

VZORCI
SENTIMENTA-
LIZMA
V STRITARJEVI
PROZI

Po vsej verjetnosti je Stritar starejše vzorce sentimentalizma z redkimi izjemami sprejemal posredno, in to predvsem iz nemške idile in avstrijskega bidermajerja ter iz francoskega, delno morda angleškega postromantičnega romanopisja. Vsebina teh vzorcev se je medtem posodobila s schopenhauerjanstvom, liberalizmom, socialno—humanimi težnjami itn., in tako preobraženi se kažejo tudi v Stritarjevem delu. Stritar je tedaj sprejemal tiste vzorce sentimentalizma, ki so bili v sočasnem pripovedništvu še živi. Pri tem je izbiral predvsem njihove tragične različice, čeprav je te v svojih poznejših besedilih izpeljal v spravljen konec; opuščal pa je izrazito razsvetljenske elemente prvotnih vzorcev kakor tudi značilne motive romantike. V splošnem so pri Stritarju sentimentalni vzorci kombinirani s sodobnimi in uporabljeni analogno kakor tudi sicer v evropskem postromantičnem pripovedništvu: kot konstrukcijski elementi za pripoved iz sodobnega življenja, osredinjeno na junakovo zasebno duševno izkušnjo in namenjeno izobraženskem občinstvu.

Z izjemo vaškega romana *Sodnikovi* (1878) kaže Stritarjevo pripovedno delo izrazito osebno izpoveden in refleksiven značaj.¹ Meditativnost v njem prevladuje nad fabuliranjem, osredinjeno je na posameznikovo usodo, in sicer na njegovo duševno življenje. V *Zorinu* (1870) bi lahko prepoznali "umetnikov mladostni portret", v *Gospodu Mirodolskem* (1876) idealizirano lastno podobo iz zrele dobe, v povestih *Svetinova Metka* (1868) in *Rosana* (1877) nostalgичno oživiljanje spomina na čustvena doživetja iz dijaških in otroških let. Stritarjeva pripovedna proza je tedaj po svojem notranjem ustroju sorodna sentimentalnemu romanu, katerega značilna poteza je junakova izpovednost in samorefleksija; sorodna pa je tudi nekaterim tipom romana, v katerih se je taka struktura ohranjala še po zatonu romantike in ob reprezentativnem družbenem romanu—epopeji.² V mnogih pogledih je blizu tudi nemški in avstrijski novelistiki poromantične in bidermajerske dobe, v kateri je še nepretrgana živela tradicija rahločutnosti in idilike.

Zdi se, da Stritar ni bil iznajdljiv fabulist in je zato za svoje izkušnje in spoznanja uporabil sheme sporočenih pripovednih vzorcev. Tak postopek sicer ni bil nič nenavadnega, zlasti v t. i. "romanu refleksije", kakršnega so gojili romanopisci mlade Nemčije. Ti so radi segali po tradicionalnih motivih in obrazcih, in to celó v trivialno literaturo, ko so iskali pripovedni okvir za pogovore, ekskurze itn.; v teh so skušali zajeti aktualno resničnost namesto v dogajanju samem. Stritar je pri izbiri vzorcev, po katerih je nameraval napisati "psihološki" roman in povest iz sodobnega življenja za izobražensko občinstvo, sledil tako svojemu spoštovanju do klasike kakor tudi čisto osebni afiniteti do vrhunskih tekstov sentimentalizma³, pač v skladu s svojo večkrat izrečeno mislijo, naj se pisatelj uči ob najboljših delih svetovnega slovstva. Stritarjeva zasluga, da je odprl naši literaturi razgled v velike književnosti Zahoda, pa je bila v slovenski literarni zgodovini sprejeta le s pridržki, češ da je z vpeljavanjem zastarelih zglede deloval v njenem razvoju kot zaviralen dejavnik.

Pričujoči članek ni zamišljen kot polemika z navedenimi stališči, temveč kot poskus, včleniti Stritarjevo razmerje do sentimentalnih vzorcev v kontekst sočasnega evropskega pripovedništva, kot shematičen pregled nad tem, koliko so bili ti vzorci v času Stritarjevega pisateljevanja še živi. Pri tem se članek opira na dosedanja dognanja naše literarne zgodovine in publicistike o neposrednih stičiščih navedenih štirih Stritarjevih pripovednih besedil z nekaterimi osrednjimi deli sentimentalizma. Tako je bila že ugotovljena zveza *Zorina* z Rousseaujevo *Novo Heloizo* (1761) in z Goethejevim *Wertherjem* (1774), kakor tudi razmerje med *Gospodom Mirodolskim* in Golds-

mithovim *Župnikom Wakefieldskim* (1766)⁴. Preučevanje vaše zgodbe na Slovenskem je pred nedavnim opozorilo na verjetnost povezave – vsaj posredne – med *Svetinovo Metko* in Karamzinovo povestjo *Uboga Liza* (1792)⁵. Pač pa sentimentalni tloris v *Rosani* še ni bil deležen kritične pozornosti; ta povest je bila obravnavana predvsem v zvezi s Hebblovo tragedijo *Genoveva* (1843, prva izvedba na Dunaju 1854) in s figuro Mignon v Goethejevem vzgojnostnem romanu *Učna leta Wilhelma Meistra* (1795)⁶. Razmerja štirih Stritarjevih besedil do sentimentalnih predlog se ne lotevam razvojno, temveč skušam v njihovi dogajalni shemi razbrati ustrezne vzorce sentimentalizma ne glede na to, ali jih je Stritar sprejel iz prve roke ali posredno. Predtem skušam shematično opisati variante teh vzorcev ter nakazati njihovo razpršenost po pripovedništvu 19. stoletja, nadalje naznačiti njihove prilagoditve v slovenskem romanu od poznih 60. pa nekako do konca 80. let prejšnjega stoletja (v dobi tedaj, ko je ta roman nastajal), in naposled opozoriti na preobrazbe, ki so jih doživeli v Stritarjevih besedilih. Razpravljanje se omejuje le na tiste vzorce, ki jih je ustvaril in uveljavil prvotni, najstarejši sentimentalni roman, kakršen je nastal v Angliji okrog srede 18. stoletja; ne zajema pa nekoliko poznejšega francoskega vzorca v sentimentalnem romanu, katerega prototip je bila Rousseaujeva *Nova Heloiza*, ena od pomembnih variacij pa *Werther*.⁷

I.

Sentimentalni roman se je že ob nastanku oklical za "resnično" zgodbo iz sodobnega meščanskega življenja, pač v nasprotju s heroično-galantnim romanom, v katerem mitološka bitja, kralji in knezi z junaškimi dejanji odločajo o vzdigu in padcu celih kraljestev. Junaki v novem tipu romana so zdaj anonimni ljudje plebejskega rodu, kakršnim je klasicistična poetika dajala prostor le v komediji. Od pustolovskega romana se sentimentalni spet razločuje po tem, da ne pripoveduje o nenavadnih prigodah na kopnem in na morju, temveč o dogajanju v posameznikovi duševnosti. Notranja izkušnja po rodu preprostega, po duševnosti pa zelo diferenciranega človeka je v sentimentalnem romanu prikazana v obliki ljubezenske zgodbe. Za njen značaj je bil pomemben tisti koncept razsvetljske meščanske kulture, ki je bil izrazit zlasti v protestantskih deželah, namreč visoko vrednotenje zakonske zveze ne le kot temelja družbe, temveč tudi kot možnosti za uresničevanje osebne ljubezenske sreče; odtod tudi dosledno odklanjanje zunajzakonske spolnosti. Ljubezenska zgodba v sentimentalnem romanu temelji na teh premisah in tematizira težnje srednjega stanu, da bi se proti plemiškim privilegijem uveljavil s svojimi etičnimi vrednotami. Zaljubljenca sta si stanovsko neenaka, in sicer s takšno razdelitvijo vlog, da je moški aristokratskega in ženska plebejskega rodu; njena krepost velja kot emblema moralne brezgrajnosti meščanskega stanu.

Prvotni in temeljni vzorec sentimentalnega romana je "seduction story" (zgodba o zapeljevanju): plemič se zagleda v dekle nižjega rodu in jo skuša zapeljati, ona pa stanovitno vztraja v kreposti, čeprav čim morebitnega zapeljivca ni ravnodušna. Ta vzorec ima za razplet dve možnosti; eno je uporabil Samuel Richardson v delu *Pamela ali nagrajena krepost* (1740/41), ki velja za prvi sentimentalni roman. Zgodba se tu končuje v duhu razsvetljskega optimizma, v verovanju, da meščanska vrlina odtehta plemeniti rod. "Naravno" čustvo zmaga nad stanovskimi predsodki, gospod B. se poroči z dekletom, ki je služila pri njegovi materi kot hišna. Ta utopična vera v možnost družbenega vzdiga, podprtega z moralnimi prizadevanji, se je obdržala v romanu še dolgo po izteku razsvetljenstva in je opazno segla tudi v začetke slovenskega romana.

Stritar je bil eden redkih mladostlovenskih avtorjev, ki za tako rešitev niso pokazali zanimanja; izbral si je namreč drugo možnost za razplet iste zgodbe, tisto s tragičnim izidom. Prototip tragične variante je prav tako ustvaril Richardson z romanom *Clarissa ali zgodba mlade dame* (1747/48). Analogno se je ta vzorec uveljavil tudi v sočasni meščanski drami, katere najznamenitejši dosežek je bila Lessingova tragedija *Emilia Galotti* (1772). V francoskem romanu, kolikor se je navdihoval ob vzorcu *Clarisse*, je v skladu z domačim izročilom angleško mlado dekle nadomestila krepostna zakonska žena; taka tragična junakinja je npr. gospa de Tourvel v Laclosovih *Nevarnih razmerjih* (1782) ali med njenimi naslednicami gospa Renalova v Stendhalovem romanu *Rdeče in črno* (1830). Zgodba s tragičnim iztekom, v kateri junak (ki pa ni več nujno aristokrat) načrtno osvaja hčer ali ženo iz visoke družbe ali iz ugledne meščanske družine, je v družbenem romanu 19. stoletja razmeroma redka. Večidel se je umaknila na stranski tir, v krajšo, bolj komorno obliko izpovednega, največkrat prvoosebnega romana. Kot vzorec je še povsem razločna n. pr. v Constantovem *Adolphu* (1816), de Mussetovi *Izpovedi otroka stoletja* (1836), v *Junaku našega časa* (1840) M. J. Lermontova ali v Kierkegaardovem *Zapeljivčevem dnevniku* (1843).

Po dosedanjih ugotovitvah je v slovenskem pripovedništvu do konca 70. let prejšnjega stoletja *Gospod Mirodolski* edini primer, v katerem se je ta vzorec obnovil neokrnjen in razpoznaven⁸. Pač pa so njegovi posamezni elementi razkropljeni tako po drugih Stritarjevih besedilih kakor tudi po slovenskem pripovedništvu tega razdobja; zato se zdi smiselno, obravnavati vsakega od teh elementov posebej.

1. Ena od sestavin tovrstnega vzorca je dvojica gospodičen, naj sta že sestri, sestrični ali prijateljici, ki se največkrat med seboj opazno razločujeta po značaju, temperamentu in zunanosti. Dekliški par je pri Richardsonu in Rousseauju nedvomno nastal iz zahtev epistolarne oblike romana, v katerem junakinja pošilja svoja pisma zaupnici. Tako prvotno funkcijo še ohranja dvojica sestričen v Tavčarjevi noveli *Otok in Struga* (1881), medtem ko Stritar v svojem pisemskem romanu *Zorin* te možnosti ni izkoristil. Tudi sicer je ta prijem pisemske umetnosti za dolgo preživel sentimentalizem in prevzel v različnih tipih romana 19. stoletja druge vloge: od Puškinovega *Evgenija Onjegina* (1825/32) prek romana *Očetje in sinovi* (1862) I. S. Turgenjeva in Balzacove *Modeste Mignon* (1844) vse do Fontanejevega *Stechlina* (1899) tik pred koncem stoletja. V slovenskem pripovedništvu se je ta kliše udomačil že pred Stritarjem, tako npr. v Erjavčevi povesti *Huzarji na Polici* (1863), v Jurčičevem *Desetem bratu* (1866), kakor tudi v Kersnikovem mladostnem delu *Na Žerinjah*, ki je izšlo prav istega leta kakor *Gospod Mirodolski*. Stritar sam je to konvencijo uporabil kar dvakrat. Dela in njena prijateljica Julieta v *Zorinu* si sicer nista opazno različni, prav kakor si nista bili Rousseaujevi "lepi duši" Julija in njena sestrična Claire; pač pa so močno poudarjene nasprotujoče si poteze mirodolskih gospodičen. Pri tem se nikakor ne skladata z dekletoma v Goldsmithovem romanu, ki naj bi bili njuni predlogi. Župnikova starejša hči Olivia kar sije od lepote in zdravja, po značaju pa je lahkomišelnost, nečimrno in zabave željno dekle, medtem ko se mlajša, Sophia, odlikuje po resnobi, modrosti in subtilnosti. Pri Stritarju je ravno Zora, starejša sestra, bitje nežne zunanosti, čustvena in občutljiva, nagnjena k otožnosti in obdarjena s smislom za poezijo. Zora prav tako kakor Dela v *Zorinu* ustreza idealu sentimentalne junakinje, kakršnega sta ustoličila Richardson in Rousseau. Vsekakor pa se od *Zorina* do *Gospoda Mirodolskega* pisateljevo razmerje do tega ženskega ideala premakne: medtem ko je Delo, ki umre od silnih čustev, prikazal kot občudovanja vredno, je Zoro

naslikal kot žrtev njenih lastnih neobvladanih občutij in nebrzdane domišljije. Kot protiutež odstavljenemu idealu je zdaj prikazana mlajša sestra Breda s svojo čvrsto konstitucijo, "kmečko" rdečeličnostjo, z vedrim naturelom in zdravo pametjo.

2. Naslednji konstitutivni element v takem vzorcu je motiv prisilne poroke in junakinjin pobeg z zapeljivcem iz domače hiše. Ta dvojica med seboj vzročno povezanih motivov je bila priljubljena še v drugih tipih sočasnega romana, prav tako tudi v meščanski drami (npr. v Lessingovi tragediji *Miss Sara Sampson*, 1755). Clarisso hoče njena družina iz koristoljubja omožiti z vulgarnim povzpeticom, zato dekle sprejme zaščito aristokratskega libertina Lovelacea in z njim pobegne. Nekaj let pozneje ji sledi Goldsmithova Olivia in nato še premnoge romaneskne junakinje prav do nekaterih slabo vzgojenih deklet pri Jane Austen. V 19. stoletju se ta motiv, pač v spremenjenih družbenih in družinskih razmerah, umika v epizode ob robu osrednje zgodbe (tako npr. v epizodi junakinjine sestre v *Modeste Mignon* ali v zgodbi male Emilije v Dickensovem *Davidu Copperfieldu*, 1850); vendar še v Tolstojevi epopeji *Vojna in mir* (1864/69) ena glavnih junakinj, Nataša, skuša malo pred poroko uiti od doma z lahkoživim častnikom.

Tako v sentimentalnem romanu kakor v istodobni meščanski drami je gibal tega motiva razmerje med očetom in hčerjo; le—to ima velik razpon možnosti, oče je namreč lahko hišni tiran (kakor Clarissin in Julijin), lahko pa tudi navdse dober in popustljiv, kakršen je župnik Wakefieldski. Eden najbolj priljubljenih prizorov v tovrstni literaturi je ravno sprava med očetom in skesano hčerjo. Richardson v svojem mračnem in resnem romanu tovrstne ganljivosti ne pozna; Clarissin oče ostane neizprosni tudi do umirajoče hčere. Zato pa je toliko bolj obsežna in ganljiva scena odpuščanja v *Novi Heloizi*. Julija je namreč po hudih duševnih bojih zavrnila ljubimčeve prošnje, naj odide z njim, in se poročila po očetovi volji. Rousseau je s tem ustvaril model, po katerem se je ravnal še Kleist v eksaltiranem prizoru sprave med očetom in po nedolžnem zavrženo hčerjo v noveli *Markiza von O.* (1806/07). Goldsmith, ki je bil tudi uspešen dramatik, je v svojem romanu izdelal prizore družinske ganljivosti z odsko spretnostjo in s smislom za učinke. Sceno, v kateri župnik po dolgem iskanju najde izgubljeno hčer, je pozneje kongenialno poustvaril Dickens v *Davidu Copperfieldu*.

Motiv prisilne poroke je v *Zorinu* kakor v *Gospodu Mirodolskem* sicer ublažen, a ostaja razpoznaven. Zakon s spoštovanja vrednim, vendar ne-ljubljenim zaročencem je za junakinji teh dveh romanov neogibna nujnost. Razdrta zaroka bi usodno prizadela čustva očeta, ki je v obeh primerih nesebično zaskrbljen za hčerino prihodnost. Obe junakinji pa se v hudi čustveni stiski vendarle odločita za ljubimca in sta mu pripravljene slediti kamor koli. V *Zorinu* ostane, podobno kakor v *Novi Heloizi*, ta možnost neuresničena, tokrat zavoljo junakove neodločnosti. Pač pa Zora – podobno kakor Goldsmithova Olivia – pobegne z lahkoživim Edvinom tik pred poroko, nakar se razočarana in skesana vrne pod domačo streho na sam božični večer. Prizorsnidenja z očetom v krogu zbrane družine sodi v sentimentalno klasiko, obarvan pa je tudi z domačim prazničnim ozračjem in običaji.

3. Topos "preganjane deve" je sicer dosti starejši od sentimentalnega romana,⁹ vendar ga je Richardson moderniziral v naslednji obliki: mlada dama naposled spregleda nepoštene namene svojega "rešitelja" in ga zapusti, on pa jo neodjenljivo zasleduje in si jo hoče prilastiti zlepa ali s silo. "Nemška Clarissa", junakinja v *Zgodbi gospodične Sternheimske* (1771) Sophie von La Roche, mora v skladu z domačo tradicijo "romana preskušnje" (Prüfungroman) pretrpeti vrsto ponižanj in nevarnosti, preden je rešena. "Preganjana

nedolžnost" se je iz sentimentalnega že zgodaj preselila v grozljivi roman – zapeljivec se je pri tem iz galantnega kavalirja prelevil v demoničnega preganjalca (tako v tedaj notoričnem romanu M. G. Lewisa *Menih*, 1796) – in se delno ohranila v zgodovinskem romanu (npr. Rebekina zgodba v Scotto-
vem *Ivanhoeju*, 1819). Vsekakor Stritar tega motiva ni mogel najti v nobeni svojih ugotovljivih predlog. Kljub temu se zdijo Zorin pobeg od Edvina in njene blodnje po nočnem gozdu bled odsev tovrstnih prigod v omenjenih tipih romana, le da se v tako sodobnem tekstu, kakor je *Gospod Mirodolski*, Zorina stiska in omedlevica ne zdi kdove kako prepričljiva, zlasti še ne spričo Edvinovega nenasilnega značaja.

4. Sklepni element tragičnega vzorca je v prvotnem sentimentalnem romanu, ki mu je v marsičem botrovala klasicistična tragedija¹⁰, naslednji: junakinja umre od razočaranja v ljubezni, zapeljivec pade v dvoboju z maščevalcem. Clarissino umiranje je vzdignjeno na religiozno raven, nad običajne človeške predstave o tem, kaj je zmaga in kaj poraz; njena ljubezen do Lovelacea se pri tem transcendirata v željo po rešitvi njegove duše. Analogna je smrt gospe de Tourvelove, le da ta umira v obupu in duševni omračenosti, medtem ko se Clarissa zaveda svoje moralne zmage. Tudi Julijo obdaja v zadnjih urah svetniški sij, pri tem pa v poslovilnem pismu ljubimcu izreka upanje na združitev v onstranstvu¹¹. Clarissina in Julijina smrt sta postali zgled za neštete prizore ob smrtni postelji, brez katerih pozneje sentimentalnega romana skoraj ni; le da je religiozni zanos sčasoma uplahnil v pobožno ganljivost, ki naj bi bralcem izvabljala solze in jih pri tem moralno vzdigovala. V naslednjem stoletju je po svojih presunljivih in dolgotrajnih prizorih umiranja deklice ali mlade žene zaslovel Dickens (npr. smrt male Nell v *Starinarnici*, 1840/41, ali Dore v *Davidu Copperfieldu*), pa tudi Hugo in Dostojevski v tem pogledu marsikdaj ne zaostajata za njim.

Stritarjeva dva prizora ob smrtni postelji nimata več nikakršne nabožno – poučne funkcije, temveč samo še čustveno (Delino upanje na srečanje v onstranstvu je pač že tradicionalen kliše). Uporabljeni sta dve priljubljeni možnosti: Dela zapusti Zorinu poslovilno pismo kakor nekoč svojemu ljubimcu Clarissa in Julija¹²; Svetinova Metka pa umira prav na dan Teodorjeve poroke in ta prihiti k njeni smrtni postelji naravnost s svatbe, da si izprosi njeno odpuščanje. – Stritar se je tudi pri upodobitvi Edvinove usode odmaknil od Goldsmithove blagohotne kazni za zapeljivca; *Župnik Wakefieldski* se namreč izteče v duhu razsvetljenske vere v človeka, ki da je v bistvu dober. Vse drugače končata Richardsonov in Laclosov junak: Lovelacea ubije v dvoboju Clarissin bratranec, Valmonta ljubimec ene od njegovih žrtev. Tudi Edvinove ljubezenske prigode se končajo v dvoboju na Francoskem; podobno kakor njegova predhodnika tudi on pred smrtjo obžaluje krivico, ki jo je prizadejal junakinji. Stritar je tako svojega lahkomišelnega donhuana stiliziral v tragično figuro zapeljivca velikega sloga, nato pa učinek oslabil s poučljivostjo, s prizadevanjem, da bi Edvinovo usodo postavil bralcu v svareljen zgled.

II.

V prvotnem vzorcu "zgodbe o zapeljevanju" se je od poglavitne linije, ki vodi od Richardsona prek Laclosa in Stendhala do Henryja Jamesa, sčasoma odcepilo nekaj variant (glej preglednico na koncu članka). V zvezi s Stritarjem sta zanimivi predvsem dve; prvo bi od tragične zgodbe visokega sloga, kakršna je Clarissina, lahko ločili z označbo žalostna zgodba¹³. Pregarjano nedolžnost tu nadomesti zapeljana nedolžnost. Floris "zgodbe o zapeljevanju" je namreč ostal, znižal pa se je dekletov družbeni status, inteligenčna

stopnja in moralna ozaveščenost, medtem ko je ljubimec ostal gosposkega stanu. V novi varianti gre torej za zgodbo o naivnem dekletu iz preprostih razmer, ki jo gosposki ljubimec zapelje in nato prepusti žalostni usodi. Prepad med dekletom in zapeljivcem je večji kakor v prvotnem vzorcu, ne le zavoljo dekletovega nizkega rodu, temveč tudi zavoljo kulturnega kroga, ki mu pripada. Pamela je bila sicer hči revnih in preprostih staršev, vendar se je med službovanjem v gosposki hiši dovolj omikala, da se zlahka znajde v vlogi gospodarjeve žene, saj obvlada manire, družabne veščine in konverzacijo. Nova junakinja pa ostaja v svojem prvotnem okolju in v nevednosti. Srce pri njej prevladuje nad razumom, medtem ko je bil v prvotnem sentimentalnem romanu še v veljavi razsvetljski ideal harmonije med čustvom in intelektom. Novi vzorec se je najprej uveljavil v viharški dramatici, pri tem je dobil nekatere močnejše učinke: umor nezakonskega otroka, smrtna obsodba dekleta, brat ali ženin, ki jo pride maščevati (kakor npr. Valentin Marjetico v *Faustu I*, 1808). Ob Goethejevi dramski pesnitvi, ki vsebuje najznamenitejšo zgodbo tega tipa, sta značilna zgleda še *Detomorilka* (1776) H. L. Wagnerja in Lenzovi *Vojaki* (1776). Svojo "viharško" različico je napisal tudi Stritar, vendar le v verzih¹⁴. Tako preobraženi vzorec je segel še daleč v 19. stoletje z meščansko dramo *Maria Magdalene* (1843) F. Hebblla, občasno pa se je pojavljal tudi v romanu, vendar z modernizirano vsebino. Tako v delu G. Eliotove *Adam Bede* (1859), v zadnjem desetletju 19. stoletja pa kar v dveh pomembnih besedilih, v Hardyjevi *Tess of the d'Urbervilles* (1891) in v Tolstojevem *Vstajenju* (1899); obkrat se moralni temi pridružuje ostra kritika družbe ob prikazu mizerije podeželskega proletariata oz. tlačanstva.

V pripovedništvu 18. stoletja pa do klasične realizacije takega vzorca ni prišlo v romanu, temveč v vaški povesti. Odločilen zgled zanjo je ustvaril Karamzin z *Ubogo Lizo* (1792), pri nas pa je to zvrst vpeljal več kakor sto let kasneje Stritar s *Svetinovo Metko*. Ti dve besedili se ujemata najprej v nekaterih čisto splošnih potezah. V obeh ljubezenska zgodba tematizira eno osrednjih idej porousseaujevskega sentimentalizma: nasprotje med nepokvarjeno naravo in izprijeno mestno civilizacijo¹⁵. Narava je utelešena v svežem, naivnem vaškem dekletu, civilizacija v pomehkuženem, blaziranem mestnem gospodu. Novi zapeljivec ni več demoničen, notranje razdvojen junak, kakršen je bil Lovelace, tudi ne malopridnež, kakršen je bil Goldsmithov Thornhill, temveč mladenič šibkega značaja, nagnjen k občasnemu svetožalju in željan alternativnega življenja v naravi, a brez volje za resno odločitev. Tako v Karamzinovi kakor v Stritarjevi povesti je vaška resničnost stilizirana v arkadično idilo, kmečko dekle pa v nežno, rahločutno rokokojko figurino¹⁶; zlasti v Karamzinovem primeru je taka podoba v kričečem nasprotju s tedanjo zaostalostjo in revščino ruskega podeželja. V obeh zgodbah dekle umre potem, ko se je nezvesti ljubimec poročil z drugo, vendar je Stritarjeva različica bistveno ublažena. Liza si sama vzame življenje, njena mati umre od žalosti, medtem ko Metka počasi izhira in ugasne (materi se je življenje že izteklo po naravni poti). Obema tekstoma je skupen še en element, ki je po Karamzinu postal običajen ob sklepu tovrstne pripovedi: skesani ljubimec postavi dekletu nagrobnik in hodi žalovat na njen grob. Pač pa v Stritarjevi povesti manjka pomembna sestavina *Uboge Lize*, namreč okvir, ki je s tematiko grobov, razvalin in melanholije ustvarjal ozračje, kakršno je prišlo v modo s t. i. "poezijo grobov in noči", in s takim kontrastom poudarjal ljubko idiličnost vaškega prizorišča. Pokopališka scena se pri Stritarju najde, a na drugem mestu (v neobjavljeni pesnitvi *Walter*).

Opazen odmik od Karamzinovega vzorca pa je zlasti ta, da je Stritar ljubezenski par preoblikoval v ljubezenski trikot. Tak razvoj tudi sicer ni redk

v nadaljnem življenju "žalostne zgodbe": dekle se mora odločiti med preprostim, a poštenim in zvestim ženinom ter bleščočim osvajalcem ženskih src. Karamzin je možnost za razvoj v trikot komajda rahlo nakazal v prošnjah ovdovele matere, ki jo skrbi hčerina prihodnost in bi jo rada omožila s kmečkim mladeničem. V *Župniku Wakefieldskem* vrli sosed že nastopi sam in se poteguje za Olivijino roko, vendar ostaja ves čas na obrobju dogajanja, ne da bi bil enakovreden tekmeč graščaku. Pač pa je tovrstni trikot zelo izrazit npr. v *Davidu Copperfieldu*, kjer gosposki lepotec razdre idilo male Emilije in okornega, a iskreno ljubečega mladega ribiča. — V Stritarjevi povesti podobno kakor v Karamzinovi ovdovela mati nagovarja Metko, naj vzame za moža lovca Valentina iz domače vasi. Vendar ta tudi sam nastopi, ne le kot ognjevit tekmeč grajskemu študentu, temveč tudi kot Metkin prijatelj iz otroških let. Tudi ni robot kmečki fant, temveč je naslikan kot rahločuten zaljubljenec, ki dekletu klečé in zgovorno razodene svoja čustva in jo hodi pozneje — kakor je nakazano v sklepnih besedah povesti — izmenoma s Teodorjem objokovat na njen grob¹⁷.

III.

Drugi za Stritarja relevanten odcep od prvotnega vzorca je podaljšek zgodbe o zapeljevanju, ganljiva zgodba s srečnim koncem. Tragedija se v tem primeru rada sprevrže v melodramo, zato ni naključje, da je bil prav ta vzorec priljubljen v t. i. comédie larmoyante. V romanu pa se je razcvetel zlasti potem, ko je le—ta prišel v damske roke. Zgodba je prvotno dvodelna: prvi del sestavlja zgodba zapeljevanja, in ta se konča s smrtjo nezakonske matere, naj je že to ob porodu ali kmalu potem. V drugem delu pa njena hčerka odraste in najde očeta. V nadaljnem razvoju tega vzorca se dostikrat primeri, da je mati veljavno ali neveljavno poročena z otrokovim očetom, le da jo je ta zavrgel ali pa zakonske zveze iz sebičnih razlogov ni priznal (tako npr. v *Desetem bratu*). Tudi je pozneje v ospredju hčerkin zgodba, materina pa se praviloma umakne v retrospektivo in se razkrije šele tedaj, ko hči izroči skešanemu očetu materino poslovilno pismo; prav po tej shemi je načrtan tudi tloris *Rosane*. Čustvena vrhunca v tem vzorcu sta kar dva, najprej prizor ob materini smrtni postelji, zlasti pa trenutek prepoznanja med očetom in hčerjo. Za ta tip sentimentalne pripovedi je namreč značilno, da hrani čustvene izbruhe s solzami, z omedlevico in z objemi ne za ljubezenske, temveč za družinske prizore. Ilustrativno se to kaže npr. v romanu *Evelina* (1778) Fanny Burneyeve: medtem ko poteka ljubezenska izpoved med junakinjo in lordom Orvillom skrajnje zadržano, skoraj obredno, se njeno snidenje z očetom sprevrže v prave čustvene orgije, v katerih je kesanje pomešano s srečo in z ganjenostjo. Elizabeth Inchbald spet je v romanu *Preprosta zgodba* (1791) s svojimi igralskimi izkušnjami uprizorila tako srečanje z dramatičnimi učinki na stopnišču očetove graščine, ko nepriznana hči staremu ljudomrzniku dobesedno omedli v naročje. Potek zgodbe v tem romanu je v glavnih potezah analogen tistemu v *Rosani*: mož zavoljo prešuštva zavrne ženo s hčerko edinko vred, žena od hudega umre, oče naposled sprejme hčer in blagoslovi tudi njeno zvezo z izvoljencem.

Poleg take ganljive, vendar optimistične različice je mogoč še drugačen, nesrečen iztek istega izhodiščnega položaja. Hči po materini smrti ne sreča očeta, temveč brata, sina iz očetove poznejše legitimne zveze, in se zaljubi vanj. Zgodba se izteče v neogibno katastrofo, ko tik pred poroko pride na dan krvno sorodstvo zaljubljenec. Motiv incesta je v poznem sentimentalizmu pogosten; nakazan je že v zgodbi Evelininega polbrata, pomemben zlasti pri Chateaubriandu. Vsebinski razpon tega motiva je izredno širok, od čisto preprostega didaktičnega svarila pred usodnimi posledicami greha prek

protesta zoper družbene institucije pa do osupljivega sofizma, češ da je zveza med bratom in sestro najbližja in zato najbolj "naravna". Incest se je nato razbohotil v grozljivem romanu in se povezal z drugim motivnim krogom (čeprav meja med grozljivim in poznim sentimentalnim romanom ni vselej jasna in trdna), iz katerega izvira tudi Mignon. Ta že dolgo velja za izvirnik, po katerem je Stritar upodobil Rosano; dekliski figuri družijo skrivnostno poreklo, eksotična zunanost, artistična nadarjenost ter bohemska eksistenca. Stritar se je z likom Rosane pridružil veliki modi tega motiva v evropski, zlasti še v nemški poromantični književnosti¹⁸. Vendar je opustil celotni kompleks incesta, prelomljene samostanske zaobljube, blaznosti in samomora, ki sestavljajo zgodbo Mignoninih roditeljev; zamenjal ga je z že opisanim sentimentalnim vzorcem, kombiniranim z "najdensko zgodbo".¹⁹

Zgodba o zapuščenem otroku, ki je v resnici imenitnega rodu, je po izviri dosti starejša od sentimentalnega romana in ne sodi med njegove značilne vzorce. V 18. stoletju se je najdenska zgodba pojavljala v najrazličnejših tipih pripovedne proze; najdenka je bila rahločutna Pamelina predhodnica *Marianne* v istoimenskem Marivauxovem romanu (1731/42), najdenec tudi robustni Fieldingov *Tom Jones* (1749). Najdenska zgodba se je sčasoma prilepila na prvotni sentimentalni vzorec in ga preoblikovala največkrat tako, da je izgubil razredni poudarek. Ilustrativno se ta razvoj kaže npr. na usodi Pamele; ta je v Richardsonovem romanu resnična plebejka, ki se s poroko vzdigne v plemiški stan. Kaže, da je bila taka mezaliansa predstavljava samo v Angliji, kjer je meščanstvo že od t. i. "slavne revolucije" naprej uživalo drugačen položaj kakor v drugih evropskih deželah. Ko je namreč Goldoni *Pamelo* dramatiziral za italijansko občinstvo (*Pamela fanciula*, 1750), je poskrbel, da se naslovna junakinja izkaže kot zdavnaj pogrešana hči nemškega barona, preden jo mladenič modre krvi vzame za ženo. Stilizirana v rokokojsko vrtnarico je nato v več opernih predelavah (nekaterih po Goldonijevem libretu iz l. 1756) osvajala rahločutno občinstvo od Neaplja prek Ljubljane do Kopenhagna.²⁰

V 19. stoletju, zlasti še od 30. let, je postala najdenska zgodba eden najbolj priljubljenih romanesknih vzorcev sploh; idealno je namreč izražala tedanje humanitarne in socialne tendence. Najdenici, rejenke ali kakršne koli že sirote so zasloveli kot junaki Dickensovih romanov (npr. *Oliver Twist*, 1838), kot Hugojevi *Nesrečniki* (1862), *Ponižani in razžaljeni* (1861) Dostojevskega, mali ljudje iz Raabejeve *Kronike Vrabčje ulice* (1857). Pač najbolj senzacionalno med najdenskimi zgodbami je napisal Eugène Sue v svoji uspešnici *Pariške skrivnosti* (1842). V njej dekletce Fleur de Marie zraste v pariškem podzemlju, na dnu revščine in moralne zavrženosti, vendar z nedotaknjeno dušo. Reši jo v meščana preoblečeni nemški knez in naposled spozna v njej svojo lastno pogrešano hčerko, otroka iz neveljavno sklenjenega zakona.

Lik najdenke in sirote sodi med osrednje motive v Stritarjevem delu, tako pripovednem kakor pesniškem. V štirih proznih besedilih se kar dvakrat pridružuje sentimentalnemu tlorisu poglavitne zgodbe. Dela, Zorinova prijateljica v otroških letih, je sosedova rejenka, ki so jo prinesli iz Trsta, temnolas in temnook otrok "čudno tuje lepote". Pozneje pride na dan, da je hčerka imenitnih staršev iz francoske visoke družbe. Med množico sočasnih najdenskih zgodb kaže nekatere vzporednice s Stifterjevo povestjo v pisnih *Poljsko cvetje* (1841), v kateri se na idiličnem ozadju razvije ljubezensko čustvo med mladim slikarjem in temnolasko s črnimi očmi, rejenko v meščanski družini, ki je v resnici potomka ruskih knezov. – Rosana je prav tako eksotično lep otrok brez staršev, vendar ne odraža v urejeni družini, temveč med potujočimi komedijanti. Učenjak in grajski posestnik Skalar, ki jo reši

iz rok surovega gospodarja, se razodene kot njen lastni oče. Analitična zgodba iz preteklosti se v poglavitnih potezah ujema z vzorcem poznega sentimentalnega romana: Skalar je bil zavrzel svojo čednostno ženo zavoljo njene domnevne nezvestobe. Kakor nekoč Evelina in nato še mnoge sirote je tudi Rosana ohranila materino predsmrtno pismo, s katerim dokaže njeno nedolžnost in gane očetovo zakrknjeno srce. V povesti sta oba značilna čustvena vrhunca iz sentimentalnega vzorca: prizor hčerke ob umirajoči materi in scena prepoznanja med očetom in hčerko. Tudi konec je za tovrstni vzorec tipičen: ko Rosana odraste, oče privoli v njeno poroko s prijateljem in zaščitnikom iz otroških let, cirkuškim dečkom Markom. Tudi za to zgodbo bi se našle vzporednosti v sočasnem pripovedništvu, npr. v Hugojevem romanu *Človek, ki se smeje* (1869); ta prav tako združuje okolje glumaškega potepuškega življenja z zgodbo o nežnem čustvu dveh sirot, katerih ena (v tem primeru deček) je modre krvi.

IV.

V eni izmed variacij prvotnega sentimentalnega vzorca je dvojico zaljubljenecv nadomestil ljubezenski trikot; tako že v uvodni, zelo obsežni epizodi Richardsonovega tretjega romana *Sir Charles Grandison* (1753). Poprej je bil zapeljivec nadvse zapleten značaj, zmožen prav tako brutalnih kakor plemenitih dejanj; Lovelace je bil v eni osebi brezobziren osvajalec in hkrati tragičen ljubimec. V trikotu pa se vlogi ločita, za dekletovo srce se potegujeta plemiški razuzdanec in krepostni junak iz vrhnje meščanske plasti. Dekle tudi ne pobegne več od doma, temveč jo zapeljivec ugrabi, idealni mladenič pa nastopi kot njen rešitelj. Zapeljivec v tem vzorcu posurovi, postane nizkotnejši, medtem ko je gentlemanski junak utelešenje razsvetljske vrline in človečnosti. Ta ideal je že v moralčnih tednikih dobil tudi polituro omike in lepih manir. Zgodba s takim junakom se konča neogibno srečno: rešenka se zaljubi vanj in se na koncu z njim tudi poroči. Tudi Goldsmith je v zgodbi mlajše župnikove hčere uporabil prav ta vzorec in v njem junaka, ki je kos slehernemu položaju, ne da bi pri tem trpela njegova integriteta; nasprotnika prav kakor Grandison obvlada brez preliivanja krvi, namreč brez dvoboja.

Tovrstni ljubezenski trikot je doživel v nadaljnjem razvoju več različic, ne le v sentimentalnem romanu. Skoraj nedotaknjena so ga ohranile pisateljice v t. i. romanu nravi, katerega prva mojstrovina je bila *Evelina*²¹. Družba je v tem romanu že dosti bolj olikana. Do ugrabitev ne prihaja več; zapeljivec se mora zatekati h galantnosti in k perfidnejšim zvijačam; junak pa je neizkušeni gospodični s podeželja najprej zaščitnik in svetovalec, nato moder varuh in vodnik za vse življenje. Tej shemi je pripomogla do trajne veljave zlasti Jane Austen, ko jo je modernizirala za svoje družabne romane.

V angleškem "jakobinskem romanu"²², ki so ga oplazile ideje francoske revolucije (tipičen zgled je npr. Holcroftov roman *Anna St. Ives*, 1792), se je poglobila družbena konotacija ljubezenskega trikota: ugrabitelj je aristokrat, plemeniti rešitelj pa pravi, resnični plebejec. Junakinja (variacija na témo Clarisse in hkrati idejna polemika proti takemu idealu), tudi sama modre krvi, se na koncu odloči za plebejca, katerega vrline odtehtajo plemiški naslov in rod. Od tod je samo še korak do tipične razporeditve v mladloslovenskem romanu; za roko iste gospice si prizadevata plebejski idealni junak, ki je zaveden Slovenec, in negativni aristokrat, ki je tujega, največkrat nemškega rodu.

Za Stritarjevo upodobitev idealnega junaka je pomemben še en premik v opisanem vzorcu: dejavnega razsvetljskega junaka, ki ima srce uravnote-

ženo z razumom, je sčasoma nadomestil pasivni rahločutni junak, čigar rodovnik sega daleč v francoski dvorski roman, mladenič šibke volje, zato pa nebrzdanih čustev in strasti. Taka novejša konfiguracija je lepo razvidna npr. v *Gospodični Sternheimski*: gospodična iz province (kakršni sta tudi Harriet Byron iz *Grandisona* in Evelina) pride na enega od izprijenih nemških dvorov in zbujajo splošno pozornost s svojo naravno svežino. Dvorita ji dva angleška lorda, od katerih je eden donhuan, drugi rahločutnež. Značilna novost je v tem, da krepostni zaljubljenec melanholično in zamerljivo gleda, kako tekmeč pred njegovimi očmi osvaja gospodično Sternheimsko, in skoraj uživa ob svoji lastni bolečini. Zgodbo sestavlja zapovrstje že znanih motivov: pobeg z domnevnim zaščitnikom, lažna poroka (kakor v *Župniku Wakefieldskem*), razočaranje, beg pred zapeljivcem, stiska preganjane nedolžnosti. Rahločutnež gre reševati izvoljenko šele tedaj, ko je že skoraj prepozno, a je uspešen le ob podpori modrejšega spremljevalca.

Tako preobraženi trikot se ob začetkih slovenskega romana združi s tistim iz prvega dela *Nove Heloize* in *Wertherja*. Antiteza v tem trikotu ni več: čednost – pregreha, temveč: razum – srce. Ljubimec in tekmeč sta oba plemenita človeka, pri tem je prvi utelešenje mogočnega naravnega čustva, drugi (v tem vzorcu zaročenec ali mož) pa poseebila hladni razum. V *Gospodu Mirodolskem* je rahla neskladnost v zgodbi, v kateri se plasti različnega izvira niso združile v celoto, posebno razvidna pri Radovanovi figuri. Radovan je vsekakor tipični junak mladoslovenskega romana, izobražen in rahločuten mladenič, ki je izšel iz revne kmečke hiše; hkrati pa je tudi ne-ljubljeni, a od nevestine družine priznani zaročenec. Nastopa torej v vlogi, kakršno ima npr. trezni in nekoliko pusti Albert v *Wertherju*. Morda je pisatelj sam začutil, da utegne biti Radovan neprivačen tudi za bralca, kakor je že za Zoro, zato se zgovorno trudi, da bi le-tega prepričal o Radovanovem čutečem srcu pod puščobnim videzom in neuglajenim vedenjem. Radovan ravna podobno kakor Albert – prijatelji se z očarljivim Edvinom, ki prihaja iz velikega sveta. Kakor rahločutnež v sentimentalnem romanu pa tudi on pusti, da Edvin pred njegovimi očmi premoti Zoro, nakar je ne gre reševati (kaj šele maščevati), temveč trpi, zboli in se vdaja samopomilovanju. Zgodba se konča s kompromisom, ki je v klasičnem sentimentalizmu nepredstavljen, pozneje pa ni redek: idealni mladenič se spametuje in se oženi z mlajšo sestro. Tako je sentimentalni mit o eni sami veliki in usodni ljubezni isto leto presežen kar v dveh slovenskih romanih, poleg *Gospoda Mirodolskega* tudi v Kersnikovem mladostnem delu *Na Žerinjah*²³. Taka variacija prvotnega trikota se v 19. stoletju večkrat združi z motivom kontrastnega sestrskega para v "kvartet". Puškin je npr. v *Evgeniju Onjeginu* ironično uporabil cel krog sentimentalnih motivov: dvojico izrazito različnih provincialnih gospodičen, sentimentalnega zaročenca mlajše sestre in svetovljanskega dandyja, naveličanega velikomestnih užitkov in upehov pri ženskah; ta prinese razdor v idilo, čeprav se z rahločutnežem sprva prijatelji. Mlajša gospodična se potem, ko je zaročenec ubit v dvoboju, kmalu potolaži in se poroči z drugim. V romanu Turgenjeva *Očetje in sinovi* pa sta dva prijatelja sprva zagledana v starejšo, zanimivejšo sestro, nato se tisti od njiju, ki je sam nezapletenega značaja, odloči za mlajšo in naivnejšo.

Sklep

V vseh štirih obravnavanih Stritarjevih besedilih je vzorec njihove vsakokratne izpričane predloge le ena plast; ob tej se je nabrala izdatna obloga prvin iz drugih sentimentalnih vzorcev, za katere pa ni dokazano, marsikdaj niti ni verjetno, da bi bil Stritar poznal njihove prototipe. Gre tedaj za vzorce

iz sentimentalnega izročila, ki so v teku stoletja, ki ločuje mladostovski roman od sentimentalnega, postali že splošna last evropskih književnosti. Stritarjeva izbira med temi vzorci in njihova preobrazba kaže na nekatere značilnosti ali celo zakonitosti. Predvsem je Stritar eliminiral dve izrazito razsvetljenski prvini, ki sta bili posebno v starejšem sentimentalnem romanu še zelo živi: optimistično idejo o urejenem, najboljšem izmed mogočih svetov ter o vzročni povezanosti med krepostjo in srečo. Pač pa je v poznejših dveh besedilih opazna neke vrste samokritika sentimentalizma, kakršna se je začela ob njegovem izteku že v njem samem: pripovedni vzorec ostaja zgodba o nesrečni ljubezni, nanjo pa je prilepljeno svarilo ali kak drug moralni nauk. Taka poučljivost se je razpasla tudi v *Gospodu Mirodolskem* in *Rosani* ter deformirala prvotni tragični vzorec (prav v tem času so nastajali tudi Stritarjevi hudo poučni spisi za mladino). Razen v *Rosani* je namreč Stritar izbiral med variantami sentimentalnih vzorcev izrazito tragične ali žalostne, take, v katerih je lahko prikazal ljubezensko nesrečo kot prisposodbo za vesoljno gorje na svetu. Z naraščajočo vzgojno tendenco hkrati upada tragika; zadnji dve deli se ne končata z junakovo smrtjo, temveč z njegovo resignacijo, ta pa je ublažena z družinsko srečo mladega rodu.

Stritar je uporabil tiste izmed sentimentalnih vzorcev, ki so v njegovem času še krožili v evropskih literaturah. Le redko je izbral zastarel, vsebinsko že izvotljen motiv; prevladujejo taki, v katerih se je prvotna vsebina prilagodila novim razmeram, ali pa tisti, ki so postali nosilci nove vsebine. Med vsebinskimi prvini sentimentalizma, ki so se obdržale še v drugi polovici 19. stoletja, je bilo npr. rousseaujevstvo, le da se je zdaj obračalo predvsem zoper industrijsko civilizacijo. Svetobolje je prav tako uspevalo v ozračju po neuspešni marčni revoluciji in dobivalo nove impulze iz Schopenhauerjeve filozofske misli. Med novimi idejami, ki so si našle ustrezen okvir v sporočenih vzorcih, je bila nedvomno v ospredju socialna misel, presegajoča humanitarno dobroteljsko sentimentalizma. V Stritarjevem delu, tako pesniškem kakor proznem, zavzema pomembno mesto, podprta še s Schopenhauerjevim "vesoljnim sočutjem"; značilna je v tem pogledu epizoda, v kateri Zorin pomaga ubogi vdovi s kopico otrok (za to ne bi bilo težko najti vzporednic v sočasni francoski literaturi, npr. v *Pariških skrivnostih*). V književnostih tistih narodov, ki so doživljali prerod, je sentimentalni vzorec privzel tudi narodnostno tendenco, kakor že poprej v Foscolovem romanu *Zadnja pisma Jacopa Ortisa* (1798). Ta tendenca, ki je bila prvotnemu sentimentalizmu, zasidranemu v razsvetlenskem kozmopolitstvu, še povsem tuja, je v mladostovskem romanu ne le izrazita, temveč marsikdaj celo prevladujoča. Junakov tekmeč v ljubezni je ob začetkih slovenskega romana praviloma predstavnik sovražnega tujstva, medtem ko je junak sam vnet za slovenstvo. Tudi prvotna družbena razsežnost sentimentalnega romana, ideja meščanskega vzpona, ki se je v velikih evropskih literaturah tedaj že obrnila v kritiko meščanstva samega, je v slovenskem romanu 60. in 80. let še zelo živa. Izraža se praviloma v tem obrazcu: slovenski plebejski mladenič je zavoljo svoje izobraženosti in moralne vrline vreden gosposkega dekleta, v katero je zagledan. Prav ti dve značilni tendenci tedanjega slovenskega romana pa sta pri Stritarju neizraziti. Narodnostna razlika ne sproži nobene konfliktna situacije, prav kakor stanovska razlika ni poglobljena ovira za združitev zaljubljenega para; ovire je Stritar skušal utemeljiti psihološko, jih odkriti v značaju mladih dveh ljudi z očitno ambicijo, da napiše Slovincem "psihološki roman".

Stritar je sentimentalne vzorce kombiniral s poznejšimi vzorci in motivi. Pri tem je preskočil skoraj celotni repertoar romantike (pri Hugoju je npr. zanemaril slikovite in senzacionalne učinke, sprejemal pa je njegove socialne

motive). Ilustrativno se njegov postopek kaže ob zgledu figure Mignon: z njo vred namreč ni prevzel iz izvornika temačne zgodbe o njenem poreklu, temveč je le – to nadomestil s poznim sentimentalnim vzorcem. Podobno je tudi analitično zgodbo iz junakove preteklosti, ki je v tedanjem slovenskem romanu praviloma krvava drama maščevanja, zamenjal s sodobnejšimi obrazy: z zgodbo o ženski nezvestobi (Zabojeva zgodba v *Gospodu Mirodolskem*) in z dramo zapuščene in ljubosumne ženske (Marinina zgodba v *Svetinovi Metki*). Zdi se, da je Stritar modernejše obrazce in figure sprejemal predvsem iz dveh večjih kompleksov: iz francoske književnosti pozne romantike ali postromantike ter iz nemške, zlasti avstrijske novelistike porevolucijske dobe²⁴.

V tloris sentimentalnega vzorca vseh štirih pripovednih besedil (kakor tudi neobjavljenega *Walterja*) sta opazno vpletena dva vodilna motiva: evokacija za vselej izgubljenega otroštva v srečni in nedolžni naravi in téma življenjskega razočaranja in resignacije poznejših let z umikom nazaj k naravi. Nobenega od teh dveh motivov ne bi mogli šteti med izrazite značilnosti sentimentalnega romana;²⁵ otroštvo *Pavla in Virginije* (roman Bernardina de Saint-Pierra, 1787) je v sentimentalni klasiki prej izjema. C. Wellbery²⁶ vendarle odkriva že v sentimentalizmu v obrisih mit izgona iz raja in vrnitve v utopično idilo (slednja je locirana na zgledno posestvo in utemeljena na zgledni družini). Tako je npr. gospodična Sternheimska pahnjena iz blaženega zavetja otroštva in narave v pokvarjeni svet, a se vanj vrne po prestanih preskušnjah. – Stritarjeva ubeseditev teh dveh motivov se zdi blizu načinu nemškega in avstrijskega "elegičnega psihologizma"²⁷. Nostalgični spomin na otroštvo v arkadijski idili ima največje razsežnosti pač v *Zorinu*, vendar se tudi preostala besedila vračajo kakor v žarišče v otroško prijateljstvo deklice in dečka na vasi, iz katerega zraste ljubezensko čustvo. Mladičeva ljubezen je stalnica v vseh besedilih, ni pa z dekletove strani vselej vračana; tako ne pri Valentinu ali Radovanu. Motiv je nedvomno zrastle iz pisateljevega čisto osebnega doživljanja, čeprav ne manjka vzporednic v Stormovih, Stifterjevih ali drugih nemških in avstrijskih novelah s sorodno tematiko.

Prispodoba za življenjsko razočaranje, neuspeh ali izgubo je spet zgodba o prevarani ljubezni ali izgubi življenjske družice; protagonist je vselej samec, zapuščen mož ali vdovec, ki je od svojega gorja postal čudaški – figura, izjemno razširjena v nemški književnosti od romantike naprej.²⁸ Stritar je upodobil dve od najznačilnejših različic te literarne figure: ljudomrznika in plemenitega samotarja. Skalar in Zaboje se naposled prerodita v srečanju s čisto človečnostjo (za srečanje med Zabojem in gospodom Mirodolskim bi se spet našla analogija s prizorom v *Nesrečnikih*, kjer blagi škof sprejme pod streho odpuščenega kaznjenca, ne da bi mu dal čutiti svojo superiornost). Plemenita samotarja gospod Mirodolski in Griški gospod (v istoimenski mladinski povesti, 1895) stoično prenašata udarce usode – ženino smrt, razočaranje nad otrokom – in se naposled dozorela v modrosti in odpovedi umakneta nazaj na deželo, da v harmoniji z naravo preživita zadnja leta.

Že znane trditve, da je Stritar slovenski književnosti odkril evropske zglede, in sicer prav v času, ko se je pri nas roman šele porajal, je tedaj mogoče podpreti in dopolniti z opozorili na to, kako so tudi "velike" sočasne literature sprejemale in preoblikovale sentimentalne vzorce ter jih kombinirale z novimi.

PREGLEDNICA STAREJŠIH SENTIMENTALNIH VZORCEV, KI JIH V
CELOTI ALI PO ELEMENTIH ZASLEDIMO V STRITARJEVEM
PRIPOVEDNEM DELU:

I.

1. "Zgodba o zapeljevanju" (seduction story) s tragičnim izidom. V ljubezenskem paru je krepostno dekle meščanskega, zapeljivec aristokratskega rodu; pomemben element je dekletov pobeg od doma. Klasičen zgled s toposom "preganjane nedolžnosti" je roman S. Richardsona *Clarissa ali zgodba mlade dame* (1747/48).

2. Varianta tega vzorca je zgodba "zapeljane nedolžnosti" z žalostnim koncem. Stanovska razlika med zaljubljenca je v tem vzorcu povečana z dekletovim nizkim rodom in neukostjo. Zgled: Karamzinova povest *Uboga Liza* (1792).

3. a) Podaljšana "zgodba o zapeljevanju" z ganljivim, melodramatičnim koncem. Zapeljano dekle ali po nedolžnem zavržena žena umre, njena hči odraste in najde ske-sanega očeta. Zgled: *Evelina* (1778) F. Burneyeve.

b) Prvi del je enak, v drugem se hči sreča z neznanim bratom (sinom iz očetovega poznejšega zakona) in se vanj zaljubi; sledi razkritje in neogibna katastrofa. Zgodba Mignoninih staršev v Goethejevem *Wilhelmu Meistru* (1795) je različica tega vzorca, vendar že zunaj sentimentalizma.

Obe navedeni varianti se večkrat združujeta z "najdensko zgodbo", v kateri se najdenec ali siceršnja sirota izkaže kot otrok imenitnih staršev. Zgled iz 19. stoletja: E. Sue, *Pariške skrivnosti* (1842).

II.

1. Zaljubljeni par se nadomesti z ljubezenskim trikotom: krepostno dekle med idealnim meščanskim mladeničem in aristokratskim zapeljivcem. Zgled: uvodna epizoda v Richardsonovem romanu *Sir Charles Grandison* (1753).

2. "Jakobinska" varianta: idealni junak je plebejec zelo nizkega rodu, tekmeč je plemič. Zgled: T. Holcroft, *Anna St. Ives* (1792).

3. "Rahločutna" varianta: oba tekmeča sta visokega rodu, vendar je eden rahločutnejš (man of feeling), drugi brutalen razuzdanec. Zgled: *Zgodba gospodične Sternheimske* (1771) Sophie von La Roche.

OPOMBE

Razprava je razširjen in dopolnjen referat s simpozija o Josipu Stritarju, ki ga je priredilo Slavistično društvo v Ljubljani 2.10.1986.

¹Prim. Stritarjevo pismo Pavlini Pakkovi z dne 5. 12. 1897: "Zorin sem jaz sam, ali sem bil jaz v prvi dobi svojega razvoja, tako kakor gospod Mirodolski ni nihče drugi, nego jaz v poznejši dobi. (...) Vsi moji spisi so takorekoč posamezni kosi mojega bitja; v njih sem kazal svet, kakor so ga videle moje oči. Če ga te niso videle v pravi podobi, tolažim se z mislijo, da se drugim menda ne godi bolje." — Josip Stritar, *Zbrano delo X*, Ljubljana 1957, str. 170.

²Označbe, ki so v rabi za nekatere od takih tipov romana, so npr. "Individualroman" (termin uporabljen v: H. Koopmann [ur.]: *Handbuch des deutschen Romans*, Düsseldorf 1983), "Reflexionsroman" (H. Koopmann, n. d.), "le roman personnel" (Joachim Merlant: *Le roman personnel de Rousseau a Fromentin*, Paris 1905).

³Prim. Stritarjev članek *Župnik Wakefieldski* v "Zvonu" 1.12.1876 (J. Stritar, *ZD VII*, Ljubljana 1956, str. 235–241).

⁴Prim. Janez Lenček: *Goethejev "Werther" in Stritarjev "Zorin"*, Modra ptica 1931/32, str. 141–146. — France Koblar: *Pripombe k posameznim tekstom* (v: J. Stritar, *ZD III*, Ljubljana 1954, str. 414–426, 436–441). — Tatjana Kopitar: *Olivera Goldsmitha The Vicar of Wakefield pri Slovencih do leta 1876*, Slavistična revija 1959/60, str. 194–223. — Jože Pogačnik: *Model Goldsmithovega romana Wakefieldski župnik v genezi jugoslovanske pripovedne proze*, Jezik in slovstvo 1978/79, str. 67–79. — Peter Kolšek: *Stritarjev Zorin — primer evropske romaneskne forme?* Primerjalna književnost 1980, št. 2, str. 20–33. — Katarina Bogataj—Gradišnik: *Stritarjev Gospod Mirodolski: mladoslovenski roman na ozadju evropskega izročila*, Jezik in slovstvo 1985/86, str. 181–191, 236–250.

⁵ Prim. Janko Kos: *Izviri in razvoj slovenske vaške zgodbe*. Jezik in slovstvo 1985/86, str. 5–6. – Katarina Bogataj–Gradišnik: *Sentimentalni roman*, Ljubljana 1984 (Literarni leksikon, 25), str. 130–137.

⁶ Prim. France Koblar: *Pripombe k posameznim tekstom* (v: J. Stritar, ZD III, str. 452–455).

⁷ Prim. Katarina Bogataj–Gradišnik: *Vzorec "Nove Heloize" v mladostovskem pripovedništvu*, Primerjalna književnost 1984, št. 2, str. 1–13.

⁸ T. Kopitar (*Olivera Goldsmitha The Vicar of Wakefield...*) je pregledala celotno pripovedno produkcijo tega razdobja; edini primer takega vzorca, ki ga je našla, je šele v Detelovi povesti *Trojka* iz leta 1897.

⁹ Mario Praz obravnava "the persecuted woman theme" v poglavju *The Shadow of the "Divine Marquis"* v delu *The Romantic Agony*, London [etc.], 1954.

¹⁰ Nicholas Rowe: *The Fair Penitent* (1703) je tragedija, ki naj bi bila Richardsonov neposredni zgled za obravnavanje sorodne tematike v *Clarissi*.

¹¹ "Krepost, ki naju ločuje na zemlji, naju bo združila v nebeškem domu." Take in podobne izjave, kakor je navedena Julijina, so značilne za poslovilna pisma tudi pri takih zaljubljenih, katerih eden – praviloma ženska – je poročen. Leslie Fiedler obsežneje analizira to "extraordinary doctrine of sanctified posthumous adultery" (v *Love and Death in the American Novel*, Harmondsworth 1984, zlasti str. 108–111).

¹² Janko Kos je v referatu *Josip Stritar in Alexandre Dumas fils* (na simpoziju o Josipu Stritarju, Ljubljana, 2. 10. 1986) med drugimi paralelami *Zorina* z *Damo s kameelijami* podrobneje analiziral tudi sorodnosti v prizoru junakinjinega umiranja.

¹³ Termin "žalostna zgodba" uporablja Peter Brang (v *Studien zu Theorie und Praxis der russischen Erzählung 1770–1811*, Wiesbaden 1960) za najpreprostejši tip Karamzinove sentimentalne pripovedi, vendar se zdi vsebinsko ustrezen tudi kot označba za umetnejšo zgodbo, kakršna je *Uboga Liza*.

¹⁴ Npr. *Nočna sodba* (J. Stritar, ZD I, Ljubljana 1953, str. 106–109). Tudi sicer viharški motivi v Stritarjevi poeziji in v fragmentu verzne drame *Walter* (J. Stritar, ZD III, str. 470–493) niso redki.

¹⁵ "Wunschbild Land und Schreckbild Stadt" ostaja ena osrednjih antitez v nemški literaturi po revoluciji 1848.

¹⁶ Ne Liza ne Metka ne opravljata kmečkega dela. Že Pamela se je v gosposki službi odvadila "nižjih" opravil, v operi pa jo je libretist Goldoni spremenil v vrtnarico, da je ustrezala okusu gosposkega občinstva. Prav tako tudi Liza goji cvetje in ga nosi naprodaj v bližnje mesto. Metka, ki je prešibka za kmečko delo, se je v graščini pričela šivanja in vezenja, prav istega dela, s katerim se ukvarja Dickensonova mala Emilija. Metka ima še eno značilnost klasične sentimentalne junakinje, namreč da pri priči omedli, ko jo mati strogo pogrja zaradi ljubezni do gospodiča Teodorja.

¹⁷ Na tovrstne odklone od sočasne domačijske povesti na Slovenskem opozarja F. Koblar (*Pripombe k posameznim tekstom*, v J. Stritar, ZD III, str. 406–409); pri tem posebej opozarja na "tuyo slovstveno usledino" v *Svetinovi Metki*.

¹⁸ Znale variacije na témo Mignon v nemški literaturi 30. let prejšnjega stoletja so npr. skrivnostna ciganka Elizabeth v Mörikejevem *Malerju Noltnu* (1832), plesalka Laurence v Heinejevih *Florentinskih nočeh* (1836), "Flämmchen" v Immermannovih *Epigonih* (1836), še prej v dečka Erwina preoblečeno dekletce v Eichendorffovem romanu *Slutnja in sedanost* (1815); v francoski literaturi zaslužita pač posebno pozornost ciganska plesalka Esmeralda v Hugojevem romanu *Notredamska cerkev v Parizu* (1831) in slepa najdenka Dea v romanu *Človek, ki se smeje* (1869) istega avtorja.

¹⁹ Za "najdensko zgodbo" prim. tudi Miran Hladnik: *Trivialna literatura*, Ljubljana 1983 (Literarni leksikon, 21), zlasti str. 75–76.

²⁰ Prim. Mary Hunter: "Pamela": *The Offspring of Richardson's Heroine in Eighteenth-Century Opera*, Mosaic 1985, št. 4, str. 61–76. – Jože Sivec: *Opera v stanovskem gledališču v Ljubljani od leta 1790 do 1861*, Ljubljana 1971, zlasti str. 35–37.

²¹ Tega ljubezenskega trikota ne kaže zamenjavati s tistim iz francoske dvorske tradicije, v katerem stoji poročena žena med možem in ljubimcem in katerega vsebinski poudarek je na ljubezenski odpovedi v imenu zakonske zvestobe. Klasičen zgled tega vzorca je *Kneginja Klevska* (1678) Mme de Lafayette; v sentimentalni roman ga je presadil Rousseau z *Novo Heloizo*.

²² Termin uporablja Gary Kelly v monografiji *The English Jacobin Novel 1780–1805*, Oxford 1976.

²³ O mitu velikega ljubezenskega čustva kot "družbenem mostu" med mladim slovenskim izobraženstvom in tujo gospodo prim. Matjaž Kmecl: *Rojstvo slovenskega romana*, Ljubljana 1981.

²⁴ O Stritarju in Hugojevi socialni poeziji prim. Lino Legiša: *Vplivi in vzporednosti*, Slavistična revija 1948, str. 85–94. – O Dumasu ml. prim. referat J. Kosa *Josip Stritar in Alexandre Dumas fils...* – Anton Slodnjak opozarja na Stifterjev odmev v *Svetinovi Metki*, vendar ostaja le pri omembi (*Obrazi in dela slovenskega slovstva*, Ljubljana 1975, str. 159).

²⁵ Elisabeth Frenzel (*Stoff- und Motivgeschichte*, Berlin 1974, str. 47) navaja "Lebensabend" kot značilen motiv v dobi realizma, njegovo najbolj nazorno ubeseditiv pa vidi v Stifterjevemu romanu *Pozno poletje* 1857).

²⁶ Caroline Wellbery: *From Mirrors to Images: The Transformation of Sentimental Paradigms in Goethe's The Sorrows of Young Werther*, *Studies in Romanticism* 1986, št. 2, str. 231–249.

²⁷ Izraz uporabljata Fritz Martini v delu *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus*, Stuttgart 1981. S sorodno označbo "elegična idila" je F. Koblar zelo ustrezno opredelil *Svetinovo Metko* (*Pripombe k posameznim tekstom*, v: J. Stritar, *ZD III*, str. 406).

²⁸ Prim. študijo Hermana Meyerja *Der Sonderling in der deutschen Dichtung*, Frankfurt/M [etc.] 1984.