, medtem ko se Milan Pugelj, Ivan Albreht, Manica Komanova in Lovro Kuhar niso oddaljevali od svojih realistično usmerjenih načinov pisanja. S svojo kratko pripovedjo je v tistem času blestel Ivan Pregelj (*Matkove Tine prečudno romanje*), ki ni opustil baročne retoričnosti in se je po svoje približal ekspresionizmu. Tudi Ivan Zorec je ostajal pri realističnem modelu kratke proze, medtem ko so Andrej Čebokli, Angelo Cerkvenik in Milan Fabjančič dovolj izrazito pokazali naklonjenost ekspresionističnim lastnostim. Novim smerem je kot avantgardist izpričal svojo privrženost Anton Podbevšek, in to ne le kot pesnik, marveč tudi s svojo prozifikacijo oziroma kratkoproznim eksperimentom *Čarovnik iz pekla* (1921) in naslednje leto s *Plesalcem v ječi*.

Že nekaj let prej se je uveljavljala avantgarda pod vodstvom Antona Podbevška, najbolj pa se je manifestirala v letih 1922–1924. Kratka pripovedna proza je takrat doživljala zanimive novosti, toda te niso opazneje vplivale na prihodnji model in druge značilnosti kratke proze. Manjša skupina kratkoproznikov je bila zbrana okrog Podbevška in njegovih dveh revij *Trije labodje* in *Rdeči pilot*. Kratke pripovedi so objavljali Stane Melihar, Ciril Vidmar, Štefanija Ravnikar in Angelo Cerkvenik. Avantgardna kratka pripoved je skušala najti drugačne, netradicionalne kratkoprozne načine upovedovanja, bliže ekspresionističnemu modelu, zlasti po slogovni plati. Ta odklon ji je delno uspel, toda poskusi niso imeli večjega vpliva na nadaljnje oblikovanje slovenskega kratkega pripovedništva. Podobno se je dogajalo s pripovedniki, ki niso bili neposredno vključeni v Podbevškovo avantgardno gibanje, bili pa so njegovi simpatizerji; med te bi prištevali Slavka Gruma, Mirana Jarca, Ivana Mraka, Srečka Kosovela, Bogomirja Magajno idr. V omenjenih avantgardnih letih je vidneje izstopal Jarc, ki je bil eden najbolj ustvarjalnih med osebnostmi mlajše generacije.

Vzporedno z avantgardnimi poskusi je v letih 1922–1924 objavljala starejša skupina pripovednikov, ki je bila rojena v sedemdesetih in osemdesetih letih. Med prvimi so Josip Kostanjevec, Fran Milčinski, Fran S. Finžgar, Ksaver Meško, Ivo Šorli, Lojz Kraigher, Cvetko Golar, med drugimi so bili najbolj produktivni Ivan Pregelj, Ivan Vuk, Milan Pugelj, Vladimir Levstik, Anton Novačan itd. Z vrsto objavami so se oglašali tudi pripovedniki, ki so bili rojeni

v devetdesetih letih in ki so očitno kazali nagnjenje do ekspresionistične usmeritve. To so bili France Bevk, delno Ivan Dornik, Narte Velikonja, Andrej Čebokli, Milan Fabjančič in drugi. Posebej je treba omenjati Bevkove kratke pripovedi *Sovrašтво*, *Demon*, *Groteska* in Čeboklijeve *Mrtve roke*, *Otrok gladu*, *Pod mrtvimi drevesi*. Te in še nekatere druge kratke pripovedi je mogoče označiti za bolj ali manj ekspresionistične.

Najbolj plodno obdobje v dvajsetih letih je bilo od 1925 do 1929. Zvrstile so se različne skupine pripovednikov. Med najstarejšimi so bili v ospredju Finžgar, Meško, Šorli in Golar, ki so nadaljevali z objavljjanjem kratkih pripovedi in njihova pisateljska vnema v primerjavi s prejšnjim časom ni bila nič manjša. Ti in še nekateri mlajši so se oklepali realističnega kratkoproznega modela, s tem da so gojili vsak svojo varianto realističnosti, obenem pa so bile bolj ali manj vidne tudi sledi cankarjanskega načina pisanja. Omenjena modelska podlaga je temeljila na izoblikovani fabulativnosti, na izraziti zapletno-razpletni piramidi in na upovedovanju stvarnega življenja, na tretjeosebni pripovedovalcu, čeprav prvoosebni ni bil nič nenavadnega, po kratkoproznih invariantnih značilnostih je bila v središču ena oseba, kvečjemu dve, enako velja za osrediščenost na odločilni trenutek (izsek) iz življenja središčne osebe, psihološka in/ali socialna motivacija je bila upoštevana, prevladoval je običajni besedni pomen, kratkoprozni zgoščenosti pripovedovanja so bili podrejeni ubeseditveni načini itd.

S pripovedno dovršenostjo so v tem času izstopali nekateri pripovedniki, ki so bili sicer privrženci realističnega modela z nekaj variantami. Sem bi uvrstili I. Zorca s pripovedjo *Korenina v zemlji*, I. Laha z *Ljublju tebja ...*, *Spomin*, *Borba za vnuka* in *Cabejev maj* (vpliv moderne in Cankarja je najbolj viden pri Lahu), nadalje I. Vuka s socialnima pripovedma *Ni potreben* in *Pokvarjen otrok*; I. Pregelj je vztrajal pri posebnostih svoje sinkretične modelske variante, najbolj otipljiva primera sta pripovedi »*Sin pogubljenja*« in »*Glejte, človek!*«; k pisarnosti kratke proze je prispeval V. Levstik s snovno-motivnimi posebnostmi in zaostreno kritičnostjo: *Oči*, *Jožef*, *Veriga*, *Zeleni list*; s svojo drugačnostjo je izstopala Pugljeva *Straža*.

Ekspresionističnemu vzponu in zatonu so botrovali nekateri pripovedniki, rojeni v devetdesetih letih in mlajši. V ta krog spadajo Slavko Grum, Miran Jarc, delno Bogomir Magajna, Bratko Kreft, Makso Šnuderl, Angelo

Cerkvenik idr. Večina teh se je pozneje nagnila v različice realističnega kratkoproznega modela, le za Gruma to ne velja. Podobno so ustvarjali v smeri novega/socialnega realizma nekateri pripovedniki, ki so dotlej svoje kratke pripovedi po logiki sinkretičnosti prepletali z ekspresionističnimi lastnostmi, npr. France Bevk, Milan Fabjančič, Tone Seliškar. Najizraziteje sta k vzponu ekspresionizma prispevala Slavko Grum in Miran Jarc, ki sta s svojimi kratkimi pripovedmi imela največji delež pri uresničevanju ekspresionistične kratkoprozne modelsko-slogovne podlage. Ta je slonela na poudarjeni subjektivizaciji, človeka so obvladovali strah, groza, blaznost, samota, krik, ekstaza, občutek kaotičnosti itd., prevladoval je notranji monolog, v ospredju so bile sanje, vizije, asociativnost, podzavestno, pripovedniki so se nagibali stran od mimetičnosti, vendar je niso povsem izrinili, pogosta je bila kompozicijska fragmentarizacija, osebe so bile tipi, brez imena, čeprav to ni bilo nujno, označitev osebe je bila razvidna iz celotne pripovedi, čas in prostor sta bila večkrat nejasna, bolj namišljena, pojavljala se je distorzija prostora, prevladovala je ekspresivna beseda in s tem je bil zvezan tudi preneseni besedni pomen, pogosta ali celo prevladujoča je bila parataksa, brez hiperbolizacije ni šlo, večkrat se je vrivala esejizacija ipd.

Zelo dejaven in išoč je bil Vladimir Bartol. Intenzivno je iskal drugačen kratkoprozni model, kot ga je srečal v svojem času, tradicija mu ni bila pri srcu. Delno mu je ta samosvojost uspela, čeprav ni razvil modela, ki bi kakor koli odločilno vplival na nadaljnji razvoj kratke pripovedi. Začel je objavljati v letu 1927 in v dobrih dveh letih ustvaril kar precejšen opus. Njegov model temelji na okvirnosti in monološkem pripovedovanju središčne osebe: vloženi del ima videz moderniziranega »skaza«. Središčna oseba pripoveduje, spleta zgodbo, toda avtor pri tem daje prednost razpravljanju, neke vrste esejizaciji o ideji, ki jo z doživetji ilustrira in potrjuje. S svojimi idejami se postavlja po robu družbeni etabliranosti, konvencijam in zlasti vladajoči morali. Bartol gradi svoj model bolj na ubeseditvenih načinih in nekaterih pripovednih prvinah in opazno manj na jezikovnostilnih posebnostih. Pravzaprav gre za sinkretičnost, ki je ukleščena med realističnim, delno novoromatično-simbolističnim in ekspresionističnim modelom kratke proze, s tem da prevlada ena od variant realističnega modela, ki je včasih prepletena s fantastiko.

Na obzorju je bila ob omenjenih piščih najmlajša generacija, ki je ob nekaterih starejših kratkoproznikih v tridesetih letih povsem prevladala. Ti so se z

začetki svojega kratkoproznega pisanja najavljali v drugi polovici dvajsetih let, največ pa objavili v tridesetih letih. Ob oblikovanih pisateljih Lovru Kuharju, Jušu Kozaku, Narteju Velikonji idr. so največ in značilno ustvarjali Ivo Grahor, Miško Kranjec, Ludvik Mrzel, Vladimir Bartol, Venceslav Winkler, Rudolf Kresal, Joža Likovič, Tone Čufar in vrsta drugih.

---

## Literatura

- ANTONČIČ, EMICA, 2000: Anton Podbevšek in vprašanje o koncu poezije. V: *Antona Podbevška 100 nadnaravnih let*. Ur. Marijan Dovič. Novo mesto: Goga. Str. 39–43.
- ANTONČIČ, EMICA, 2000: *Anton Podbevšek in njegova vloga v razvoju slovenske moderne književnosti*. Maribor: Obzorja. (Znamenja, 137).
- BAJT, DRAGO, 1991: Problem Bartolove esejistike. V: *Pogledi na Bartola*. Ur. Igor Bratož. Ljubljana: Literatura. (Novi pristopi). Str. 77–85.
- BARTOL, VLADIMIR, 1955: Mladost pri Svetem Ivanu. *Primorski dnevnik* 11, št. 10–89, 91–99, 101–107, 109–149, 151–155, 157–185, 190–223, 228–245.
- BARTOL, VLADIMIR, 1956: Mladost pri Svetem Ivanu. *Primorski dnevnik* 12, št. 37–74, 76–105, 107–145.
- BARTOL, VLADIMIR, 1961: Iz pisateljve delavnice. *Nova obzorja* 14, št. 7–8, str. 329–343.
- BARTOL, VLADIMIR, 1982: Literarni zapiski (1930–1933). *Dialogi* 7, št. 4, 5, 6–7, 8–9, 10, str. 364–390, 505–528, 620–637, 748–782, 827–834.
- BARTOL, VLADIMIR, 2003: *Mladost pri Svetem Ivanu. Prva knjiga. Svet pravljic in čarovnije*. Ljubljana: Sanje. (Zbirka Vladimir Bartol).
- BERNIK, FRANCE, 1984: Ekspresionizem in slovenska pripovedna proza. V: *Obdobje ekspresionizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Ur. Franc Zadravec. Ljubljana: Filozofska fakulteta. (Obdobja, 5). Str. 107–116.
- BOŠNJAK, BLANKA, 2003: Pisatelj Milan Pugelj kot pomemben člen v kratkoprozni ustvarjalnosti iz začetka 20. stoletja na Slovenskem (1. in 2. del). *Jezik in slovesstvo* 48, št. 6, str. 61–73; 49, št. 1, str. 3–16.
- BRAJOVIČ, TIHOMIR, 1995: *Poetika žanra*. Beograd: Narodna knjiga / Alfa. (Biblioteka Pojmovnik, 8).
- [BRECELJ, MARIJAN] Brj., 1974/1975: Bartol Vladimir. *Primorski slovenski biografski leksikon*, 1.–2. snopič. Uredniški odbor. Gorica: Goriška Mohorjeva družba. Str. 40–41.
- [BRECELJ, MARIJAN] Brj., 1976: Čebokli Andrej. *Primorski slovenski biografski leksikon*, 3. snopič. Uredniški odbor. Gorica: Goriška Mohorjeva družba. Str. 220–221.

- CESAR, IVAN, 1984: Struktura slovenske ekspresionistične pripovedne proze. V: *Obdobje ekspresionizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Ur. Franc Zadravec. Ljubljana: Filozofska fakulteta. (Obdobja, 5). Str. 325–337.
- ČEH, JOŽICA, 1996: Borkov pripovedni podlistek v Murski straži in Taboru. V: *Borkov zbornik*. Ur. Marko Jesenšek in Viktor Vrbnjak. Maribor: Slavistično društvo Maribor. (Zbirka Piramida). Str. 292–301.
- ČEH, JOŽICA, 2005: Metafora v Kosovelovi poeziji. *SAZU – Razred za filološke in literarne vede. Razprave XVIII*, str. 181–197.
- ČEH STEGER, JOŽICA, 2009: Vstop Ivana Dornika v ekspresionistično paradigmo. *Slavistična revija* 57, št. 3, str. 438–450.
- ČEH STEGER, JOŽICA, 2010: *Ekspresionistična stilna paradigma v kratki pripovedni prozi 1914–1923*. Maribor: Filozofska fakulteta, Mednarodna založba oddelka za slovanske jezike in književnosti. (Zora, 69). (Z navedeno domačo in tujo literaturo o ekspresionizmu.)
- DOLGAN, MARJAN, 1983: Opombe. Izbrane Pregljeve novele. V nekaj letnicah. V: *Ivan Pregelj: Tbabiti kumi. Izbrane novele*. Ur. Marjan Dolgan. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Kondor, 213). Str. 125–139.
- DOLGAN, MARJAN, 1996: *Tri ekspresionistične podobe sveta: Pregelj, Grum, Jarc*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni center SAZU. (Zbirka ZRC, 13).
- DORNIK, IVAN, 1918: »Deveta dežela«. *Čas* 12, št.1, str. 77–81.
- DOVIĆ, MARIJAN, 2000: Avantgardizem v soju zgodovinskih žarometov. V: *Antona Podbevška 100 nadnaravnih let*. Ur. Marijan Dović. Novo mesto: Goga. Str. 6–10.
- DOVIĆ, MARIJAN, 2009: *Mož z bombami: Anton Podbevšek in slovenska zgodovinska avantgarda*. Ljubljana, Novo mesto: Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU, Goga.
- FLAKER, ALEKSANDAR, 1982: *Poetika osporavanja. Avangarda i književna ljevica*. Zagreb: Školska knjiga. (Biblioteka Suvremena misao).
- [GENETTE, GÉRARD] Ženet, Žerar, 1985: *Figure*. Prev. Mirjana Miočinović. Beograd: »Vuk Karadžić«. (Biblioteka Zodijak, 60).
- GŁOWIŃSKI, MICHAŁ, 1974: Književna vrsta i problemi historijske poetike. *Umjetnost riječi* 18, št. 2–4, str. 309–330.
- GLUŠIČ, HELGA, 1984: Slovenska ekspresionistična kratka proza. V: *Obdobje ekspresionizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Ur. Franc Zadravec. Ljubljana: Filozofska fakulteta. (Obdobja, 5). Str. 117–122.
- HARTMAN, BRUNO, 1993: Beseda o dr. Antonu Novačanu in njegovi literaturi. V: *Anton Novačan: Izbrano delo*. Ur. Bruno Hartman. Maribor: Obzorja. (Iz slovenske kulturne zakladnice, 27). Str. 339–392.
- HLADNIK, MIRAN, 1991: *Povest*. Ljubljana: Državna založba Slovenije. (Literarni leksikon. Študije, 36).

- HLADNIK, MIRAN, 2006: Razmerje med Bartolovo kratko in dolgo prozo (*Al Araf in Alamu*). V: *Slovenska kratka pripovedna proza*. Ur. Irena Novak Popov. Ljubljana: Filozofska fakulteta. (Obdobja, 23). Str. 137–144.
- JARC, MIRAN, 1928: Knjige Vodnikove družbe za leto 1928. *Ljubljanski zvon* 48, št. 3, str. 179–181.
- JELINČIČ, DUŠAN, 2003: Uvodna beseda – Iskanje zaklada na Razklanem hribu. V: *Vladimir Bartol: Mladost pri Svetem Ivanu. Prva knjiga*. Ljubljana: Sanje. (Zbirka Vladimir Bartol). Str. 7–29.
- JENSTERLE DOLEŽAL, ALENKA, 2006: Splet norosti in erotičnih obsesij v Grumovi prozi (subjektivizem Grumove proze). V: *Slovenska kratka pripovedna proza*. Ur. Irena Novak Popov. Ljubljana: Filozofska fakulteta. (Obdobja, 23). Str. 97–110.
- JENSTERLE DOLEŽAL, ALENKA, 2009: Kategorija tesnobe v kratki prozi: Slavko Grum in Franz Kafka. *Primerjalna književnost* 32, št. 1, str. 163–175.
- JEVNIKAR, MARTIN, 1992: Neznani in problematični Vladimir Bartol. *Primorska srečanja* 17, št. 134–135, str. 352–356.
- JEŽ, NIKO, 2001: Tematsko–oblikovne inovacije Bartolove proze. V: *Słowiańszczyzna w kontekście przemian Europy końca XX wieku*. Ur. Emil Tokarz. Katowice: Śląsk. Str. 84–93.
- JUVAN, MARKO, 1997: *Domači Parnas v narekovajih: parodija in slovenska književnost*. Ljubljana: LUD Literatura.
- JUVAN, MARKO, 2000: *Intertekstualnost*. Ljubljana: DZS. (Literarni leksikon. Študije, 45).
- JUVAN, MARKO, 2000: Arhaist in novator: Tavčarjeva parodija na Podbevška. V: *Antona Podbevška 100 nadnaravnih let*. Ur. Marijan Dovič. Novo mesto: Goga. Str. 65–76.
- JUVAN, MARKO, 2006: *Literarna veda v rekonstrukciji: uvod v sodobni študij literature*. Ljubljana: Literarno–umetniško društvo Literatura. (Zbirka Novi pristopi).
- KELEMINA, JAKOB, 1922: Trije labodje. Letnik I. (1922), št. 1. *Ljubljanski zvon* 42, št. 4, str. 252–254.
- KERMAUNER, TARAS, 1974: Vladimir Bartol – predhodnik današnje slovenske moderne literature. V: *Vladimir Bartol: Demon in Eros*. Ur. Severin Šali. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Zbirka Krog). Str. 423–445.
- KERMAUNER, TARAS, 1989: Vladimir Bartol – predhodnik današnje slovenske moderne literature. *Primorska srečanja* 13, št. 91–92, [93–94], 95–96, str. 146–156, 254–261, 352–362.
- KMECL, MATJAŽ, 1972/73: Slovenska literarna avantgarda v 20. letih XX. stoletja. *Jezik in slovstvo* 18, št. 1, str. 27–30.
- KMECL, MATJAŽ, 2004: *Tisoč let slovenske literature: drugačni pogledi na slovensko literarno in slovstveno preteklost*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

- KOBLAR, FRANCE, 1951: Delo Franceta Bevka. Opombe. V: *France Bevke: Izbrani spisi. Prva knjiga*. Ur. France Koblar. Ljubljana: Državna založba Slovenije. Str. 5–64, 418–442.
- KOBLAR, FRANCE, 1953: Opombe. V: *France Bevke: Izbrani spisi. Tretja knjiga*. Ur. France Koblar. Ljubljana: Državna založba Slovenije. Str. 471–493.
- KOBLAR, FRANCE, 1962: Opombe. V: *Ivan Pregelj: Izbrana dela. Prva knjiga*. Ur. France Koblar. Celje: Mohorjeva družba. Str. 365–392.
- KOBLAR, FRANCE, 1964: Opombe. V: *Ivan Pregelj: Izbrana dela. Četrta knjiga*. Ur. France Koblar. Celje: Mohorjeva družba. Str. 365–428.
- KOBLAR, FRANCE, 1970: Ivan Pregelj. Poizkus monografije. V: *Ivan Pregelj: Izbrana dela. Sedma knjiga*. Ur. France Koblar. Celje: Mohorjeva družba. Str. 401–508.
- KOCIJAN, GREGOR, 1983: *Kratka pripovedna proza od Trdine do Kersnika*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- KOCIJAN, GREGOR, 1988: *Slovenska kratka pripovedna proza 1892–1918: bibliografija*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete. (Razprave Filozofske fakultete).
- KOCIJAN, GREGOR, 1996: *Kratka pripovedna proza v obdobju moderne: literarnozgodovinska študija*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete. (Razprave Filozofske fakultete).
- KOCIJAN, GREGOR, 1999: *Slovenska kratka pripovedna proza 1919–1941: bibliografija*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete. (Razprave Filozofske fakultete).
- KOCIJAN, GREGOR, 2001: Kratko pripovedništvo Iva Šorlija. V: *Gregor Kocijan: Razgledi po slovenski književnosti: literarnovedne razprave*. Ljubljana: Debora. Str. 201–214.
- KOCIJAN, GREGOR, 2005: Kratka pripovedna proza v prvih treh povojnih letih (1919–1921). *Slavistična revija* 53, št. 3, str. 427–444.
- KOCIJAN, GREGOR, 2005: Bartolov kratkoprozni model. Od začetkov do izida zbirke Al Araf. *SAZU – Razred za filološke in literarne vede. Razprave XVIII*, str. 227–271.
- KOCIJAN, GREGOR, 2006: Slovenska kratka pripovedna proza 1850–1941. V: *Slovenska kratka pripovedna proza*. Ur. Irena Novak Popov. Ljubljana: Filozofska fakulteta. (Obdobja, 23). Str. 3–14.
- KOCIJAN, GREGOR, 2006: Slovensko kratko pripovedništvo 1922–1924 (starejših generacij). *Slavistična revija* 54, št. 3, str. 329–347.
- KOCIJAN, GREGOR, 2006: Kratka pripovedna proza v triletju avantgardnih poskusov 1922–1924. *Slavistična revija* 54, št. 4, str. 581–600.
- KOJANČIČ, KARLO, 1922: Pred tretjim mejnikom. K III. umetniškemu večeru 18. februarja v ljubljanskem »Mestnem domu« in k nastopom po proletarski Sloveniji. *Naprej*, št. 50–52.

- KOREN, EVALD, 1996: Levstik Vladimir. V: *Slovenska književnost*. Ur. Janko Kos idr. Ljubljana: Cankarjeva založba. (Zbirka Sopotnik). Str. 260–261.
- KORON, ALENKA, 2004: Vojna proza Milana Puglja. *Slavistična revija* 52, št. 2, str. 181–197.
- KORUZA, JOŽE, 1979: Ekspresionistična črtica Slavka Gruma. V: *XV. seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. Ur. Breda Pogorelec, Ljubica Črničec. Ljubljana: Filozofska fakulteta. Str. 211–235.
- KOS, JANKO, 1986: Slovenska literatura in zgodovinska avantgarda. *Slavistična revija* 34, št. 2, str. 247–257.
- KOS, JANKO, 2001: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Zbirka Kultura).
- KOS, MATEVŽ, 2009: Vprašanje o Podbevškovem »pesniškem molku«. *Jezik in slovstvo* 54, št. 5, str. 3–13.
- KOŠUTA, MIROSLAV, 1988: Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo ... V: *Vladimir Bartol: Med idilo in grozo*. Ur. Drago Bajt. Ljubljana: Književna mladina Slovenije. (Zbirka Aleph, 14). Str. 265–269.
- [KOZAK, JUŠ] J. –k., 1921: Ivan Zorec: Pomenki. *Ljubljanski zvon* 41, št. 4, 248–249.
- KOZLEVČAR ČERNELIČ, IVANKA, 1986: Ivan Zorec. V: *Zbornik občine Grosuplje* 14. Ur. France Adamič. Str. 165–147.
- KOZLEVČAR ČERNELIČ, IVANKA, 1988: Literarno delo pisatelja Ivana Zorca. V: *Zbornik občine Grosuplje* 15. Ur. France Adamič. Str. 79–86.
- KRALJ, LADO, 1970: Literatura Slavka Gruma. *SAZU – Razred za filološke in literarne vede. Razprave* VII, str. 37–111.
- KRALJ, LADO, 1976: Opombe. V: *Slavko Grum: Zbrano delo I*. Ur. Lado Kralj. Ljubljana: Državna založba Slovenije. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev). Str. 367–496.
- KRALJ, LADO, 1986: *Ekspresionizem*. Ljubljana: Državna založba Slovenije. (Literarni leksikon. Študije, 30). (Z navedeno domačo in tujo literaturo o ekspresionizmu.)
- KRALJ, LADO, 1991: Bartol, Mrzel, Grum. V: *Pogledi na Bartola*. Ur. Igor Bratož. Ljubljana: Literatura. (Novi pristopi). Str. 117–142.
- KRALJ, LADO, 2006: Dnevnik in pismo kot modela slovenske kratke proze med vojnama. *Slavistična revija* 54, št. 2, str. 205–220.
- KREFT, LEV, 2000: Kozmični anarhist. V: *Antona Podbevška 100 nadnaravnih let*. Ur. Marijan Dovič. Novo mesto: Goga. Str. 28–38.
- LAH, ANDRIJAN, 2004: Od domačijskega realizma do vznesene (novo)romantičnosti. V: *Ivan Lab: Sto let pozneje. Izbor mladostne kratke proze*. Ur. Andrijan Lah. Ljubljana: samozaložba. Str. 201–208.

- LEGIŠA, LINO, 1966: Upornik čez svoje moči (A. Novačan). *Dialogi* 2, št. 5, str. 274–284.
- LEGIŠA, LINO, 1969: V ekspresionizmu in novi realizem. V: *Zgodovina slovenskega slovstva VI*. Ur. Lino Legiša. Ljubljana: Slovenska matica.
- LOKAR, METKA, 2005: *Likovnost v sodobni slovenski poeziji. Magistrsko delo*. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta.
- MATKO, ANA, 2000: Bibliografija del Mirana Jarca od 1918–1951. V: *Miran Jarc (1900–1942). Ob stoletnici umetnikovega rojstva*. Novo mesto: Knjižnica Mirana Jarca. Str. 62–80.
- MIHURKO PONIŽ, KATJA, 2006: Kratka pripovedna proza Marije Kmet. V: *Slovenska kratka pripovedna proza*. Ur. Irena Novak Popov. Ljubljana: Filozofska fakulteta. (Obdobja, 23). Str. 73–86.
- MIHURKO PONIŽ, KATJA, 2008: *Labirinti ljubezni v slovenski književnosti od romantike do II. svetovne vojne*. Ljubljana: Sophia. (Zbirka Sodobna družba / Sophia, 20).
- MORAVEC, DUŠAN, 1990: *Lojz Kraigher*. Ljubljana: Državna založba Slovenije. (Monografije k Zbranim delom slovenskih pesnikov in pisateljev).
- MRAK, IVAN, 1985: Slovenska zgodovinska avantgarda 1910–1930: Ivan Mrak. *Sodobnost* 33, št. 4, str. 305–307.
- MRZEL, LUDVIK, 1930: Makso Šnuderl: Človek iz samote. *Ljubljanski zvon* 50, št. 1, str. 54–56.
- MUNDA, JOŽE, 1963: Bibliografija Cvetka Golarja. V: *Cvetko Golar: Iz spominov in srečanj*. Ur. Vanek Šiftar. Murska Sobota: Pomurska založba. Str. 173–233.
- NAPREJ, 1922: Umetniški večer v Trbovljah. *Naprej*, št. 37, 55, 56.
- NOVAK POPOV, Irena, 2000: Metafora v pesništvu Antona Podbevška. V: *Antona Podbevška 100 nadnaravnih let*. Ur. Marijan Dovič. Novo mesto: Goga. Str. 44–64.
- OČVIRK, ANTON, 1938: Pregled slovenske literature od leta 1918 do 1938. *Ljubljanski zvon* 58, št. 9–10, 11–12, str. 459–463, 593–599.
- OČVIRK, ANTON, 1974: Opombe. V: *Srečko Kosovel: Zbrano delo II*. Ur. Anton Očvirk. Ljubljana: Državna založba Slovenije. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev). Str. 553–718.
- PASCO, ALLAN H., 1991: On Defining Short Stories. *New Literary History* 22, str. 409–424.
- PASCO, ALLAN H., 1993: The Short Story: The Short of It. *Style* 27, str. 442–451.
- PATERNU, BORIS, 1984: Problemi ekspresionizma kot orientacijskega modela. V: *Obdobje ekspresionizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Ur. Franc Zadravec. Ljubljana: Filozofska fakulteta. (Obdobja, 5). Str. 41–68.
- PATERNU, BORIS, 2002: Bartolov Al Araf. V: *Vladimir Bartol: Al Araf. Zbirka literarnih sestavkov*. Ljubljana: Sanje. Str. 325–338.

- PERIĆ JEZERNIK, ANDREJA, 2011: *Minimalizem in sodobna slovenska kratka proza*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU. (Studia litteraria).
- PETRE, FRAN, 1990: Podbevškov problem. V: *Fran Petre: Tradicija in inovacija. Izbrane študije in eseji*. Ljubljana: Slovenska matica. (Razprave in eseji, 33). Str. 138–155.
- PONIŽ, DENIS, 1987: Revija Tank in slovenska likovna avantgarda. V: *Tank – reprint izdaje iz leta 1927*. Ur. Aleš Berger. Ljubljana: Mladinska knjiga. Str. 57–74.
- PONIŽ, DENIS, 1991: Sedem desetletij Človeka z bombami. V: *Anton Podbevšek: Človek z bombami*. Novo mesto: Tiskarna Novo mesto, Dolenjska založba. (Utva, I/1). Str. 9–34.
- PONIŽ, DENIS, 2000: Podbevškovo mesto v slovenski avantgardi in recepcija tega mesta danes. V: *Antona Podbevška 100 nadnaravnih let*. Ur. Marijan Dovič. Novo mesto: Goga. Str. 20–27.
- PONIŽ, DENIS, 2001: Die slowenische literarische historische Avantgarde: Versuch einer ganzheitlichen Übersicht. V: *Die literarische Avantgarde in Südosteuropa und ihre politische und gesellschaftliche Bedeutung*. Ur. Reinhard Lauer. München: Südosteuropa-Gesellschaft. (Südosteuropa – Jahrbuch, 31). Str. 145–159.
- PREGELJ, IVAN, 1922: Ivan Zorec: Pomenki. *Dom in svet* 35, št. 1, str. 39–40.
- PREGELJ, IVAN, 1924: Milan Pugelj: Zakonci. Drugi natis. *Dom in svet* 37, št. 6, str. 258.
- RAJH, BERNARD, 1986: Vuk Ivan. *Slovenski biografski leksikon IV*, 14. zv. Ur. Jože Munda. Ljubljana: SAZU. Str. 642–643.
- SCHMIDT, GORAN, 2004: *Stanko Majcen*. Maribor: Littera. (Monografije k Zbranim delom slovenskih pesnikov in pisateljev, 6).
- SILVESTER, MARTA, [1957]: *Dr. Vladimir Bartol. Diplomaska naloga*. Ljubljana: Uni-verza v Ljubljani, Filozofska fakulteta.
- SOLAR, MILIVOJ, 1985: Teorija novele in teorija književnih vrsta. V: *Milivoj Solar: Eseji o fragmentima*. Beograd: Prosveta. Str. 113–131.
- [STELE, FRANC] Frst., 1921: Recitacijski večer Antona Podbevška. *Dom in svet* 34, št. 1–3, str. 59–61.
- STOJANOVIĆ PANTOVIĆ, BOJANA, 1987: *Poetika Mirana Jarca*. Novo mesto: Dolenjska založba.
- STOJANOVIĆ PANTOVIĆ, BOJANA, 2003: *Morfologija ekspresionističke proze*. Beograd: Artist. (Biblioteka Paralele). (Z navedeno domačo in tujo literaturo o ekspresionizmu.)
- STOJANOVIĆ PANTOVIĆ, BOJANA, 2006: Strukturne razsežnosti slovenske kratke ekspresionistične proze. *Slavistična revija* 54, št. 1, str. 33–40.
- ŠALAMUN BIEDRZYCKA, KATARINA, 1972: *Anton Podbevšek in njegov čas*. Maribor: Obzorja. (Znamenja, 37).

- ŠALAMUN BIEDRZYCKA, KATARINA, 1984: O idejnem in umetniškem razvoju Grumove proze. V: *Obdobje ekspresionizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Ur. Franc Zadravec. Ljubljana: Filozofska fakulteta. (Obdobja, 5). Str. 339–351.
- ŠALAMUN BIEDRZYCKA, KATARINA, 1994: Anton Podbevšek in njegove pesmi. V: *Katarina Šalamun Biedrzycka: S slovenskimi avtorji. Izbor člankov in razprav*. Maribor: Obzorja. (Razpotja, 44). Str. 27–61.
- ŠIFRER, JOŽE, 2003: *Fran Saleški Finžgar*. Maribor: Littera. (Monografije k Zbranim delom slovenskih pesnikov in pisateljev, 4).
- [ŠKERL, SILVESTER], s. š., 1930: Trije pogovori – Z Ivanom Pregljem. *Slovenec* št. 91 (19. april), str. II.
- TAVČAR, ZORA, 1999: Literarna podoba Andreja Čeboklija. V: *Andrej Čebokli pesnik in pisatelj iz Kreda (1893–1923)*. Ur. Rozina Švent. Gorica: Goriška Mohorjeva družba. Str. 9–25.
- TROHA, VERA, 1993: *Futurizem*. Ljubljana: DZS. (Literarni leksikon. Študije, 40). Umetniški večer v Trbovljah, 1922: *Naprej*, št. 37, 55, 56.
- VESELOVSKIJ, ALEKSANDR, 1989: *Istoričeskaja poetika*. Moskva: Vysšaja škola.
- VESELOVSKIJ, ALEKSANDR, 2006: *Izbrannoe: Istoričeskaja poetika*. Moskva: Rossijskaja političeskaja enciklopedija. (Serija Rossijskie Propilei).
- VIDMAR, JOSIP, 1929: Literarni pregled. II. Pripovedništvo in dramatika. *Ljubljanski zvon* 49, št. 12, str. 713–721.
- VIRK, TOMO, 1991: Lik Klementa Juga v delu Vladimirja Bartola. V: *Pogledi na Bartola*. Ur. Igor Bratož. Ljubljana: Literatura. (Novi pristopi). Str. 67–75.
- VIRK, TOMO, 2004: Problem vrstnega razlikovanja v kratki prozi. *Slavistična revija* 52, št. 3, str. 279–293.
- VODNIK, FRANCE, 1925: Anton Podbevšek: Človek z bombami. *Dom in svet* 38, št. 8, str. 254–256.
- VODNIK, FRANCE, 1930: Makso Šnuderl: Človek iz samote. *Dom in svet* 43, št. 9–10, str. 325.
- VODNIK, FRANCE, 1931: Ivan Dornik: Brez oči. Novele. *Dom in svet* 44, št. 1–2, str. 83–84.
- VODNIK, FRANCE, 1931: Obrabi novega rodu. I. Bogomir Magajna. *Dom in svet* 44, št. 3, str. 97–105.
- VODNIK, FRANCE, 1938/1939: »Grobvi tulijo ...« Spominu + mladih pesnikov in pisateljev. *Mentor* 26, št. 2, str. 82–86.
- VREČKO, JANEZ, 1984: Slovenska zgodovinska avantgarda. V: *Obdobje ekspresionizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Ur. Franc Zadravec. Ljubljana: Filozofska fakulteta. (Obdobja, 5). Str. 399–409.

- VREČKO, JANEZ, 1986: *Srečko Kosovel, slovenska zgodovinska avantgarda in zenitezem*. Maribor: Obzorja. (Znamenja, 89).
- VREČKO, JANEZ, 1991: Kosovelove pesmi v prozi. V: *Srečko Kosovel: Pesmi v prozi*. Maribor: Obzorja. (Iz slovenske kulturne zakladnice, 25). Str. 117–170.
- VREČKO, JANEZ, 1999: Labodovci, pilotovci, konstrukterji in tankisti. *Slavistična revija* 47, št. 1, str. 49–67.
- VREČKO, JANEZ, 2000: Novomeški prekucuh Anton Podbevšek. V: *Antona Podbevška 100 nadnaravnih let*. Ur. Marijan Dovič. Novo mesto: Goga. Str. 11–19.
- ZADRAVEC, FRANC, 1980: Barvne besede in Kosovelova poezija. V: *Franc Zadavec: Elementi slovenske moderne književnosti*. Murska Sobota: Pomurska založba. Str. 224–237.
- ZADRAVEC, FRANC, 1984: Slovenska ekspresionistična literatura. V: *Obdobje ekspresionizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Ur. Franc Zadavec. Ljubljana: Filozofska fakulteta. (Obdobja, 5). Str. 9–39.
- ZADRAVEC, FRANC, 1986: *Srečko Kosovel 1904–1926*. Ljubljana / Murska Sobota: Znanstveni inštitut FF / Pomurska založba.
- ZADRAVEC, FRANC, 1993: *Slovenska ekspresionistična literatura*. Murska Sobota, Ljubljana: Pomurska založba, Znanstveni inštitut FF. (Zbirka Domača književnost).
- ZADRAVEC, FRANC, 1999: *Slovenska književnost II*. Ljubljana: DZS.
- ZADRAVEC, FRANC, 2005: *Slovenski roman dvajsetega stoletja. Tretji analitični del in sinteze*. Murska Sobota, Ljubljana: Založba Franc–Franc, SAZU, Znanstveni inštitut FF. (Knjižna zbirka Misel o slovenski besedi).
- ZOREC, IVAN, 1928: Anton Adamič: Znanci, črtice. *Ljubljanski zvon* 48, št. 10, str. 636.
- ŽIVKOVIĆ, DRAGIŠA (ur.), 1985: *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit.
- ŽMEGAČ, VIKTOR, 2002: Europski kontekst ekspresionizma. V: *Ekspresionizam u hrvatskoj književnosti i umjetnosti*. Ur. Cvjetko Milanja idr. Zagreb: Altagama. (Projekt hrvatski modernizam 20. st.). Str. 11–21.

## Primarna literatura

- BARTOL, VLADIMIR, 1935: *Al Araf. Zbirka literarnih sestavkov*. Ljubljana: Založba Modra ptica.
- BEVK, FRANCE, 1923: *Rablji*. Gorica: Narodna knjigarna.
- BEVK, FRANCE, 1951: *Izbrani spisi I*. Ur. France Koblar. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

- BEVK, FRANCE, 1953: *Izbrani spisi III*. Ur. France Koblar. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- ČEBOKLI, ANDREJ, 1999: *Andrej Čebokli – pesnik in pisatelj iz Kreda (1893–1923)*. Ur. Rozina Švent. Gorica: Goriška Mohorjeva družba.
- DORNIK, IVAN, 1930: *Brez oči. Novele*. Celje: Založništvo – tiskarna I. Martinčič.
- FINŽGAR, FRAN SALEŠKI, 1983: *Zbrano delo V*. Ur. Jože Šifrer. Ljubljana: Državna založba Slovenije. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).
- FINŽGAR, FRAN SALEŠKI, 1984: *Zbrano delo VI*. Ur. Jože Šifrer. Ljubljana: Državna založba Slovenije. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).
- GRUM, SLAVKO, 1976: *Zbrano delo I*. Ur. Lado Kralj. Ljubljana: Državna založba Slovenije. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).
- KOSOVEL, SREČKO, 1974: *Zbrano delo II*. Ur. Anton Ocvirk. Ljubljana: Državna založba Slovenije. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).
- KOZAK, JUŠ, 1989: *Zbrano delo II*. Ur. Jože Munda. Ljubljana: Državna založba Slovenije. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).
- KRAIGHER, LOJZ, 1981: *Zbrano delo IV*. Ur. Dušan Moravec. Ljubljana: Državna založba Slovenije. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).
- KREFT, BRATKO, 1950: *Povesti iz nekdanjih dni*. Ljubljana: Sindikalna založba.
- MAGAJNA, BOGOMIR, 1930: *Primorske novele*. Celje: Družba svetega Mohorja. (Mohorjeva knjižnica, 33).
- MAGAJNA, BOGOMIR, 1932: *Bratje in sestre. Novele in črtice*. Celje: Družba svetega Mohorja. (Mohorjeva knjižnica, 51).
- NOVAČAN, ANTON, 1923: *Samosilnik. Deset povesti*. Ljubljana: Tiskovna zadruga.
- PUGELJ, MILAN, 1920: *Črni panter*. Ljubljana: Umetniška propaganda.
- PUGELJ, MILAN, 1923: *Popotniki. Novele in črtice*. Celje: Tiskarna Slovenija.
- PREGLJ, IVAN, 1970: *Izbrana dela VII*. Ur. France Koblar. Celje: Mohorjeva družba.
- ŠNUDERL, MAKSO, 1929: *Človek iz samote. Novele*. Maribor: Tiskovna založba.
- TANC, ANTON, 1938: *Ženin iz Amerike*. Ljubljana: Cankarjeva družba.

## Časopisje 1919–1929

- D Domovina, Ljubljana, letn. 2–11  
 DeN Delavske novice, Ljubljana, letn. 1–4  
 Dm Domoljub, Ljubljana, letn. 32–42  
 DP Domači prijatelj, Ljubljana, letn. 1–3  
 DPol Delavska politika, Ljubljana, letn. 1–4  
 DPr Delavska pravica, Ljubljana, letn. 1–2  
 Dr Družina, Gorica, letn. 1  
 DS Dom in svet, Ljubljana, letn. 32–42  
 E Edinost, Trst, letn. 44–53  
 G Gorenjec, Kranj, do 1916  
 Grlica, Ljubljana, letn. 1  
 Gr Gruda, Ljubljana, letn. 1–6  
 Ilustr Ilustracija, Ljubljana, letn. 1  
 J Jutro, Ljubljana, letn. 1–10  
 JAlm Jadranski almanah, Trs, Gorica, letn. 1–6  
 Jka Jadranka, Trst, letn. 1–3  
 JN Jutranje novice, Ljubljana, letn. 1  
 Jsla Jugoslavija, Ljubljana, letn. 2–5  
 KGM Koledar Goriške matice, Gorica, letn. 1–10  
 KGMD Koledar Goriške Mohorjeve družbe, Gorica, letn. 1–5  
 KJ Književni jug, Zagreb, letn. 2  
 KL Kmet(ij)ski list, Ljubljana, letn. 1–11  
 KMD Koledar družbe sv. Mohorja, Prevalje, Celje, letn. 60–70  
 KorS Koroški Slovenec (prej Korošec), Dunaj, Celovec, letn. 1–11  
 Kres Kres, Ljubljana, letn. 1–3  
 Križ na gori, Ljubljana, letn. 1–3  
 Lepa Vida, Ljubljana, letn. 1  
 LZ Ljubljanski zvon, Ljubljana, letn. 39–49  
 M Mladika, Gorica, Prevalje, Celje, letn. 1–10  
 Majski spis 1928, Maribor, letn. 1  
 Mir Mir, Celovec, Ljubljana, Prevalje, letn. 38–39  
 Mladina, Ljubljana, letn. 1–4  
 Mladost, Ljubljana, letn. 12–22  
 MP Modra ptica, Ljubljana, letn. 1  
 Mr Mentor, Ljubljana, letn. 11–21  
 MSt Murska straža, Radgona, Gor. Radgona, letn. 1–6

- MV Mariborski večernik »Jutra«, Maribor, letn. 1–3  
Naprej, Ljubljana, Celje, Krško, letn. 3–12  
ND Nova doba, Celje, letn. 1–11  
NDk Narodni dnevnik, Ljubljana, letn. 1–6  
NG Naš glas, Trst, letn. 1–4  
Njiva Trst, letn. 1  
NM Naša moč, Ljubljana, letn. 15–18  
NP Nova pravda, Maribor, Ljubljana, letn. 1–8  
Odmevi, Ljubljana, letn. 1  
Plamen, Ljubljana, letn. 1  
PLp Pod lipo, Ljubljana, letn. 1–5  
Pravica, Ljubljana, letn. 1–7  
Razgled, Ljubljana, letn. 1–2  
Rdeči pilot, Ljubljana, letn. 1  
S Slovenec, Ljubljana, letn. 47–57  
SGp Slovenski gospodar, Maribor, letn. 53–63  
Ska Slovenka, Ljubljana, letn. 1  
Slovanska misel, Ljubljana, letn. 1  
SN Slovenski narod, Maribor, Ljubljana, letn. 52–62  
Sn Slovan, Ljubljana, do 1917  
Soc Socialist, Ljubljana, letn. 1–3  
St Straža, Maribor, letn. 11–17  
Svoboda, Ljubljana, letn. 1–2  
Svobodna mladina, Ljubljana, letn. 1–2  
Tabor Maribor, letn. 1–8  
Tank Ljubljana, letn. 1  
Trije labodje, Ljubljana, letn. 1  
TS Tedenske slike, Ljubljana, do 1918  
VL Večerni list, Ljubljana, letn. 1–2  
Zkol Zadružni koledar, Ljubljana, letn. 1–6  
Žika Ljubljana, letn. 1  
ŽiS Življenje in svet, Ljubljana, letn. 1–3  
ŽS Ženski svet, Trst, Ljubljana, letn. 1–7

---

## Imensko kazalo

- Adamič, Anton 92, 187, 188  
Albreht, Fran 19, 150, 191, 196, 202  
Albreht, Ivan 19, 20, 24, 28, 40, 76, 78,  
79, 87, 176–178, 213  
Alešovec, Jakob 95, 188  
Antončič, Emica 38, 42, 217  
Artač, Bina 55  
Aškerc, Anton 68  
Avsenak, Mirko 90, 189
- Bajt, Drago 200, 217  
Baloh, Ivan 19, 91  
Bartol, Vladimir 7, 59, 70, 113, 132, 189,  
191–210, 215–217, 225  
Begović, Milan 119  
Benčina, Martin 55  
Bende, Roman 20, 67  
Benko, Leopold 191  
Bernik, France 74, 123, 217  
Bevk, France 19, 20, 22–24, 40, 44, 48,  
68, 73, 79–83, 87, 92, 93, 120, 176,  
178–184, 212, 214, 215, 225, 226  
Bitenc, Vinko 199  
Bohinjec, Peter 68  
Bolka, Fran 49, 91  
Borko, Božidar 20, 187  
Boršnik, Marja 132  
Boršnik, Božo 91  
Bošnjak, Blanka 27, 217  
Brajović, Tihomir 10, 217  
Bratina, Valo 49  
Brecelj, Anton 67  
Brecelj, Marijan 34, 217  
Breščak, Iva 189  
Brodar, Srečko 19  
Budal, Andrej 19, 20, 49, 100
- Cajnkjar, Stanko 189  
Cankar, Ivan 11, 13, 14, 16, 19–21, 25, 38,  
43, 47, 52–56, 62–64, 71, 72, 74–77,  
79–81, 89, 97, 98, 102, 104, 111, 114,  
153, 156, 158, 161, 163, 172, 173, 179,  
201, 202, 212, 214  
Cankar, Izidor 196  
Celestin, Fran 12  
Cerkvenik, Angelo 20, 32, 35, 38, 40,  
52, 54, 64, 75, 166, 168, 174, 213, 215  
Cesar, Ivan 124, 218  
Cigler, Janez 196  
Cvelbar, Jože 48, 49
- Čebokli, Andrej 19, 20, 32–35, 38, 40,  
48, 79, 83–87, 120, 213, 214, 226  
Čeh (Steger), Jožica 25, 47, 76, 86, 123,  
172, 187, 218  
Čehov, Anton Pavlovič 119  
Čufar, Tone 189, 216
- Debeljak, Tine 189  
Debevec, Ivan 67  
Debevec, Jože/Josip  
Detela, Fran 67, 93  
Dolgan, Marjan 32, 58, 61, 62, 108, 128,  
132, 133, 139, 147, 150, 218

- Dolničar, Vinko 49  
 Dornik, Ivan 19, 49, 76, 78, 87, 214, 218, 226  
 Dović, Marijan 42, 218  
 Erjavec, Fran 12, 67  
 Fabjančič, Milan 19, 32, 36–38, 40, 48, 79, 86, 87, 120, 184, 185, 213–215  
 Farrère, Claude 59  
 Fatur, Lea 92  
 Feigel, Damir 9, 19, 21, 93  
 Finžgar, Fran Saleški 19–21, 40, 49, 92, 93, 96, 97, 100, 178, 179, 212–214, 226  
 Flaker, Aleksandar 42, 43, 47, 218  
 Flisek, Viktor 75, 91  
 France, Anatole 206  
 Freud, Sigmund 122, 139  
 Gaspari, Tone 187  
 Genette, Gérard 53, 218  
 Głowi ski, Michał 10, 12, 218  
 Glušič, Helga 32, 85, 218  
 Golar, Cvetko 19, 20, 68, 71, 79, 87, 92, 93, 99, 100, 213, 214  
 Golec, Januš 20, 100, 117, 118  
 Golobič, Lojze 189  
 Gorinšek, Danilo 189  
 Govekar, Fran 19, 20, 92, 95, 100, 196  
 Grahor, Ivo 90, 189, 216  
 Gregorčič, Simon 68  
 Gregorič, Stipančič Marica 20, 67, 93  
 Grum, Slavko 32, 57, 58, 64, 90, 120–140, 183, 213–215, 226  
 Gspan, Alfonz 55, 91  
 Hartman, Bruno 70, 71, 218  
 Hladnik, Miran 218, 219  
 Jaklič, Fran 14, 92, 94, 100, 196  
 Jakac, Božidar 42  
 Jalen, Janez 189  
 Jarc, Miran 32, 56, 59, 60–63, 64, 90, 96, 140–144, 146, 149–151, 213–215, 219  
 Javornik, Mirko 90, 189  
 Jeglič, Branko 20, 67  
 Jeglič, Ciril 19, 20, 49, 68, 188  
 Jelenc, Vitomir 49, 67  
 Jelinčič, Dušan 193, 197, 219  
 Jenko, Simon 9, 12  
 Jensterle, Doležal Alenka 126, 133, 219  
 Jevnikar, Martin– 204, 219  
 Jež, Niko 194, 219  
 Jug, Klement 191  
 Jurčič, Josip 7, 9, 12, 102, 155  
 Juvan, Marko 10, 38, 42, 219  
 Kelemina, Jakob 45, 219  
 Kermauner, Taras 204, 206, 219  
 Kersnik, Janko 7, 9, 12, 69, 94, 98  
 Kleinmayr, Ferdo 20, 91, 92, 98  
 Kmecl, Matjaž 41, 139, 140, 219  
 Kmet, Marija 19–21, 24–26, 40, 92, 169, 187, 213  
 Koblar, France 20, 30, 32, 80, 83, 91, 110, 183, 191, 220  
 Kocbek, Edvard 189  
 Kocijan, Gregor (G. K.) 20, 23, 26, 29, 30, 45, 47, 49, 59, 71, 73, 75, 76, 86, 90–94, 99, 105, 143, 154, 166, 186, 191, 199, 201, 220  
 Kocjančič, Karlo 42, 53, 91, 220  
 Kogoj, Marij 42, 44, 56  
 Kokalj, Marijana 187  
 Kolšek, Peter 32  
 Koman, Manica 19, 20, 24, 28, 40, 92, 100, 213

- Korban, Josip 91, 92  
 Koren, Evald 111, 221  
 Koron, Alenka 22, 27, 120, 221  
 Koruza, Jože 124, 221  
 Kos, Janko 41, 45, 109, 221  
 Kos, Matevž 38, 221  
 Kos, Zofija 91  
 Kosem, Zvonimir— 20  
 Kosmač, Ciril— 32, 73, 117, 180  
 Kosovel, Srečko 37, 41, 55, 56, 64, 98,  
 168–173, 213, 226  
 Kostanjevec, Josip— 19, 71, 72, 87, 92—  
 94, 100, 213  
 Košak, Vinko 55, 91  
 Košuta, Miroslav 206, 221  
 Kozak, Ferdo 49  
 Kozak, Juš 19, 24, 29, 30, 40, 101, 188,  
 213, 216, 221, 226  
 Kozlevčar Černelič, Ivanka 102, 221  
 Kraigher, Lojz 69, 71, 87, 93, 213, 226  
 Kralj, Lado 41, 48, 49, 57, 58, 68, 121,  
 123, 125, 126, 129, 139, 192, 204, 221  
 Kraljič, Franc 49  
 Kreft, Bratko 64, 90, 158–163, 214,  
 226  
 Kreft, Lev 41, 42, 44, 47, 221  
 Kranjc, Cene 189  
 Kranjc, Jože 90, 189, 206  
 Kranjec, Miško 90, 189, 216  
 Kranjec, Silvo 91  
 Kresal, Rudolf 90, 189, 216  
 Krevh, Matko 20, 91  
 Kropotkin, Peter 44  
 Kuhar, Lovro (Prežihov Voranc) 19, 20,  
 24, 30, 40, 75, 89, 92, 186, 188, 213,  
 216  
 Kunčič, Mirko 189  
 Kveder, Zofka 49, 92, 93, 95, 96  
 Lah, Andrijan 102, 221  
 Lah, Ivan 19, 49, 100, 102–104, 121, 214  
 Levstik, Fran - 12  
 Levstik, Vladimir 19, 71, 76, 87, 100,  
 111–114, 116, 117, 121, 191, 196, 199,  
 213, 214  
 Legiša, Lino 55, 71, 222  
 Likovič, Joža 189, 216  
 Lipah, Fran 187, 188  
 Lokar, Metka 46, 222  
 Lovrenčič, Joža 78  
 Maeterlinck, Maurice 57, 121, 122, 125  
 Magajna, Bogomir 63, 64, 90, 152–157,  
 213, 214, 226  
 Maister, Rudolf 49  
 Majcen, Stanko 19, 24, 30, 49, 100,  
 120, 213  
 Maleš, Miha 206  
 Malešič, Matija 19, 186, 187  
 Maselj, Fran (Podlimbarski) 12  
 Matičič, Ivan 19, 20, 100  
 Matko, Ana 222  
 Maupassant, Guy de 206  
 Mazi, Vilko 19, 20, 67  
 Medved, Anton 68  
 Melihar, Stane 48–51, 64, 80, 213  
 Mencinger, Janez 12  
 Merhar, Alojzij (Silvin Sardenko) 20,  
 93  
 Meško, Ksaver 19–22, 40, 49, 68, 71–  
 73, 87, 92, 93, 97, 98, 100, 212–214,  
 Mihevc, Ignacij 67, 75  
 Mihurko Poniž, Katja 26, 222  
 Milčinski, Fran 9, 19, 92, 213  
 Milkovič, Adam 189  
 Mlakar, Janko 189  
 Mohorič, Milena 189

- Mole, Vojeslav 49, 84  
 Moravec, Dušan— 93, 222  
 Mrak, Ivan 20, 38, 56, 57, 64, 207, 213, 222  
 Mrzel, Ludvik 166, 189, 216, 222  
 Munda, Jože 71, 222  
 Murnik, Rado 20, 92, 95, 100  
 Mušič, Marjan 42
- Nadlišek Bartol, Marica 20, 91  
 Nanut, Josip 49  
 Nemeč, Rasto 67, 55  
 Novačan, Anton 20, 49, 68–71, 87, 196, 213, 226  
 Novak, Marija 20, 67  
 Novak Popov, Irena 42, 45, 47, 222
- Obid, Fanica 55, 67  
 Ocvirk, Anton 90, 132, 168, 169, 181, 222
- Pahor, Jože 19, 20  
 Pasco, Allan H. 12, 222  
 Paternu, Boris 49, 50, 84, 123, 171, 204, 222  
 Perić Jezernik, Andreja 140, 223  
 Perko, Pavel 67, 68, 93  
 Peterlin, Radivoj (Petruška) 19, 20, 23, 95, 96, 100, 121  
 Petre, Fran 41, 43, 45, 47  
 Pikel, Alojz 19, 67  
 Pirnat, Niko 189, 202  
 Plestenjak, Jan 188  
 Podbevšek, Anton 19, 35, 38, 40–45, 47, 48, 52–56, 63, 80, 89, 174, 213  
 Podržaj, Ivan 20, 100, 187, 188, 202  
 Polak, Janko 49  
 Poniž, Denis 41, 42, 45, 47, 161, 223  
 Pregelj, Ivan 19, 20, 24, 30–32, 49, 71, 73, 87, 90, 100, 101, 107–111, 119, 121, 133, 167, 169, 213, 214, 223, 226
- Premk, Josip 19  
 Prenner, Ljuba 189
- Rajh, Bernard 74, 223  
 Rape, Andrej 67  
 Ravnikar, Štefanija 42, 52, 53, 58, 64, 213  
 Remec, Alojzij 20, 21, 49, 67, 68, 100  
 Ribičič, Josip 20, 24, 100  
 Rihteršič, Boris 189  
 Roš, Fran 187, 188  
 Rupel, Dimitrij 41
- Schmidt, Goran 30, 223  
 Seliškar, Tone 20, 38, 42, 54, 75, 174, 175, 215  
 Silvester, Marta 191, 192, 199, 223  
 Slemen, Vida 20  
 Solar, Milivoj 12, 223  
 Stelè, Franc 42, 223  
 Sterle, Vlasta 55  
 Steržaj, Frančišek 49  
 Stojanović Pantović, Bojana 45, 46, 52, 53, 58, 68, 69, 76, 82, 90, 92, 120, 123, 157, 160, 164, 166, 223  
 Stritar, Josip 196  
 Strniša, Gustav 100, 117  
 Suchy, Josip 92, 94, 95  
 Svetec, Luka 12  
 Svetina, Stanko 49
- Šalamun Biedrzycka, Katarina 41–43, 45–47, 58, 59, 124, 223, 224  
 Šifrer, Jože 21, 97, 224  
 Širok, Karel 20, 91  
 Škerl, Silvester 20, 24, 91, 110, 201, 206, 224

- Šnuderl, Makso 90, 92, 163–166, 214, 226  
 Šorli, Ivo 19, 20, 71, 73, 87, 92, 93, 98–100, 213  
 Štrukelj, France 49
- Tanc, Anton 75, 100, 185, 186, 226  
 Tavčar, Ivan 9, 12, 14, 42, 95, 102, 155, 196  
 Tavčar, Mara 20, 67, 100  
 Tavčar, Zora 34, 86, 224  
 Telban, Janko 67, 75  
 Tiran, Ernest 20, 67, 75  
 Trdina, Janez 7, 12  
 Troha, Věra 41, 224  
 Trošt, Ivo 49
- Urbanija, Jožef 15, 118
- Vdovič, Stanislav 189  
 Velikonja, Narte 20, 76, 77, 188, 214, 216  
 Verovšek, Anton 68  
 Veselovskij, Aleksandr 9, 224  
 Vidmar, Ciril– 48, 51, 64, 80, 213  
 Vidmar, Josip 44, 56, 98, 111, 132, 182, 183, 199, 206, 224
- Virk, Tomo 206, 224  
 Vodnik, Anton – 41  
 Vodnik, France 78, 86, 89, 91, 156, 166, 224  
 Vošnjak, Josip 12  
 Vouk, Ivan 91, 92, 98, 189  
 Vrečko, Janez 41–43, 45, 80, 170, 224, 225  
 Vuk, Ivan 71, 74, 75, 87, 100, 105–107, 121, 213, 214
- Wilde, Oscar 59  
 Winkler, Venceslav 90, 189, 216
- Zadravec, Franc 32, 45, 50, 58, 74, 75, 86, 117, 121, 123, 130, 131, 144, 149, 164, 170–172, 177, 225  
 Zarnik, Valentin 12, 91  
 Zbašnik, Fran 92, 93, 100  
 Zor, Ivo 189  
 Zorec, Ivan 19, 21, 32, 34, 40, 100–102, 121, 188, 213, 214, 225
- Žagar, Janez 91  
 Živković, Dragiša 225  
 Žmegač, Viktor 84, 225



---

# Slovenian short prose 1919–1929

## Summary

SINCE THE VERY BEGINNING, THE PRESENT research on short narrative prose has taken into account the diachronic sequence, synchronic positions, and the principles of historical poetics. The speculative genre typology of prose (novellas) was set aside and the author focused on searching for morphological/structural characteristics in three periods: 1850–1891, 1892–1918, and 1919–1941. The scope of material—that is, the number of short narratives collected throughout all three periods—was quite broad and included nearly 13,000 narrative units. The research was limited only to published works, from which it was possible to determine developmental characteristics and special features.

The common characteristics of short prose can be divided into eight groups of possible features, which include more or less expressed invariant characteristics. In individual periods, these characteristics either remain the same and repeat themselves or are modified and form a broad variety of versions; this is determined by time, changes in worldviews/style, and individual creative special features. These possible features include: a) A short narrative expressing a part or fragment of a certain life whole, which is existentially crucial—that is, the narrative depicts a decisive moment that is either important for the future life or future existence of the main character or that represents the conclusion of his journey through life; b) Usually, everything revolves around one main character or at most two of them, who are closely connected. Sometimes, emphasis is placed on the main character's personality and the narrative is expanded into a portrait or characterization. All other characters, if present, only have a supporting role. The main character's personality is formed and his reactions in decisive situations and moments are presented; c) The composition of the narrative is synthetic, limited in events, and contains a single storyline with possible turning points and is oriented towards the ending. The condition for this is that the story is concise. Small digressions are possible but cannot significantly change the entire short-prose structure. This is different from narratives in which events or experiences are presented associatively and give the impression of being more or less dispersed; d) Because short prose has a limited length, the principle of concise narration is prevalent. Thus articulation modes, such as dialogues, narrated scenes, descrip-

tions, portraits, and reports on events are normally concise and lapidary, except if one of the modes predominates (monologue, dialogue, narration, etc.); e) The same applies to the time and place, but the aforementioned conciseness is not obligatory and in such cases is closely connected with compositional fragmentation; f) The endings vary: they can be closed, narrated in full, or open, whereupon the readers are left to ponder over the continuation of the story; g) Based on genre characteristics (epic, lyric), individual verbalization modes of articulation, narrative features, and also fixed compositional forms such as the frame narrative, various short-prose models can be identified. Also important here is the role of stylistic formation (of a literary movement), which influences how and to what extent individual short-prose narrative features are realized. So far studies have classified the following models: Realist, New Romantic/Symbolist or Ivan Cankar's innovative model, Avant-Garde/Experimental, and Expressionist. Rather frequently these models are syncretically combined; h) Subject matter and motifs are not crucial in forming short-narrative models.

Although some researchers claim that the length of a narrative work is not a key factor, this study shows that it indeed affects the features that separate short narratives from other narrative works and that the work's length is an important aspect that dictates the scope and selection of narrative techniques. Short narratives vary in length from less than 1,000 to about 8,000 words. In the twentieth century, the number of shorter narratives increased dramatically: in Modernism, narratives containing up to 3,000 words amounted to 79% of short narratives and during the interwar period this share amounted to as much as 86%. The number of genre names for such narratives is also interesting: in Realism there existed 27 such names, whereas in Modernism there were 102 and in Expressionism and Social Realism together there were 93.

The introductory chapter is followed by a chapter on short narrative prose in the first three years after World War I (1919–1921). Fran S. Finžgar and Ksaver Meško continued writing short narratives characteristic of previous periods and did not depart from their established styles of writing. France Bevk, who was remarkably productive, inclined to Expressionism, but otherwise mostly used a version of the Realist short-prose model that included either a few or a number of Cankar's and/or Expressionist features. Models and styles were syncretically combined. Similar can be said of Marija Kmetova, Juš Kozak, and Stanko Majcen, whereas Milan Pugelj, Ivan Albreht, Manica Komanova, and Lovro Kuhar did not deviate from their realistic styles of writing. In the same time period, Ivan Pregelj wrote brilliant short narratives (*The Curious Pilgrimage of Tina from the Matko Farm*, Sln. *Matkove Tine prečudno romanje*), in

which he preserved the Baroque rhetoric and came close to Expressionism in his own typical way. Ivan Zorec also preferred the Realist short-prose model, whereas Andrej Čebokli, Angelo Cerkvėnik, and Milan Fabjančič had a great fondness for Expressionist features. The Avant-Garde Anton Podbevšek displayed his admiration for the new movements not only in his poetry but also in his prose or short-prose experiments *The Wizard from Hell* (Sln. *Čarovnik iz pekla*, 1921) and *The Incarcerated Dancer* (Sln. *Plesalec v ječi*, 1922).

The Avant-Garde was being established a few years earlier under the leadership of Anton Podbevšek, but manifested itself mainly from 1922 to 1924. Short narrative prose was being introduced to interesting innovations, but these did not visibly influence the future model or other characteristics of short prose. A small group of short-prose writers gathered around Podbevšek and his two journals *The Three Swans* (Sln. *Trije labodje*) and *The Red Pilot* (Sln. *Rdeči pilot*). Short narratives were published by Stane Melihar, Ciril Vidmar, Štefanija Ravnikar, and Angelo Cerkvėnik. The Avant-Garde short narrative tried to find other, non-traditional techniques of expression for short-prose that were closer to the Expressionist model, especially in terms of style. This deviation was partially successful; however, the experiments did not significantly influence the future development of Slovenian short prose. Similar was true for prose writers that were not directly involved in Podbevšek's Avant-Garde movement and only sympathized with it (Slavko Grum, Miran Jarc, Ivan Mrak, Srečko Kosovel, Bogomir Magajna, and others). During the Avant-Garde period discussed above, Jarc stood out as one of the most creative authors of the young generation.

In parallel with the Avant-Garde experiments, a group of older prose writers born in the 1870s and 1880s published their works between 1922 and 1924. Among the older writers were Josip Kostanjevec, Fran Milčinski, Fran S. Finžgar, Ksaver Meško, Ivo Šorli, Lojz Kraigher, and Cvetko Golar; and the most productive among the younger included Ivan Pregelj, Ivan Vuk, Milan Pugelj, Vladimir Levstik, and Anton Novačan. The writers born in the 1890s displayed their fondness for the Expressionist movement in their numerous publications. Among them were France Bevk, to some extent Ivan Dornik, Narte Velikonja, Andrej Čebokli, Milan Fabjančič, and others. Special mention should be made of Bevk's short stories "Hatred," "The Demon," and "Grotesque" (Sln. *Sovrašтво*, *Demon*, *Groteska*) and Čebokli's "The Dead Hands," "The Child of Starvation," and "Under the Dead Trees" (Sln. *Mrtve roke*, *Otrok gladu*, *Pod mrtvimi drevesi*). These and some other short stories can be characterized as more or less Expressionist.

In the 1920s, the years from 1925 to 1929 were the most productive. There were several different groups of prose writers. The most prominent among the older writers were Finžgar, Meško, Šorli, and Golar, who still continued publishing their short narratives and whose passion for writing did not lessen over time. These as well as some younger writers followed the realistic short-prose model by cultivating their own versions of Realism and more or less including some features of Cankar's style of writing. The aforementioned model base was based on a formed fabula, a clear plot pyramid and the articulation of realistic life; third-person narrative was used, even though the first-person narrative not uncommon; in accordance with the invariant features of short prose, one or at most two characters were at the center of attention; the narrative was focused on a decisive moment (or part) in the life of the main character; psychological and/or social motivation was taken into consideration; most often words were used in their usual meanings; the conciseness of the short-prose narrative determined the articulation modes, and so on.

During this time, some prose writers stood out with their perfected style of narration, even though they were supporters of the Realist model with a few variations. Among them: Ivan Zorec with his narrative *The Root in the Soil* (Sln. *Korenina v zemlji*); Ivan Lah (on whom Modernism and Cankar had the most influence) with *I Love You ...*, *Memory*, *Fighting for the Grandson*, and *Cabej's May* (Sln. *Ljublju tebjā ...*, *Spomin*, *Borba za vnuka*, and *Cabejev maj*); also Ivan Vuk with the social narratives *Not Needed* and *The Spoiled Child* (Sln. *Ni potreben* and *Pokvarjen otrok*); Ivan Pregelj whose *The Son of Doom* and *Behold, a Man!* (Sln. *Sin pogubljenja* and *Glejte, človek!*) are the most prominent examples of his own syncretic model, which he persistently used; Vladimir Levstik also greatly contributed to the diversity of short prose with special themes and topics as well as sharp criticism in *The Eyes*, *Joseph*, *The Chain*, and *The Green Leaf* (Sln. *Oči*, *Jožef*, *Veriga*, *Zeleni list*); Pugelj's *Night Watch* (Sln. *Stráža*) also stood out in terms of style.

Some prose writers born in the 1890s and later were responsible for the rise and fall of Expressionism. These were Slavko Grum, Miran Jarc, and to some extent Bogomir Magajna, Bratko Kreft, Makso Šnuderl, and Angelo Cerkvnik, among others. Except for Grum, most of them later used variations of realistic short-prose models. Similarly, some writers that until then syncretically combined Expressionist features in their short narratives now found themselves in New/Social Realism; for example, France Bevk, Milan Fabjančič, and Tone Seliškar. Slavko Grum and Miran Jarc contributed the

most to the rise of Expressionism. Their short narratives had the greatest role in the formation of the model/style base for Expressionist short prose. This was based on emphasized subjectivity, characters that were controlled by fear, terror, madness, loneliness, screaming, ecstasy, the sense of chaos, and so on; internal monologue prevailed; dreams, visions, associativity, and the subconscious were brought to the forefront; writers moved away from mimeticism, but did not completely drive it out; compositional fragmentarization was common; characters were nameless types, although not necessarily; the character's personality was visible from the entire narrative; time and place were often unclear and made up; there was distortion of place; the words were predominately expressive and thus used figuratively; parataxis was common, even prevailing; hyperboles were not lacking; often essay style was used; and so on.

Vladimir Bartol was a very active writer. He was not fond of tradition and eagerly searched for a short-prose model that was different from the one he knew. He was partly successful in his search for innovation, even though he did not develop a model that would in any decisive way influence the future development of short narrative. He began to publish his works in 1927 and in just over two years created quite a literary opus. His model is based on frame narratives and monologues of the main character: the inserted part appears as a modern "skaz." The main character narrates and weaves the story together, while the author prioritizes the discussions or uses some sort of an essay style when describing the idea, which is illustrated and affirmed through experiences. With his ideas he rebels against social establishment, conventions, and above all the dominating morals. More than that, he builds his model on modes of expression and some narrative features, and far less on features of language and style. His works display syncretism, bound between the Realist, partially New Romantic/Symbolist, and Expressionist short-prose model. However, one of the versions of the Realist model is predominant and sometimes interwoven with fantasy.

In addition to the aforementioned writers, a young generation was starting off, which completely prevailed in the 1930s alongside some older short-prose writers. The beginnings of their short-prose writing can be traced back to the second half of the 1920s, but most of their works were published in the 1930s. Alongside already established writers such as Lovro Kuhar, Juš Kozak, and Narte Velikonja, the most productive and representative were Ivo Grahor, Miško Kranjec, Ludvik Mrzel, Vladimir Bartol, Venceslav Winkler, Rudolf Kresal, Joža Likovič, Tone Čufar, and a number of others.



---

STUDIA  
Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU  
LITTERARIA

Doslej izšlo:

- 2004 Drago Šega: Literarna kritika
- 2004 Marijan Dovič: Sistemske in empirične obravnave literature
- 2005 Majda Stanovnik: Slovenski literarni prevod (1550–2000)
- 2005 Matija Ogrin (ur.): Znanstvene izdaje in elektronski medij
- 2005 Vid Snaj: Nova zaveza in slovenska literatura
- 2007 Tone Smolej: Slovenska recepcija Émila Zolaja (1880–1945)
- 2007 Peter Svetina: Kitične oblike v starejši slovenski posvetni poeziji
- 2007 Marijan Dovič: Slovenski pisatelj
- 2007 Tomo Virk: Primerjalna književnost na prelomu tisočletja
- 2008 Marko Juvan, Darko Dolinar (ur.): Primerjalna književnost v 20. stoletju in Anton Ocvirk
- 2008 Vita Žerjal Pavlin: Lirski cikel v slovenski poeziji 19. in 20. stoletja
- 2009 Jelka Kernev Štrajn: Renesansa alegorije
- 2010 Ivan Verč: Razumevanje jezikov književnosti
- 2010 Luka Vidmar: Zoisova literarna republika
- 2011 Alenka Koron, Andrej Leben (ur.): Avtobiografski diskurz
- 2011 Andreja Perič Jezernik: Minimalizem in sodobna slovenska kratka proza

## O avtorju

Gregor Kocijan (1933) je diplomiral na slavistiki ljubljanske Filozofske fakultete, tam je tudi doktoriral s temo Slovenska kratka proza v drugi polovici 19. stoletja. Od 1975 je predaval slovensko književnost na Pedagoški akademiji v Ljubljani, pozneje Pedagoški fakulteti, kjer je 1993 postal redni profesor. 1999 se je upokojil in naslednje leto dobil naziv zaslužni profesor.

Pomembnejše samostojne publikacije: *France Prešeren v sliki in besedi* (1977, 1978, 1983, poljudna monografija), *Josip Jurčič v besedi in sliki* (1981, poljudna monografija), *Kratka pripovedna proza od Trdine do Kersnika* (1983, študija), *Slovenska kratka pripovedna proza 1892–1918* (1988, bibliografija), *Med analizo in sintezo* (1992, literarnovedne razprave), *Zapiski o starejši slovenski povesti* (1995, spremne besede), *Kratka pripovedna proza v obdobju moderne* (1996, študija), *Slovenska kratka pripovedna proza 1919–1941* (1999, bibliografija), *Razgledi po slovenski književnosti* (2001, literarnovedne razprave), *Janko Kersnik* (2009, monografija).

ISSN 1855-895-X



9 789612 543709

<http://zalozba.zrc-sazu.si> 18 €