

**Zapisano z njenim peresom: prelomi zgodnjih slovenskih književnic
s paradigmo nacionalne literature**

Katja Mihurko Poniž

Zbirka: Humanistika

Recenzentje: Janja Žitnik Serafin, Zoran Božič, Andrea Leskovec

Jezikovne korekture: Darja Markoja

Prevod povzetka: Prevajalska agencija Julija d.o.o.

Prelom in oblikovanje: Kontrastika d.o.o.

Tisk: Birografika Bori d.o.o.

Naklada: 200 izv.

Izdala in založila: Založba Univerze v Novi Gorici, Vipavska 13, Rožna dolina, Nova Gorica

Leto izida: 2014

ISBN 978-961-6311-81-6

Izdajo knjige je sofinancirala Agencija za raziskovalno dejavnost
Republike Slovenije

Fotografije na naslovnici so s portala dLib.si in iz zasebne zbirke Živane Safran
(fotografija Ljudmile Poljanec).

CIP - Kataložni zapis o publikaciji

Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

821.163.6.09"1848/1918"

MIHURKO Poniž, Katja

Zapisano z njenim peresom : prelomi zgodnjih slovenskih književnic s paradigmo
nacionalne literature / Katja Mihurko Poniž. - V Novi Gorici : Založba Univerze, 2014

ISBN 978-961-6311-81-6

273357824

Copyright © 2014 Založba Univerze v Novi Gorici. Vse pravice pridržane. Razmnoževanje
in fotokopiranje dela v celoti ali po delih brez predhodnega dovoljenja Založbe Univerze v
Novi Gorici je prepovedano.



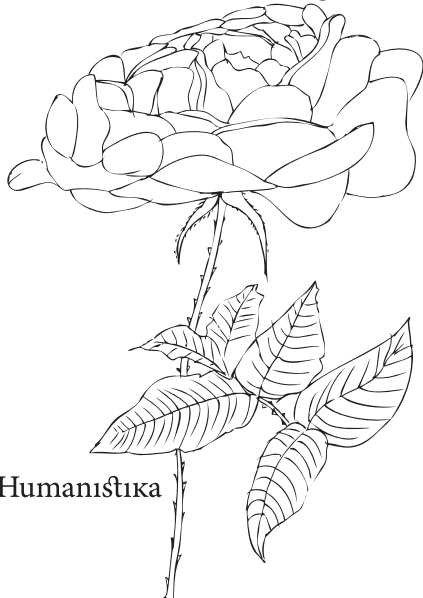
Založba Univerze v Novi Gorici

2014

Katja Mihurko Poniž

Zapisano z njenim peresom

prelomi zgodnjih slovenskih književnic s
paradigmo nacionalne literature



Humanistika

Kazalo

Uvod 6

- 1 Presečišča med spolno in nacionalno identiteto 15
 - 1.1 „Prva“ slovenska pesnica, „prva“ slovenska pisateljica? 19
 - 1.2 Podobe slovanskih narodnih junakinj v pripovednih besedilih Josipine Turnograjske 21
 - 1.3 Domoljubna poezija in proza naslednic Josipine Turnograjske 29
- 2 **Sentimentalni vzorec in novi ženski liki 39**
 - 2.1 Preobrazbe sentimentalnega vzorca v romaneskni tradiciji pisateljic 44
 - 2.2 Beatin dnevnik 48
 - 2.3 Značilnosti pripovednega opusa Pavline Pajk 54
 - 2.4 Vpliv ženske sentimentalne tradicije na Luizo Pesjak in Pavlino Pajk 68
 - 2.5 Recepcija Eugenie John Marlitt v 19. stoletju na Slovenskem 70
 - 2.6 Primerjava med Arabelo in Skrivnostjo stare gospodične 78
 - 2.7 Intertekstualne povezave med pripovedno prozo Pavline Pajk in George Sand 82
 - 2.8 Recepcija Luize Pesjak in Pavline Pajk pri slovenski kritiki in v literarni vedi 83
 - 2.9 Marica Nadlišek Bartol: Fatamorgana 86
- 3 **Matere kot osrednji liki 91**
 - 3.1 Materinstvo in materinjenje v 19. stoletju na Slovenskem 94
 - 3.2 Imaginarij materinstva v ljudskem slovstvu in v besedilih avtorjev 19. stoletja 96
 - 3.3 Podoba matere v slovenski marijanski pesmi in prispevek Luize Pesjak 100
 - 3.4 Materinstvo kot izkušnja: Luiza Pesjak in Pavlina Pajk 101
 - 3.5 Matere naroda 105
 - 3.6 Trpeče matere 106
 - 3.7 Podobe nosečnosti, abortusa, poroda, nadomestnega materinstva 108

3.8	Nezakonsko, samsko materinstvo, detomor	111
3.9	Odnos mati–hči	112
3.10	Drugačne matere	115
4	Začetki slovenskega ženskega avtobiografskega diskurza	119
4.1	Avtobiografska besedila Zofke Kveder	125
5	Odkrivanje in osvajanje prostorov svobode	139
5.1	„Italijo videti dano mi bode, / Prenašati moreš li srečo sercé?“ Italija v potopisih Luize Pesjak in Marice Strnad	144
5.2	Orient kot promiskuitetni prostor pri Marici Gregorič Stepančič in Ljudmili Poljanec	149
5.3	Retorične konstrukcije mesta, prestolnice	151
6	Nove ženske	161
6.1	Nova ženska v fikciji in resničnosti	163
6.2	<i>Misterij žene</i> Zofke Kveder kot literarna artikulacija sodobnih razprav o novi ženski in svobodni ljubezni	166
6.3	Nova ženska kot partnerka dekadentnemu moškemu	170
6.4	Nova ženska in njena spolnost v konfliktu z razumom	173
6.5	Podoba nove ženske v poeziji Vide Jeraj	177
6.6	Nova ženska in tanka meja med svobodno spolnostjo in promiskuiteto	179
6.7	Nova ženska v iskanju novega moškega	181
6.8	Sklepne misli	185
6.9	Written with Her Pen: Early Slovene Women Authors Breaking with the Paradigm of National Literature	187
	Avtoričina opomba	217
	Literatura	219
	Kazalo imen	240
	Zahvale	257

Uvod

How would our understanding of modernity change if instead of taking male experience as paradigmatic, we were to look instead at texts written primarily by or about women? And what if feminine phenomena, often seen as having a secondary or marginal status, were given a central importance in the analyses of the culture of modernity?¹

Rita Felski, *Gender of Modernity*

Slovensko književnost smo naučeni dojemati kot kontinuum ustvarjalcev, ki od Prešerna naprej v svojih besedilih vzpostavljajo identiteto modernega subjekta. Ustvarjalec je od romantike naprej avtonomna osebnost, umetniški genij. Razvija in oblikuje se v razmerju do družbene resničnosti, ki jo v 19. in v zgodnjem 20. stoletju opredeljujejo predvsem meščanski individualizem, nacionalizmi, tehnološki razvoj in industrializacija. Vzpon izobraženca, ki se dvigne nad ozke okvire (največkrat kmečkega) okolja, iz katerega je izšel, a se hkrati k njemu vrača, da lahko izgradi svojo identiteto v opoziciji do tuje kulture, je izhodišče številnih slovenskih literarnih besedil 19. stoletja in ob jezikovni spretnosti pogoj za vstop v slovenski literarni panteon moderne dobe. Čeprav je za določena obdobja v slovenski književnosti, kot je pokazal že Dušan Pirjevec (1978), značilna avtorska figura, ki zavzema v literarnem polju monopolni položaj, se okrog ključne figure neke dobe pojavijo še drugi avtorji, ki prispevajo k pripovedi o progresivnem naboju slovenske književnosti. A v prvi vrsti slovenskih literatov 19. in zgodnjega 20. stoletja (morda z izjemo Zofke Kveder) ni nobene književnice. To sicer ne pomeni, da so povsem spregledane ali zamolčane, saj so vključene v literarne preglede, a vselej se pojavljajo nekje na obrobju.

1 Kako bi se naše razumevanje moderne spremenilo, če bi, namesto da vzamemo moško izkušnjo kot paradigmatko, pogledali na besedila, ki so jih napisale ženske ali so bila napisana o ženskah? In kaj, če bi ženskim fenomenom, ki imajo v naših očeh pogosto položaj nečesa drugotnega ali obrobnega, dali osrednji pomen v analizah kulture moderne?

V knjigi obravnavam slovenske literarne ustvarjalke v obdobju med letoma 1848 (takrat je bilo objavljeno prvo slovensko besedilo, ki ga je podpisala avtorica) in 1918, ko pride zaradi vstopa v novo državo do sprememb v slovenskem literarnem sistemu. Obdobje 19. in začetek 20. stoletja opredeljuje v slovenskem etničnem prostoru, kot ugotavlja Marko Juvan, kulturni nacionalizem. Gre za pojem, ki ga Juvan prevzema od nizozemskega komparativista Joepa Leersena in v katerem izstopa „vloga jezika, pa tudi ljudskih izročil, kolektivnega spomina, literature, kulture, umetnosti in znanosti kot poglavitnih – pravzaprav dozdnevno edinih možnih – dejavnikov, ki med ljudstvom prek procesa kultiviranja (Bildung) oblikujejo in vzdržujejo narodno samozavedanje, nacionalno identiteto pa izkazujejo še v medetničnih oziroma meddržavnih razmerjih“ (Juvan 2008: 10). Slovenski raziskovalec še ugotavlja, da kulturni nacionalizem ni zaznamoval le slovenske književnosti, temveč tudi formacijo slovenske nacionalne in primerjalne literarne zgodovine (nav. d.: 11), kar je sicer pojav, ki je značilen tudi za druge književnosti v osrednji in vzhodni Evropi. Slovenska literarna zgodovina, kakor je njeno vlogo kot prvi programsko utemeljil Ivan Prijatelj, je svojo nalogo namreč razumela v tem, da drži ogledalo narodu, kar pomeni, da ima vlogo nacionalnega samoprepoznavanja (nav. d.: 12) in da zato „še globoko v 20. stoletju pripada isti ideologiji, iz katere je od razsvetljenstva naprej črpala slovenska književnost – kulturnemu nacionalizmu“ (nav. d.: 13). Literarna zgodovina in še prej literarna kritika sta torej pozitivno ovrednotili dela, ki so tako ali drugače izražala slovensko nacionalno identiteto. Kot ugotavlja Matija Ogrin, je v slovenskem literarnem vrednotenju v obdobju, ki ga zamejuje delovanje dveh pomembnih kritikov, Frana Levstika na začetku in Izidorja Cankarja na koncu, vsebinska stran literarnega dela pomembno vrednotenjsko izhodišče. Pri tem opozarja, da je bil vsebinski kriterij „podvržen vplivom zgodovinskih okoliščin, literarnih tokov in različnih duhovnih podlag, zlasti svobodomiselnosti in katolištva“ (Ogrin 2002: 334). Vsem kritikom, ki se jim omenjeni raziskovalec posveča v svoji študiji (z izjemo Ivana Bernika), je skupno, da vsebinski kriterij „zaznamuje zahteva, naj literatura temelji na narodnem duhu“ (nav. d.: 335). Fran Levstik si želi vrnitve k prvinam slovenstva, tudi pozni

Stritar vidi temelj literature v narodnem duhu, zelo podoben pogled je značilen tudi za Franciška Lampeta in Aleša Ušeničnika. Ivanu Prijatelju mora književnost izražati duha ali „dušo“ slovenskega naroda (335 nav.d.), prav tako nacionalni vidik zelo zaznamuje kritiko Frana Levca. Še pri Izidorju Cankarju izhaja navdušenje nad Župančičevo vitalistično poezijo iz prepričanja, da je pesnik „umetniško najvišji glas tedanje (narodne) zavesti“ (Ogrin 2002: 329). Razvoj slovenske književnosti se ni odvijal neodvisno od literarnega vrednotenja, nanj sta, kot ugotavlja Ogrin, vplivala vsaj Levstik in Stritar s svojo kritiko, pri čemer je prvi „literaturo teoretično že vnaprej zasnoval kot ideologijo in ne kot resnico ideologije“ (Pirjevec 1972: 35). Tako paradigmo slovenske literature na vsebinski ravni po eni strani določa povezava z nacionalnim vidikom, po drugi pa, kakor je ugotovil že Matjaž Kmecl (1981), poseben položaj slovenskega izobraženca, ki ga tematizirajo slovenski pisatelji v 19. in v začetku 20. stoletja. Vsebinski pogoj za uspeh literarnega dela je bil torej v 19. stoletju njegov nacionalni značaj, ki se je izražal predvsem v pozitivnem (moškem!) protagonistu slovenske narodnosti.

Osvetlitev razvoja slovenske književnosti in literarne zgodovine v odnosu do avtoric nam pomaga razumeti, zakaj njihova dela dolgo niso bila del slovenskega literarnega kanona. Vrednotenjska izhodišča del avtoric, ki so prevladovala vse do novejših raziskav, so bila namreč naslednja: njihova besedila so bila postavljena v razmerje do ključnih avtorjev dobe, v kateri so ustvarjale. Odmiki so bili, gledano s takšne perspektive, pogosto veliki: jezik ni tako bogat, še posebno ne z ljudsko govorico, pri pripovednicah skorajda ni pripovednih strategij, ki odlikujejo dela njihovih sodobnikov, ali so le nakazane, nacionalna identiteta je preveč (v želji, da bi se približale prevladujoči ideologiji in si tako zagotovile vstop v literarni sistem) ali premalo izpostavljena (ker jih pač zanima še kakšna druga identiteta, ne le nacionalna), osrednji motiv in lik sta povsem drugačna od tistih v prevladujoči paradigmi. Posledično so kritiki in literarni zgodovinarji v preteklosti dela pisateljic ocenili le kot medle poskuse, da bi se približale tistim pisateljem, ki so se zapisali v anale slovenske literarne zgodovine. Pri tem so povsem spregledali, da so avtorice

pisale v vseh ozirih (tako tematskih kot formalnih) lastno zgodbo, zgodbo o ženski, *njeno* zgodbo, ki se je precej razlikovala od *njegove*, za katero pa je bilo samoumevno, da je univerzalna.

Poleg tega so bili prispevki pisateljic, pesnic, dramatičark, esejistk, kritičark, prevajalk in kulturnih posrednic vse do 90. let 20. stoletja proučevani parcialno – v okviru raziskav obdobj, žanrov, pisateljskih generacij in drugih literarnih fenomenov, kakor so jih razvili avtorji. Žensko literarno avtorstvo je bilo tako vselej opazovano „od zunaj“, kot pomanjkljivo razvit del tradicije, ki so jo začrtali in ustvarili kulturnemu nacionalizmu zavezani avtorji. Slovenske avtorice so se v pomanjkanju navezav na nacionalno književnost zgledovale pri predhodnicah ali sodobnicah iz tujih literatur, vendar so bili ti zgledi izpostavljeni ostri kritiki, celo posmehu, kar je mogoče razložiti tudi s prevladujočo paradigmo takratne slovenske književnosti, v kateri je svetovljanstvo razmeroma redko in se „tradicija medbesedilnega proizvajanja smisla z navezovanjem na domače in svetovne arhive /.../ umakne moderni ‚realistični‘ težnji po neposrednem modeliranju (jezikovne) dejanskosti slovenske družbe“ (Juvan 2010: 368).

Pomembno je tudi, da celo pri tistih avtoricah, ki so bile deležne raziskovalne pozornosti, ni bil obravnavan celoten opus. Ustvarjalke, ki so bile del slovenskega kulturnega prostora, a so pisale tudi v drugih jezikih, so bile preučevane le kot slovenske avtorice, pri čemer je del njihovega opusa ostajal neraziskan. Tujejezična dela avtoric so za nacionalno literarno zgodovino ostajala na margini njenega interesa oziroma je sploh niso zanimala.

Juvan pravilno ugotavlja ideološko podstat tako slovenske literarne zgodovine kot primerjalne književnosti, pri kateri prav tako prepoznava izhodišča, ki izvirajo iz kulturnega nacionalizma (nav. d.: 14). Vendar kulturni nacionalizem ni edina ideologija, na kateri sta se utemeljili slovenska literarna zgodovina in primerjalna književnost. Iz številnih kritik in celo zapisov v literarnozgodovinskih študijah in pregledih je namreč mogoče rekonstruirati, da so bili avtorji zavezani tradicionalnim podobam o vlogi spolov v družbi, zaradi česar njihove sodbe niso bile brez ideoloških ozadij, a so kljub temu vplivale na formiranje literarnega kanona v 19. in 20. stoletju in posledično na izključitev avtoric. Nekateri med njimi so svoj odnos do pisateljic celo oznanjali brez vsakih zadržkov, kakor denimo Ivan Pregelj, ki je v kritiki del Marije Kmet prostodušno, a vsaj iskreno, izjavil, da ni „prijatelj ženskih pisateljev“ in da jim zato ne more biti pravičen kritik (Pregelj 1927: 160). Zdi se, da tudi Oton Župančič o pisateljicah ni imel najvišjega mnenja, saj je v prevodu Prešernovega soneta *An eine junge Dichterin*, posvečenem Luizi Pesjak, v izvirniku nevtralno sintagmo „Sapphos Gilde“ nadomestil s Sapfinim krdelom.²

Ideološka podstat slovenske književnosti, nacionalne literarne zgodovine in primerjalne književnosti je utemeljena na pogledu na razmerja med spoloma, pri katerem je ženskemu spolu pripisana vloga *drugega* spola. Koordinate ustvarjalnosti določa moška tradicija, zato teksti avtoric, kot sem že nakazala, vselej izpričujejo določene pomanjkljivosti, odstopanja od vzorca. Zanimivo se zdi, da je v prav tak odnos postavljala primerjalna književnost dela slovenskih avtorjev, ki so v takšni perspektivi velikokrat postala „drugorazreden, od tujih vplivov odvisen, izpeljan in neizviren pojav“ (Juvan 2008: 13). Drugačne možnosti bi po Juvanovem mnenju odprl pogled, ki bi „razvoj slovenskega leposlovja upodabljal od znotraj, denimo kot udejanje narodne mentalitete ali kot odraz sprejemljivih družbenih razmer“

2 V izvirniku se prva kitica glasi: „Fühlst du Begeist'ung dir den Busen schwellen, / vom inner'n Gott zum Dichten dich getrieben, / dann ist dir wahrlich keine Wahl geblieben, du mußt dich Sapphos Gilde zugesellen.“ Beseda *die Gilde* v nemščini pomeni združenje, ceh oziroma bratovščino. V Župančičevem prevodu pa beremo: „Če v prsih Bog navdušenje ti neti, / če sla te nezadržna k petju tira, / tedaj ti res odvzeta je izbira v krdelo Sapfino moraš hiteti.“ Slovar slovenskega knjižnega jezika besedo krdelo razlaga kot neurejeno, navadno manjšo skupino živali.

(nav. d.; 14). Juvanove ugotovitve v tej točki sovpadajo z mojim pogledom na prevrednotenje ustvarjalnosti slovenskih književnic, pri čemer seveda na mesto kategorije nacionalnega postavljam spol.

Skoraj dve desetletji dolgo ukvarjanje z zgodnjimi slovenskimi pisateljicami, pri katerem sem vselej izhajala iz feminističnih teorij in študij spolov ter navdihujoče branje ene izmed prelomnih knjig o spolu moderne dobe, iz katere citiram na začetku tega uvoda, sta v nekem trenutku v meni zbudili vprašanje, zakaj ne bi raziskave zastavila tako, da so v središču pisateljice, zakaj bi jih kar naprej opazovala s pogledom, ki je hkrati uperjen v njihove sodobnike? Zakaj iz znanstvene korektnosti in strahu pred očitki, da pristajam na biologizem in esencializem, pritrjevati tezi, da je spol, kot prvo in temeljno izhodišče raziskave, getoizacija avtoric? Zakaj se ne bi raje vprašali, kakšna je ženska literarna kontinuiteta, kaj je tisto, kar so posebnosti diskurza avtoric, zakaj jih to ne izključuje iz slovenske književnosti, temveč so prav zaradi tega njen neločljiv in nepogrešljiv del?

Zato želim izpostaviti vse tisto, kar je bilo v delih zgodnjih slovenskih literarnih ustvarjalk drugačno, inovativno in je zato tudi pomenilo točke preloma s slovensko (moško) literarno tradicijo. Prelomi s paradigmo se mi razkrivajo v naslednjih postopkih:

- vpeljava spolne identitete kot dejavnika v izgradnji nacionalne identitete v literarna besedila,
- inovacije v sentimentalnem vzorcu,
- preobrat v prikazovanju materinskih likov kot osrednjih likov,
- narativne strategije v avtobiografskem diskurzu,
- izpostavljanje kategorije literarnega prostora kot dejavnika v procesu emancipacije,
- kreacija lika nove ženske kot stičišča modernih pogledov na vlogo ženske v družbi poznega 19. in zgodnjega 20. stoletja.

Kot ključen dejavnik v ustvarjanju avtoric odkrivam navezavo na literarne sodobnice ali predhodnice iz slovenske, predvsem pa iz drugih nacionalnih književnosti. Literarnih besedil avtoric tako ne raziskujem le v perspektivi njihovega dialoga s slovenskimi avtorji, temveč predvsem kot del literarne produkcije evropskih književnih ustvarjalk, zanimajo me njihove transkulturne in transnacionalne povezave in stičišča. V ospredju so besedila kot avtonomen literarni fenomen, vendar jih opazujem tudi v literarnozgodovinski perspektivi in v njih iščem odtise družbenozgodovinske resničnosti, v kateri so dela nastala, oziroma odpor do prevladujoče ideološke doktrine.

Na izoblikovanje takšnega pogleda na literarno zgodovino je močno vplivalo sodelovanje v okviru mednarodnega projekta, akcije COST Women Writers in History (2009–2013), v katerem so se mi v izjemno plodnem sodelovanju s kolegicami in kolegi z vseh koncev Evrope izoblikovala nova raziskovalna izhodišča in pristopi. V okviru znanstvenih srečanj in delavnic smo ugotavljali, da posebnosti, ki smo jih do tedaj odkrivali pri avtoricah iz „svojih“ nacionalnih književnosti, niso osamelci, temveč so del mreže, ki bi jo lahko poimenovali ženska literarna tradicija. V raziskovanih besedilih smo odkrivali intertekstualne povezave in navezave, ki so pričale o tem, da so bile nekatere avtorice v medsebojnih stikih, da so ustvarile svoja literarna omrežja ali pa so se „le“ inspirirale v delih svojih predhodnic in sodobnic. Njihova besedila smo začeli raziskovati v smislu dialošкости in interakcije med posameznimi besedili in pri tem ugotovili, da sta bili tako komunikacija med avtoricami kot recepcija njihovih besedil v „dolgem“ 19. stoletju mnogo bolj intenzivni, kot smo si predstavljali na začetku našega projekta. Kot orodje svojih raziskav smo uporabljali odprto podatkovno bazo Women Writers in s tem omogočili širši strokovni javnosti dostop do podatkov, ki postavljajo žensko ustvarjalnost v novo luč.

Od začetka projekta sem svojo vlogo v njem videla predvsem v raziskovanju in opozarjanju na posebno vlogo avtoric v „malih“ literaturah, ki so pogosto na

obrobjih in zato zapostavljene. V tem smislu sem leta 2010 organizirala simpozij *Žensko avtorstvo v književnostih malih narodov 19. stoletja*, v okviru katerega se je izoblikovala raziskovalna skupina, ki je uspešno prijavila na razpis evropske mreže HERA (Humanities in the European Research Area) projekt *Travelling Texts, 1790-1914: The Transnational Reception of Women's Writing at the Fringes of Europe (Finland, the Netherlands, Norway, Slovenia, Spain)*, v katerem so v ospredju transkulturne izmenjave v književnostih narodov, ki so bili v 19. stoletju na obrobju, gledano s perspektive tedanjih evropskih kulturnih središč. Recenzent/recenzentka projekta je v svoji oceni zapisal/a, da gre za projekt, ki ne bo samo spremenil literarnega zemljevida Evrope, temveč bo tudi spodbudil premislek o novih teoretskih modelih za razmišljanje o literarni zgodovini. Ker so moje raziskave vpete v koordinate, ki jih postavlja omenjeni projekt, verjamem, da lahko pričujoča knjiga spremeni pogled slovenske literarne vede na zgodnje slovenske književnice in s tem na slovensko literarno vedo v celoti.

1

PRESEČIŠČA MED SPOLNO IN NACIONALNO IDENTITETO

Nastanek prvih besedil slovenskih literarnih ustvarjalk je tesno povezan z nacionalnim gibanjem po marčni revoluciji in v uvodu omenjenim kulturnim nacionalizmom. V 19. stoletju so v mnogih evropskih narodih ženske sodelovale v procesih nacionalne demokratizacije (Bock 2004: 188), še posebno tesno so bila ženska gibanja prepletena z nacionalnim vprašanjem v habsburški monarhiji. V diskurzih nacionalizmov so ženske spregovorile v javnem življenju, a hkrati je bila njihova vloga še vedno zakoreninjena v tradicionalnih reprezentacijah ženskosti, saj so bile simbolne nosilke identitete in časti skupnosti, katere duh je ponazarjan v podobi matere, ki je še posebno močno prisotna v kmečkih družbah (k tem lahko prištejemo tudi slovensko v 19. stoletju), kjer je „odvisnost ljudi od plodnosti matere narave nedvomno prispevala k tesni povezanosti med skupnim ozemljem, skupno identiteto in ženskostjo“ (Yuval - Davis 2009: 72).³ Ksenija Vidmar Horvat opozarja, da je politično prisvajanje materinstva, ko gre za razmerje med nacijo in žensko, identično patriarhalnemu družinskemu: kot je mati vselej za otroka, tako je ženska vselej za nacijo (Vidmar Horvat 2013: 22). V slovenskem prostoru lahko med podobe na tak način zamišljene matere, če uporabimo sintagmo omenjene raziskovalke, prištejemo mater (tudi majko) Slavo, o kateri piše že Prešeren v *Uvodu h Krstu pri Savici* (Narveč sveta otrokam sliši Slave ...) in jo nagovarjajo tudi prve slovenske pesnice.

Za slovenski kontekst v obdobju 19. stoletja so smiselne predvsem primerjave s situacijo, kakršna se je oblikovala pri narodih, ki so bili pod vladavino habsburške monarhije, saj je njihova podrejenost združila moške in ženske v boju za svobodo. Marta Verginella ugotavlja, da je bilo kot v Avstriji, na Češkem in Slovaškem „tudi v slovenskem okolju žensko organizirano delovanje posledica naraščajoče zavesti o prikrajšanosti žensk in izključitvi iz višjih stopenj habsburškega izobraževalnega sistema“ (Verginella 2006: 157). Tako so se Čehi s svojimi rojakinjami čutili povezani prav zaradi izkušnje inferiornosti, v ženski izobrazbi pa so videli ponos celotnega

3 O presečiščih med spolom in nacijo gl. Yuval - Davis (2009), Jayawardena (1986), Walby (1992), de Haan - Daskalova - Loutfi (2006).

naroda (David 1991). Češko narodno in žensko gibanje je postalo zgled drugim narodom, tudi slovenskemu, ⁴ četudi številne zahteve, ki so jih Čehinje uspešno uresničile (ustanavljanje srednjih šol, kampanje za visoko šolstvo), v slovenskem prostoru niso doživele realizacije ali so jo šele z veliko časovno zamudo.

V slovenski javni prostor so Slovenke v primerjavi s predstavnicami drugih narodov vstopile dokaj pozno, šele po letu 1848, saj so tudi njihovi rojaki v političnem življenju postali dejavni šele na predvečer revolucije (Vodopivec 1994; Verginella 2006). A že leta 1838 je Matevž Ravnikar Poženčan v svoji pesmi *Slovenkam* opogumljal rojakinje, da bi se pridružile pesnikom in jim pomagale pri bujenju narodne zavesti. Slovenski možje so povabili h kulturnemu boju tudi Slovenke s premislekom, in ne iz galantnosti: sodelovanje „milih rojakinj“ bi pripomoglo k uveljavljanju slovenske kulture, ki bi legitimizirala idejo o čim večji politični neodvisnosti slovenskega naroda, skupaj bi bili močnejši. Ravnikarju Poženčanu je zato deset let kasneje sledil tudi Lovro Toman, ki je nagovoril rojakinje v pesmih *Edinost in Slovenskim dekletom*.⁵ Četudi ni izpričan neposreden Tomanov vpliv na ustvarjalnost slovenskih pesnic (z izjemo njegove žene Josipine Turnograjske), med prve ženske dejavnosti v slovenski javnosti prištevamo predvsem udejstvovanje na kulturnem, ⁶ še posebno na literarnem področju.

4 Več o posebnostih prepleta med narodnostnim in ženskim gibanjem pri nekaterih slovanskih narodih gl. Mihurko Poniž (2009: 11–37).

5 Toman je na ta način sledil hrvaškimi predstavnikom ilirskega gibanja, ki so na podoben način vabili svoje rojakinje, npr. Babuhić v *Domorodkinjam ilirskim za leto 1838* (Danica 1838). Leta 1838 je v Zagrebu grof Drašković izdal v nemščini knjigo *Ein Wort an Illyriens hochherzige Töchter* (*Beseda plemenitim hčeram Ilirije*), s katero je želel nagovoriti tudi tiste dame, ki še niso obvladale hrvaščine, a so želele sodelovati v narodnem gibanju. Gl. tudi Badurina (2009).

6 V političnem življenju niso smele sodelovati, saj jim je to prepovedovala avstrijska zakonodaja. Gl. Melik (1980).

1.1 „Prva“ slovenska pesnica, „prva“ slovenska pisateljica?

Pisati o „prvi pesnici“ ali o „prvi pisateljici“ v slovenski literarni zgodovini ne bi bilo le pristajanje na diskurz genealogij, temveč tudi problematično početje, saj se zdi, da je prva slovenska pesnica še vedno fantazmatska figura. Čeprav je to mesto dolgo pripadalo **Fanny Hausmann (1818–1853)**, ki je v *Celskih novinah* 25. oktobra 1848 objavila pesem *Vojaka izhod*, je Igor Grdina opozoril, da je že v 19. stoletju njeno slovensko avtorstvo postavil pod vprašaj Ignac Orožen, ki je v pismu Franu Kocbeku 12. februarja 1887 zapisal, da slovensko ni znala. Grdina meni, da je pesmi v njenem imenu objavil „vrl narodnjak“, ki je „poskušal ustvariti iluzijo, da imajo Slovenci poleg ustvarjalnih rodoljubov tudi nadarjene rodoljubke“ (Grdina 2001: 141), še najverjetnejše ime se mu zdi za narodno stvar navdušenega dr. Jožefa Šubica. Helga Glušič je Grdinove izsledke komentirala z besedami, da za zanikanje njenega avtorstva ni dokazov (Glušič 2001: 17). Podobno meni tudi Frančiška Buttolo in opozarja, da Orožen pesnice po letu 1844 ni več srečal, pesmi pa so bile objavljene kasneje (Buttolo 2010a: 469). Nacionalno pripadnost je Fanny Hausmann poudarila s podpisom pod pesem *Hervatov zvezda* (1849), kjer je svojemu imenu pripisala, da je Slovenka. Pesnica je poleg domoljubnih čustev izražala tudi ljubezenska občutja, pisala je postromantične pesmi podobe in vloznice (Buttolo 2010: 3–10). O vloznici *Umirajoči pesnik* Grdina meni, da v njej „morda prvič v slovenski poeziji zazvene čisto svetobolne strune“ (Grdina 2001: 81). Frančiška Buttolo ugotavlja, da lirski subjekt pri Fanny Hausmann postopno opušča neposredni prvoosebni, zanosni romantični načina govora, “ker svojo notranjost raje izraža posredno, pogosto s pomočjo ironije. Zato je subjekt v poeziji s podpisom Fanny Hausmann poznoromantičen, še večkrat pa postromantičen, čeprav realističnih pogledov na biološko in zgodovinsko stvarnost ne še sprejema “ (Buttolo 2010a: 8).⁷

7 F. Buttolo primerja pesmi Fanny Hausmann s Heinejevimi in opozarja še na njeno razgledanost po angleški književnosti: “Ker je bila Hausmannova ‘po svoji vzgoji prav angleške nravi’ (Brezovnik 1886), je verjetno prebirala tudi tedaj priljubljene romane J. Austen, in vsaj po imenu poznala E. Browning Barrett in sestre Brontë.” (Buttolo 2010: 470)

Leta 1849 je **Jela Tomšič** v Novicah objavila pesem **Prijaznost** (kasneje se ni več oglasila),⁸ a literarna zgodovinarica in urednica Irena Novak Popov na začetek svoje Antologije slovenskih pesnic ne postavlja ne nje ne Fanny Hausmann, temveč **Ivana Lepušič (1807–1880)**, ki se je podpisala kot Jeanette,⁹ ko je leta 1825 zapisala nekaj verzov v spominsko knjigo grofov Coroninijev. Te verze je objavil že Oton Župančič v članku *Jeanette* in ob njih zapisal:

Drobno, bidermajersko, muzika v tobakeri ali uri. In vendar: v dobi literarne tišine, tik predno se oglasi čudežna nesmrtna pesem, skuša slovenski človek, slovenska deklica, v svojem jeziku dati duška temu, kar mu kipi v srcu – svojemu čustvu ... /.../ Kdo je bila ta Jeanette? ... dekle s čistim, zdravim odnosom do sočloveka, dekle, ki v kratkih šestih vrsticah tako prostodušno izpove svoje toplo tovarištvo – ali morda za njim pritajeno ljubezen? (Župančič 1948/49: 222–223)

V poeziji in prozi zgodnjih slovenskih pesnic in pisateljic je narodnostna pripadnost v povezavi z družbenim spolom pogosta, skorajda neizogibna tema, s pripadnostjo slovenstvu so avtorice včasih opravičevale tudi svojo „predrznost“, da so javno predstavile svoje ustvarjanje. V obdobju po marčni revoluciji so v slovenskih časopisih in revijah pesmi in prozo z domoljubno tematiko objavljale še **Leopoldina**

8 Uredništvo je ob objavi te pesmi pod črto zapisalo: „Perva poskušna verle slovenske gospodične, ktera nam s to pesmico kaže, da se je narodni duh tudi vzbudil v persih naših dragih rojakinj.“ (*Novice*, 1849, str. 173)

9 O njej je zbral podatke Alfons Gspan v Cvetniku slovenske vezane besede: „Ivana Lepušič (1807–1880), hči leta 1809 v Ljubljano priseljenega podjetnega Tržičana, ki se je pod francosko okupacijo s špedicijo, trgovino z deželnimi pridelki in vojaškimi dobavami dokopal do lastnika več hiš v glavnem mestu Ilirskih provinc, ter Ljubljancanke iz ugledne trgovske družine, Marije, rojene Rudolph. S tremi sestrmi, od katerih dveh sta se starejši dve dobro omožili, najmlajša pa mlada umrla, je Ivana obiskovala 3-razredno zunanjo šolo pri uršulinkah. Po zgodnji očetovi smrti (1816) je zašlo njegovo podjetje v stečaj (1822), tako da so vdovi in hčeram ostale le hiše, katerih ena je omenjena v Tavčarjevem romanu Izza kongresa (gl. Zbrani spisi V, 12–3, 498). Ivana je kot dekle pritegnila nase pozornost mladega goriškega grofa Mihaela Coroninija, mu posodila večino svojega imetja in zato prejemale doživljenjsko rento. Po letu 1849 se je neomogućena preselila v Škofjo Loko in tam umrla. To je prva znana slovenska verzifikatorica.“ (Gspan 1979: 377)

(Lavoslava) Kersnikova (1833–1850),¹⁰ Antonija Oblak,¹¹ Milica Žvegljeva, Ljudmila Gomilšak¹² in Josipina Turnograjska (1833–1852). Samo slednja se je uveljavila tudi kot pripovednica, ki je s svojimi deli prodrla tudi čez meje tedanjega slovenskega etničnega prostora. Njena besedila so vredna pozornosti tudi zato, ker se ni omejevala le na slovenske like, temveč je prikazala tudi pripadnike in pripadnice hrvaškega, bolgarskega, češkega, slovaškega srbskega, ruskega in poljskega naroda, s čimer je razširila topografske meje dogajalnih prostorov v tedanji slovenski književnosti.

1.2 Podobe slovanskih narodnih junakinj v pripovednih besedilih Josipine Turnograjske

Josipina Turnograjska je bila rojena kot hči posestnika Janeza Nepomuka Urbančiča na gradu Turn, po katerem si je tudi izbrala psevdonim. Njen oče je umrl, ko je bila stara osem let, in nato je za njeno vzgojo skrbela mati, ki ji je omogočila privatni pouk (Delavec 2010). Turnograjska je bila tudi glasbeno nadarjena, o čemer pričajo štiri ohranjene kompozicije v njeni zapuščini,¹³ ki sicer niso umetniški presežek, vendar ob tej sodbi ne smemo pozabiti, da tudi njeni sodobniki v svojem ustvarjanju tedaj še niso dosegli umetniških vrhuncev. Leta 1849 je njen učitelj

10 Njene pesmi se niso ohranile, ostal je le spominski zapis v Slovenski bčeli Radoslava Razlaga o domoljubki in pesnici Lavoslavi Kersnikovi (1833–1850). Iz njegovih besed je mogoče razbrati, da je bila njena zasluga prav v vzbujanju rodoljubja: „Lavoslava je s svojimi nježnimi pesnicami u mnogoterem serdču probudila čud domoren i vsom pravom pevala: Ja sim mlada Ilirka.“ (Razlag: Na uspoměnu Lavoslave Kersnikove. Slovenska bčela, 1850, str. 157). V Novicah (1850, str. 92) je Lovre Toman pod psevdonimom Kamnogorski objavil pesem Žaljice na grobu Lavoslave Kersnikove, kjer je zapisal: „Ti z besedom, s petjem si ganila, sine, hčere, materi neverne.“

11 Antonija Oblak je neko svojo povestico leta 1851 poslala Slovenski bčeli, saj ji uredništvo odgovarja, da so jo sprejeli, vendar je kasneje niso objavili.

12 Ljudmila Gomilšak s Štajerske je v Slovenski bčeli 1851 (str. 120–121) objavila povest Slavjanska srčnost.

13 Rokopisni oddelek NUK, Ljubljana, Ms 1445, II.

postal duhovnik Lovro Pintar, ki se je na Hrvaškem, kjer je študiral, navdušil za ilirizem, južnoslovansko književno-kulturno in narodno-politično gibanje iz prve polovice 19. stoletja, ki je nastalo kot prilagoditev teorije Jana Kollarja o slovanski vzajemnosti (panslavizmu).¹⁴ Nadarjeno učenko je spodbujal k pisanju kratkih zgodbic in ji gotovo posredoval tudi svoje poglede na pomen slovanske kulture za prihodnost slovenskega naroda, saj si je Josipina snov za številne svoje zgodbe izbrala v slovanski zgodovini.

V začetku januarja 1851 je poslala reviji *Slovenska bčela* zgodbo *Nedolžnost in sila*, v kateri je za snov vzela nesrečno ljubezensko zgodbo med poročenim plemičem in nedolžnim dekletom iz zgodovinske kronike celjskih grofov; urednik jo je objavil v naslednji številki. Čeprav je to besedilo tako oblikovno kot tudi stilistično in vsebinsko precej preprosto, je prvo delo, v katerem je osrednji lik ženska, ki je hkrati pomembna zgodovinska osebnost, kar pomeni, da je izpričana tudi njena narodnostna pripadnost. Pisateljica piše o Veroniki z občudovanjem in sočustvuje z njenim tragičnim koncem, ki je posledica političnih intrig. V zgodbi, kakor govori naslov, premoč nasilnega oblastnika premaga Veronikino plemenito nedolžnost. Že prva objava nakazuje smer, v katero se bo razvijala proza Josipine Turnograjske: ljubezenska tema na zgodovinskem ozadju in ženski lik osrednji v zgodbi. Prvi uspeh je mlado začetnico spodbudil, da je uredniku Janežiču poslala novo besedilo in mu priložila pismo, v katerem je utemeljila svoje pisateljske nagibe: „Matere Slave dan se je veselo zablišal. Njeni sinovi hite mu vsak svoj darek prinesiti, vsak mu hoče po svoji moči pokazati, da je njega vreden sin. In zakaj bi te iste želje tudi nje hčerke

14 V panslavizmu in ilirskem gibanju je bila slovanska identiteta razumljena kot koncept, ki ni izključeval narodne identitete. Nasprotno – slovanska identiteta je omogočala malemu narodu pod vladavino večjega, kulturno bogatejšega in bolj razvitega, da je definiral svoje zahteve po neodvisnosti in obrambe pred dominantnim narodom. Čeprav so nekateri Slovenci zavračali ilirsko gibanje v strahu, da bi sčasoma poniknili v večjih slovanskih narodih, lahko dela Josipine Turnograjske interpretiramo tudi kot poskus preseganja ozkih narodnostnih omejitev in kot željo po odprtosti slovenske književnosti do drugih nacionalnih literatur.

ne imele? Ta misel mi je vzrok, da sim tudi jaz poskusila kaj v milem svojem jeziku pisati.“¹⁵

S temi besedami se je mlada Josipina Turnograjska označila za pisateljico, ki poudarja svojo slovensko oziroma slovansko provenienco. Besede v navedenem citatu lahko beremo tudi kot avtoričin miniaturni literarni program, v katerem je svoje delo postavila v širši kontekst narodnostnega boja Slovencev kot enega izmed tistih slovanskih narodov, ki živi pod prevlado tujcev in si mora svobodno rabo svojega jezika šele izboriti.

Njenemu zgledu je kmalu sledila pesnica Milica Žvegelj, ki je v spremnem pismu uredniku poudarila Josipinin zgled: „Sprejmite tudi iz naših krajev vzbujeni glas majke Slave, daleč v naših gorah sem začula mili glas Josipine, cvetice našega spola.“ (Žvegelj 1851: 64) S tem ji je priznala vlogo pobudnice ženskega avtorstva na Slovenskem in prispevala prve nastavke h glorifikaciji posebne vloge Josipine Turnograjske v slovenskem kulturnem prostoru v 19. stoletju. Besedam Milice Žvegelj so pritegnili tudi drugi sodobniki in sodobnice, njihove odzive je Turnograjska razumela kot spodbudo k živahnemu literarnemu ustvarjanju in objavljanju. V kratkem času treh let, v obdobju, v katerem se je tudi poročila in si ustvarila nov dom v avstrijskem Gradcu, je napisala osemintrideset zgodbic – le osem jih je bilo objavljenih za časa njenega življenja – in tri pesmi: eno (*Zmiraj krasna je narava*) je objavila v *Slovenski bčeli* (1852), dve sta ostali do leta 2009 v rokopisu.

Prozna besedila Josipine Turnograjske datirajo v obdobje začetkov slovenske posvetne proze. Gre za krajše zgodbe, saj v glavnini obsegajo od 500 do 2000 besed (Delavec 2009: 153). Skoraj polovica se jih dogaja v različnih slovanskih deželah: na Hrvaškem (*Nikola Zrinji, Moč vesti*), v Rusiji (*Katarina, ruska carica; Marula*), Srbiji

15 Pismo Josipine Turnograjske Antonu Janežiču, uredniku revije *Slovenska bčela*, 11. 2. 1851. Rokopisni oddelek Narodne in univerzitetne knjižnice, Ms 1445, IV.

(*Izdajstvo in sprava*, *Nesrečen prepir*, *Zvestoba do smerti*, *Tverdislav*), Poljski (*Poljski rodoljub*), Češki (*Nepoznani dvobojnik*, *Svatoboj pušavnik*, *Spitignjev in vdova*, *Sodba Bretislavova*) in Bolgariji (*Boris*). V vseh zgodbah, v katerih je uporabila snov iz zgodovine slovanskih narodov, so literarne osebe zgled pravičnosti, poštenosti in nosilci globokih patriotskih čustev in idej. Slovansko zgodovino so občasno kot snov svojih del uporabili tudi sodobniki Josipine Turnograjske (Janez Trdina, Luka Svetec ...), vendar šele v njenem ustvarjanju postane stalnica, predvsem pa je opazno njeno izjemno zanimanje za ženske like in usode.

Že prvi razlagalec njenega dela, Ivan Lah, je izpostavil, da pisateljica ljubi „posebno ženske junakinje in zelo rada kaže žensko zmagovito silo, kakor da bi hotela navdušiti slovensko ženstvo za narodni boj“ (Lah 1921: 31–32). Tudi kasnejši literarni zgodovinarji so poudarjali njeno navdušenje nad slovanskimi temami, ne da bi opazili, kako močno se njeni ženski liki razlikujejo od tedaj prevladujočih podob ženskosti v slovenski književnosti: ženske v vlogi ljubezenskega objekta in matere. Šele leta 1996 je Silvija Borovnik povezala spol in narodnostno pripadnost pisateljicinih likov:

/.../ opazovanje Josipininih žensk vzbuja prej vtis, da je hotela pisateljica v ponemčenih Slovenkah z, narodnimi junakinjami, lepimi, močnimi in nepremagljivimi devami iz, slovanske zgodovine¹⁶ prebuditi zanimanje za skupno preteklost in pod vplivom zahtev prebujajočega se meščanstva tudi občutek za slovensko, narodno stvar¹⁶ oz. vsaj zanimanje za branje in pisanje v slovenščini. (Borovnik 1996: 32–33)¹⁶

Turnograjska vloga in pomen žensk v svojih delih poudari tudi z naslovi, saj je pet zgodb naslovljenih z imenom protagonistke. Prvo besedilo s snovjo iz slovanske zgodovine in osrednjim ženskim likom nosi povedni naslov *Svobodoljubna Slavljanka* (1850). Besedilo prikazuje zbiranje krščanskih bojevnikov za pohod nad

16 Bežno se je te teme dotaknila tudi Mira Delavec (2010), avtorica dveh monografij o Turnograjski.

turški Carigrad leta 1471. Kristjani se približujejo Carigradu in premagujejo različne ovire, zavzeti morajo mesto Atalia. Bitka na mestnem obzidju je huda, kristjani obupujejo, tedaj pa se na obzidju naenkrat pojavi turška sužnja, „svobodoljubna Slovanka“, krepko povzdigne svoj meč in „junaško nagovori begajoče v jeziku svojega naroda“ z odločnimi besedami, da so strahopetci in da morajo odločneje v boj. Vendar kristjani ne zmorejo več dovolj poguma, Slovanka spozna, da se bodo vdali in bo ostala v suženjstvu, zato skoči z obzidja v smrt.

Žensko, ki zmore več poguma kot cela vojska, Turnograjska prikaže tudi v zgodbi *Zvestoba do smrti* (1851). Dogajalni prostor je spet bojišče, Turki tolčejo vojsko hrvaškega junaka Nikola Zrinjskega. Eden izmed njegovih vojakov hoče pred turškim nasiljem obvarovati svojo ženo, zato odhiti domov, da bi jo ubil, preden mesto zavzamejo sovražniki. Toda njegova žena se temu odločno zoperstavi in se z njim odpravi na bojišče, kjer skupaj padeta v boju.

Najbolj heroično podobo Josipina Turnograjska nadene naslovnemu liku zgodbe *Marula* (1851), ki se kakor svobodoljubna Slovanka in kot deus ex machina pojavi na prizorišču bitke med Turki in kristjani, ko se vojna sreča nagiba na muslimansko stran. Marula je hčerka mrtvega slovanskega poveljnika. Iz njenih oči sijeta hrabrost in pogum. Svojo obleko zamenja za očetovo in pozove bojevnike, naj si ne dovolijo, da bi jih po hrabrosti prekosilo boja nevajeno dekle. To jih ponovno požene v boj in premagajo Turke.

Josipina Turnograjska svojih ženskih likov ni iskala le v (mitologizirani) zgodovini turških bojev, temveč tudi v ruski zgodovini. Toda v *Katarini, ruski cesarici* (1851) gre le za zgodovinski okvir, v katerega avtorica postavi žensko figuro, da bi pokazala njene vrline, in to ne v sferi zasebnega, temveč spet na bojišču.

Turnograjska se je navdihovala tudi v ljudskem slovstvu, tam je našla motiv o deklici vojaku, ki ga poznajo tudi druge književnosti. Pripoved *Rožmanova Lenčica* (1851)

se od drugih njenih zgodb razlikuje ne le po dolžini, temveč tudi po spretnejšem pripovedovanju, zanimivem zapletu in izvirnejši metaforiki. Rožmanova Lenčica se preobleče v vojaka, ker bi sicer v boj s Turki moral njen oče, ki je star in betežen. Odhod ji je težak, ker ljubi fanta, ki lahko ostane doma. Na bojnem polju se v vojaka preoblečeno dekle izjemno izkaže: „Lenčica je med cesarsko armado. Nežna ročica krasne slovenske junakinje šviga sabljico oestro, kakor da bi joj bila igrača. Serčna in vedno vesela je Lenčica med vojaki.“ (Turnograjska 1853: 137–138) Do preobrata pride, ko cesar ukaže, da se sme tisti, ki prvi prejezdi široko Donavo, vrniti v domovino. Lenčica poskusi, uspe in se vrne domov, kjer na idiličnem blejskem otoku, nad katerim kraljuje simbol slovenstva – gora Triglav, kmalu slavi poroko s Pavlom. Pisateljica zaključí: „In sončice se jima milejše ko kdaj na jasnem nebu zasmeja, in stari Triglav z veseljem kipi v nebo oznanavaje slovenskemu rodu, da se obhaja večna zaveza njegove verle junakinje s Pavlom preblagim.“ (nav. d.: 140)

Motiv deklice vojaka je skoraj tri desetletja kasneje upesnila tudi **Pavlina Pajk** (*Prvi križ na turškem polji*, 1878). Ivana, „polkovnika kozakov donskih hči“, se pogumno bori s Turki, a umre na bojišču. Kristjani ji postavijo križ, ki naznanja, „da kristjanka / v samotnem grobu mirno tem leži. / Ki je bila junakinja Slavjanka, / Slavjanka neprestrašene krvi!“ (Pajk 1893: 110)

Zakaj je Turnograjska izbrala iz zgodovinske snovi prav boje s Turki? Prvi razlog za njeno odločitev je najbrž izpostavljenost cenzuri, saj so bili Turki tudi sovražniki avstrijskega naroda, zato so bili kot nasprotniki Slovanov neproblematični. Turški boji kot zgodovinski dogodki pa so bili že tako oddaljeni, da heroična podoba ženske ni v ničemer aludirala na dejanski položaj žensk v 19. stoletju na Slovenskem. Pisateljčine ženske like so sodobniki najbrž dojemali kot popolnoma fiktionalne in se zato niso čutili ogrožene kakor nekaj desetletij kasneje, ko so se tudi v slovenskem kulturnem prostoru pojavila besedila, ki so prikazovala neodvisne, močne ženske figure, zaradi česar so jih kritiki in številni bralci zavračali. Nenazadnje je bila junaškost pisateljčininih ženskih likov še večja, če so premagale turško vojsko, ki je

tudi v 19. stoletju še vzbujala grozo pri bralcih. Drugi razlog za prijazen sprejem je najbrž povezan z utrjevanjem pozitivne podobe dobrih kristjanov in kristjank, zaradi česar se pisateljici ni bilo treba bati napadov s cerkvene strani, ki je v slovensko kulturno življenje odločno posegala, kadar so umetniki kritično prikazovali cerkev oziroma duhovščino.

1.2.1. Recepcija pri sodobnikih in sodobnicah ter v slovenski literarni zgodovini

Sodobniki so literarno ustvarjanje Josipine Turnograjske sprejeli z navdušenjem. Aprila leta 1851 je bil v reviji *Slovenska bčela* objavljen sestavek, ki je bil podpisan s psevdonimom Zoridan. Avtor je mlado pisateljico pohvalil kot „zvesto vrlo hči matke Slave“, kot Slovanko, ki je „blagega, krepkega srca“, zato ji je na koncu svojega sestavka še enkrat zaklical: „Slava ti blaga Slovenka!“ (Zoridan 1851: 111) Podobne misli so ji zapisali tudi drugi slovenski rojaki, njena slava pa je, kot že rečeno, segla tudi dlje. Leta 1852 so v literarnem krožku ruske grofice Antonine Dmitrijevne Bludove, caričine dvorne dame, brali slovenski almanah Zora, v katerem je bil objavljen tudi njen tekst *Boris* (Delavec 2009: 151). Mira Delavec na osnovi korespondence med Bludovo in Bolgarom K. D. Petkovičem sklepa, da je mogoče, da sta se slovenska pisateljica in grofica srečali, saj je bila Bludova na obisku v avstrijskem Gradcu, kjer je po svoji poroki živela Turnograjska. Bolgar K. D. Petkovič, ki jo je osebno spoznal, je bil nad njo navdušen, saj je Bludovi o njej pisal: „Sveto Rusijo ljubi z vso gorečnostjo navdušenega slovanskiga srca in prepričan sem, da se bo mlada grofica Josipina Urbančič, ko bo tiho zase pela otožne melodije ruske pesmi, v ozadje pa bo s svojimi s snegom pokritimi vrhovi veličastni Triglav, očak Slovencev, spominjala svojega brata po materi Slavi in še posebej plemenite ruske grofice, ki si tako prizadeva za dobro človeštva in bratstvo med vsemi Slovani.“ (Čurkina 1995: 69) Navdušenje nad njo je Petkovič potrdil tudi s tem, da je *Borisa* prevedel v bolgarščino in ga objavil v bolgarski reviji. Odmeve na pripovednično ustvarjanje srečamo tudi v petrogradskem časopisu *Severnaja zvezda* (*Severna zvezda*), kjer so leta 1852 o

njej zapisali: „Njena evropska izobrazba je ni odtrgala od njene narodnosti in dasi čisla tuje literature, piše v narodnem jeziku. Ta pojav je redek v njenem kraju.“ (Kmecl 1975: 68) Tudi na Slovaškem zasledimo članek o Josipini Turnograjski. M. J. Hurban je namreč v reviji *Slovanske Pohľady* (*Slovanski ogledi*) že leta 1851 pisal o slovenski pisateljici in ji izrekel „globok poklon, poln hvaležnosti, poln hvale in spoštovanja“ (Lah 1921: 39). Radoslav Razlag pa je o Turnograjski leta 1852 v svoji reviji *Zora* zapisal, da je slovanska prerokinja. Imenoval jo je „velikansko čudo med devami slavljanskimi“, ker se ni izneverila svojemu rodu kakor „mnogo nevrednih Slave hčera“ (Razlag 1852: 164).

Ob pisateljčini mnogo prezgodnji smrti (po porodu se je prehladila in hudo zbolela), je nastalo veliko spominskih zapisov in nagrobnih pesmi, v katerih so avtorji poudarjali njeno lepoto, nadarjenost in hudo izgubo za slovensko književnost, ki jo je povzročila njena prezgodnja smrt. Dve leti kasneje se je je spomnil urednik *Slovenske bčele*, kjer je objavila svoja prva besedila, in zapisal: „Minilo je ravno pet let, kar se je nova zvezdica na obzorju našega domačega slovstva prikazala. Vse se je veselilo in radovalo, z veseljem njene čedne povestice, žarke nje čiste dušice prebiral.“ (Janežič 1856: 15)

Njeno navdušenje nad slovanstvom so poudarili tudi avtorji člankov, ki so nastali desetletja po pisateljčini smrti. V *Domu in svetu* je F. Rebol leta 1899 zapisal, da je snov jemala največkrat iz slovanske zgodovine in da je bila iskrena, duhovita in verna Slovenka (Rebol 1899: 322). Karel Glaser je imel o njej podobno mnenje. Pohvalil je konciznost njenih besedil in tematsko povezavo s slovanskim življenjem (Glaser 1894: 82). Ivan Lah, avtor prve, četudi kratke monografije o Turnograjski, pa je zapisal: „Poleg narodnostne tendence odmeva iz spisov Josipine Turnograjske ljubezen do svobode, do domovine in do naroda (odmev časa) in glase se gesla bratske sloge, odpuščanja, ljubezni.“ (Lah 1921: 31) O pesničini poeziji in njeni prezgodnji smrti razmišlja pesnica Franja Trojanšek (1867–1935) v pesmi *Bo li meni?* (1899). Sprašuje se, ali bo tudi njena sreča tako kratkotrajna.

Vse do druge svetovne vojne se v slovenskem tisku pojavljajo le spominski zapisi o Josipini Turnograjski. Šele v tridesetih letih izide prvi znanstveni pregled slovenske književnosti, v katerem je Anton Slodnjak ocenil, da je pisateljica imela „droban lirski talent, ki se najbrže ne bi mogel posebno razviti“ (Slodnjak 1934: 128), a so „zaradi ženskonežne karakteristike ter melanholične kadence v slogu njena dela nekaj posebnega v slovenskem slovstvu“ (nav. d.: 129). V *Zgodovini slovenskega slovstva*, ki je izšla leta 1968, je Jože Pogačnik o njej zapisal: „Turnograjska kaže predvsem veliko leposlovno navdušenje in velik pripovedni napor, zaradi prerane smrti pa ni moglo nič dozoreti. Kljub temu ji gre v nastajanju slovenske proze pomembno mesto, saj jo je tematsko in idejno razširila in s tem razvijala njeno celotnost.“ (Pogačnik 1968: 197) Obdobje drugega vala feminizma je slovensko literarno zgodovino popolnoma obšlo, saj je leta 1975 literarni zgodovinar Matjaž Kmecl nekoliko posmehljivo zapisal, da Turnograjska „kaže izrazita sufražetska nagnjenja z literarnim lansiranjem mitov o ženski enakopravnosti ali celo večvrednosti“ (Kmecl 1975: 66). V *Pregledu slovenskega slovstva*, ki ga je leta 1974 napisal Janko Kos in je doživelo leta 2010 že 14. izdajo, Josipina Turnograjska sploh ni omenjena, čeprav je v zadnjem desetletju nastalo kar nekaj prispevkov, še posebno monografija Mire Delavec, ki so opozorili na njeno pomembno vlogo v slovenski književnosti. V Pogačnikovem pregledu, ki je bil objavljen leta 1998, je Josipina Turnograjska omenjena na štirih mestih, vendar se avtor njeni ustvarjalnosti podrobneje ne posveča.

1.3 Domoljubna poezija in proza naslednic Josipine Turnograjske

Nacionalno identiteto v povezavi s slavljenjem „matere Slave“ je v času Josipine Turnograjske izrazila še njena sodobnica **Milica Žvegljeva**, ki je nagovarjala svoje rojakinje z besedami:

Sestrice drage ene domovine,
Slovenske moje! težka sila vstanja;
Nevihte jezi lipa se že vklanja;
Branite jo, da treskom ne pogine.

Tud v naša persa glas ljubezni šine,
za krepko bran očestva, domovanja
iz nježnih serc navdušja kal poganja
preblagi kal ljubezni očetvine.

(Žvegelj 1852: 216)

Po letu 1851 v slovenskih revijah in časopisih dobro desetletje ne zasledimo nobenih prispevkov pesnic ali pisateljic, šele leta 1864 se je v *Novicah* oglasila **Luiza Pesjak (1828–1898)** s svojo prvo slovensko pesmijo *Kaj ljubim?*, ki jo je zaključila z besedami: „Ljubim Sloven’jo ji roko podam, / Bog jo potrdi, in živi jo nam.“ (Pesjak 1864: 170) Istega leta nagovarja Slovenke tudi v članku *Pismo slovenskim materam*, kjer poudari, kako pomembna je ljubezen do slovenska jezika, ki jo morajo matere gojiti in prenesti na svoje otroke: „Ljubite in gojite ta jezik, ki je vednega lika in goreče ljubezni visoko vrhden; saj čislate same sebe čislaje jezik predrage svoje domovine.“ (Pesjak 1864a: 176) Tudi v *Aforizmih* se dotakne ljubezni do domovine: Čast in blagor domovini, / Hvala vedna jo obdaj; / Slavna bodi, , Slava“ mila, / Slavo „Slavi“ vekomaj. (Pesjak 1864b: 342)

Domoljubni podton je dala idiličnemu opisu narave v romanu *Beatin dnevnik* (1877, knjižno 1887): „Sedaj se oglašá zvon in razlega se iz dolíne do vrhov snežnikov jeklenega jezika glas, ki v grajski kapelici prepeva 'zdrava Marija'. Iz globíne srca svojega vzdiknem tudi jaz 'zdrava' nova domovina, 'zdrava' lepôta in mir, po katerih se mi tukaj oznanja stvarnik!“ (Pesjak 1887: 7) Ustvarjalka tudi v ciklu *Srčni glasovi* izpoveduje ljubezen do domovine, in sicer v treh pesmih. V *Domovino ljubim* pravi, da njena ljubezen izvira iz otroških dni, ko ji je oče pripovedoval o domovini, kot odrasla oseba lahko zaradi svojega trpljenja podoživlja njene nesreče. Pesničina

ljubezen do domovine je stalna, saj jo čuti na samem in v družbi, ko je vesela ali žalostna, ko poje ali premišljuje v tišini. Pesem *Slovenskemu jeziku* je hvalnica materinščini (čeprav je bil pesničin materni jezik pravzaprav poljščina, je svojo odo posvetila slovenščini, ki jo je očitno razumela kot materinščino). Slovenski jezik, ki je bil vedno preganjan in oskrunjen s tujimi izrazi, je za pesnico izvor kreposti, saj skriva neizmerni zaklad.

V tretji pesmi z domoljubno tematiko *Ni moči* Luiza Pesjak izraža ljubezen do očetnjave, ki je tako močna, da je ne more utišati nobena lepota v tujini. Izvor njene ljubezni ni samo naravna dediščina, temveč (spet) tudi slovenski jezik, ki je zanjo „soglasja izvor“. Vsi pesničin spomini in čustva so povezani z domovino, nanjo je navezana tudi kot mati, saj je tukaj „tekla zibel“ njenih otrok, zato bi ločitev od „domovja“ pomenila njeno smrt.

Tudi v kratki prozi *Dragotin* je Luiza Pesjak jasno poudarila, da je sreča mogoča le v domovini. Naslovni lik mora v zgodnjem otroštvu k stricu na Tirolsko, kjer se mu ne godi slabo, a se mu vendar ves čas toži po materi in domovini: „/.../ v domovini ga je smehljaje poljubovala ljuba mati, jokaje in igraje se z majhnim dečkom, v domovini so mu še zdaj sijale mile zvezde njenih oči, v domovini ga je še zdaj klical ljubi njen glas, v domovini se govori sladki materni jezik, skladni, melodični jezik, kateri se mu je lepši zdel od angelskega soglasja.“ (Pesjak 1864: 331)

Enačaj med domovino in materjo Luiza Pesjak postavi že v članku *Pisemce slovenskim materam* (1864) in v pesmi *Mati* (1892), kjer ljubezen do matere primerja z ljubeznijo do domovine, med katerima naj po avtoričinem mnenju ne bo razlik. Kot opozarja Irena Novak Popov, „domoljubje podtakne celo v otroško pesem: ‚Igral se Tonček čvrsti / in bil zelo vesel / ter pesemce slovenske / glasno je peti jel‘“ (Novak Popov 2003: 237).

Tudi **Pavlina Pajk (1854–1901)** je svojo pesniško poklicanost povezala z ljubeznijo do domovine. V mottu k zbirki *Pesni* (1878) je zapisala, da so njene pesmi nastale iz ljubezenskih hrepenenj in bridkosti, rodbinskih vezi, a tudi iz ljubezni do matere Slave. Njena izpoved ljubezni do domovine je konvencionalna (Novak Popov 2003: 238).

Domovino razume pesnica tudi v ožjem smislu. Ko odhaja na novi dom, se otožna poslavlja od goriške domovine (*Slovó od domovine*) in upa, da jo bo lahko še kdaj obiskala, v pesmi *Novi domovini* pa že pozdravlja Maribor, ki jo sprejema kot meščanko in „Slavljanko“. Širše slovanske domovine se spomni v pesmi *Pozdrav novemu letu*, kjer izpoveduje svoje hrepenenje po dnevu, ko bi bila „slavljanska mati“ doživela svetli dan. Življenje Pavline Pajk se je obrnilo tako, da je nekaj let po poroki morala zapustiti slovenske kraje; slovo jo je navdihnilo, da je zapisala naslednje verze: „Kak lepa si, slovenska zemlja mila! / Težko od tebe meni je ločenje; / Najslajše tebi čute bom gojila. / Nezmerno bo po tebi hrepenenje.“ (*Slovó staremu trgu*)

Še otožnejša je pesnica v *Gazelah*, ki so nastale v času, ko je živela v tujini. Kakor opozarja tudi Vita Žerjal Pavlin (2012), pesnica že v prvi kitici poudari, da moški lahko svojo ljubezen do domovine dokaže na bojišču, „a tudi v ženskem srci najde se prostorček, / kjer neukaljena žari ljubav do domovine“. Posebno boleče je zanje, da ne more govoriti v slovenskem jeziku, saj je nihče ne razume. V sanjarijah o domovini pričakuje ponovne vrnitve.

Razširitev in problemsko poglobitev nacionalne tematike prinaša kratka proza *Moja prijateljica* (1889) **Marice Nadlišek Bartol (1867–1940)**. V ospredju je mlada ženska, Slovenka, ki je postavljena v različne socialne vloge. Po kratkem opisu Anine zunanosti in značajskih lastnosti pisateljica kmalu izpostavi narodno zavednost svoje literarne osebe: „Vzgojena je bila v narodnem duhu, po skrbi rodoljubnega očeta, kar je med našim ženstvom – tudi izjema.“ (Nadlišek

Bartol 2005: 9)¹⁷ Prepoznavnega avtobiografskega ozadja ne razkriva le očetova narodnostna vzgoja, temveč učiteljski poklic, ki ga je opravljala tudi pisateljica in je v njem, kakor je razvidno iz drugih njenih zapisov, videla možnost za širjenje narodne zavesti: „Govorili sva največ o njenem poklicu in v svojem dekliskem navdušenju razpravljali, kako važen bo ta njen posel; kako je ona srečna, ker bo mogla kaj storiti za svoje rojake in za ves narod; v nežna, mlada srca bo sejala kali vsega dobrega, ljubezen do domovine in do vsega človeštva.“ (nav. d.: 14).

Presečišče med spolno in nacionalno identiteto pride v *Moji prijateljici* najbolj do izraza v ljubezenskem odnosu. Ani v Trstu dvori Vinko, a po njeni službeni premestitvi na Gorenjsko jo on hitro pozabi in se poroči z Italijanko. Prvoosebna pripovedovalka ob tem zapiše: „Torej to je njegovo kričanje: ‚Vse za narod!‘ Ali misli morda nanjo vplivati po Jurčičevih besedah, da ‚ženska postane navdušena Kitajka, ako je njen mož Kitajec‘.“ (nav. d.: 20) Ana najde srečo v zakonu z zavednim Slovencem in ob njenem obisku v Trstu se prijateljici sprehajata po mestu, kjer srečata zapitega berača – Vinka. Njegovi računi glede bogate ženitve s tujko se niso izšli in je klavrno propadel.

Tudi v romanu *Fatamorgana* (1898) se pisateljica, kakor ugotavlja Silvija Borovnik, ni mogla izogniti poučnemu zgledu pokončne narodnozavedne države. Ko se protagonistka romana Dana Rošer znajde na Dunaju v družbi, kjer se nemščina meša s slovenščino, ker se govorci in govorke sramujejo uporabljati v boljši družbi domači jezik, to v dekletu vzbudi odpor in si želi nazaj na slovensko podeželje: „V tej zgodbi je tako že od vsega začetka poudarjen pomen slovenske narodne zavesti, s čimer je Nadliškova ostajala zvesta tistemu, o čemer je sicer pisala v Slovenki.“ (Borovnik 2011: 99)

17 Podobno beremo tudi v njeni pripovedi *Denar in sreča* (1897), ki je postavljena v narodnozavedno okolje tržaškega predmestja Sveti Ivan, da je oče Mileno že v prvi mladosti naučil slovenščine.

Kot opozarja v zvezi s *Fatamorgano* Silvija Borovnik, je z vzgajanjem narodnega ženstva tesno povezana revija *Slovenka*, ki je začela izhajati v Trstu leta 1897 kot priloga revije *Edinost*.¹⁸ Urednica revije, Marica Nadlišek, je že v članku **Narodno ženstvo** (1888) zapisala, da ima slovenski narod nesrečo, ker nima dovolj narodnih žena. Zato je nagovarjala ženske, da naj pomagajo narodu s tem, da govorijo doma slovensko, in s tem vplivajo na otroke in može, da postanejo narodno zavedni. Te poglede je večkrat izrazila tudi v *Slovenki*, kjer je že naslov revije poudaril nacionalno pripadnost (v tem obdobju so imele v drugih deželah ženske revije naslove, ki so izpostavljali le spolno, ne pa tudi nacionalne pripadnosti). Tudi v podnaslovu je revija označena kot „glasilo slovenskega ženstva“. V uvodniku v prvo številko je Marica Nadlišek naglaševala predvsem pomen revije za krepitev narodne zavesti. Svojim rojakinjam je sporočala: „Možje, da, naši možje so se že čestokrat izkazali z idealno, požrtvovalno ljubeznijo do naroda, delujejo in bojujejo se še, žrtvujejo časa in imetja ali žal da je bil, je in bode ves njihov trud zastoj, ako si ne pridobi tudi ženstva za svoje ideje.“ Tudi izdajatelj in urednik revije *Slovanski svet*, v kateri je leta 1894 izšla prva ženska rubrika, Fran(ce) Podgornik je menil, da bo narod pisateljicam hvaležen, če bodo svoja dela predstavile v javnosti (Podgornik 1878: 302).

Prvo zgodbo z narodnostno tematiko je v *Slovenki* objavila **Marija Ana (Karla Ponikvar Germek) (1864–1924)**. V črtici **V nedeljo popoldne** (1897) se je satirično ozrla na Slovenke in Slovence, ki so uporabljali tujke ali so se sramovali svojega jezika in govorili v javnosti italijansko ali nemško. Zaskrbljeno je zaključila: „Vsaka sapa, vsak dih odnaša narodno zavest. Ubogi naš narod, ubogi naš jezik! Si li res tako okoren, tako trd, da se te boje povsod doma in v tujini, v javnem in zasebnem življenji?“ (Ponikvar 1897:8)

18 O reviji *Slovenka* gl. tudi: Boršnik (1962: 115–149), Kušej (1996: 54–8), Vittorelli (2007: 70–86), Mihurko Poniž (2009: 31–35).

Marica Strnad (1872–1953) je v pripovedni prozi *Prijateljici* (1897) narodnostno tematiko vpletla v ljubezensko zgodbo. Vera je „Slovenka z dušo in telesom“ (Strnad 1897: 3), tudi o njeni prijateljici Stani pisateljica zapiše, da je „strastno ljubila svoj narod“, in nadaljuje: „Vesetje jo je bilo gledati, kako je včasih navduševala svoje tovarišice z vzneseno besedo za majko Slavo ter jim pokladala na srce, naj malce manj žrtvujejo modi, da jim preostane vsaj nekaj za narodni davek. Ogenj in življenje bila jo je ob takih prilikah vsaka mišica, sveti plamen pobarval jej je drugači blede obraze in ustnice so jej trepetale notranje oduševljenosti za sveto stvar.“ (Strnad 1897: 3) Zato je še posebno razburi ponemčeni medicinec Vršič, saj je bil njegov oče zaveden Slovenec. Toda mati je bila Nemka, in kot ugotavlja Verin oče, je to rak na telesu naše mile domovine. Vera se navdušuje za dr. Rusa, a Stana jo svari, da je njegovo rodoljubje površno in da bi se brez oklevanja poročil s tujko, če bi bila bogata. Zadnji del pripovedi se dogaja nekaj let kasneje. Vera je srečno poročena, a ne z doktorjem Rusom, ki se je preselil in se v novem kraju neuspešno potegoval za roko bogate nemške plemkinje, temveč z narodnjakom Milanom, ki ga vsak dan bolj ljubi, njena prva skrb pa je, da bo tudi njun sinček narodnjak poštenjak.

Tudi **Marica Nadlišek Bartol** se dotakne narodne zavednosti v kratki humorni prozi *Na Silvestrov večer* (1898), kjer pokaže, kako moški po nekaj kozarcih vina začnejo delati načrte o bralnem društvu in pevskem zboru. Z njimi praznuje tudi trgovčeva sestra Mina, ki se odloči, da bo ustanovila podružnico sv. Cirila in Metoda. Medtem ko so „moški“ načrti že naslednji dan pozabljeni oziroma premaknjeni v prihodnost, Mina svojo obljubo uresniči že v januarju.

Spol in narod sta pomembni identiteti tudi v življenjskih zgodbah migrantk. V slovenski književnosti 19. stoletja prevladuje lik izseljenca,¹⁹ le **Pavlina Pajk** prikaže v kratki pripovedi *Domačija nad vse* (1889) dekle, ki mora slediti očetu v tujino,

19 V besedilih iz 19. stoletja se v tujino (Ameriko) odpravijo le moški. Gl.: Fran Erjavec: *Zamorjeni cvet* (1861); Ivan Tavčar: *Mrtva srca* (1884), V Zali (1894); Josip Stritar: *Logarjevi* (1899). Šele v kmečki povesti *Od hiše do hiše* (1901) se v Ameriko odpravita fant in dekle.

in se s tem dotakne ženskih usod v konfliktu med domovino in tujino.²⁰ Jelica v Ameriki sanja o domovini: „Tujina, tujina, kako si bridka“, vzdihnila je iz globočine svojega srca; „tú ni sočutnih prijateljev in postrežljivih znancev, – vse je hladno, brezčutno, vse tuje!“ (Pajk 1889: 46).

Jelica v tujini umre od lakote, z njeno zgodbo pa vaški zdravnik prepriča vaščane, da ostanejo doma in ne grejo na tuje, kajti: „V ubogi, a črez vse nam dragi domovini hočemo do konca dni ostati; strah nas ne bode truda, trpljenja in pomanjkanja!“ Živeli so naši predniki, pozabil tudi nas mili Bog ne bode. – Živela slovenska domovina!“ (nav. d.: 64) *Domačija nad vse* je besedilo, ki ne skriva, da želi z dikcijo tedanjega katoliškega diskurza odvrniti preproste kmečke ljudi od odhoda v tujino. Pisateljica ne problematizira migrantkine identitete, izhajajoč iz njenega spola. Na njeno nesvobodo, ki je tudi posledica njene družbene vloge, opozarja le posredno, v ospredju so namreč negativne posledice migracij v Ameriko. A spregledati ne smemo, da pisateljica vendarle prikaže čustvovanje mladega dekleta v tujem svetu, v čemer lahko vidimo določen prelom s tedanjo prozo, v kateri se je mlado dekle pojavljalo predvsem v vlogi ljubezenskega objekta.

Umetniško prepričljivejši in v podobah migrantk drznejši sta proza in dramatika **Zofke Kveder (1878–1926)**. V pripovedni prozi *Študentke* (1900) upodobi Rusinje in Bolgarke, ki študirajo v Švici. Motiv dekleta, ki odide v tujino in se skuša preživljati s pisarskimi deli, odkrivamo tudi v kratkih pripovedih *Saša* (1901) in *Ljubas Sylvesterabend* (1901) ter v dramatiki, v štiridejanki *Amerikanci* (1908), kjer v Ameriko pogumno odide noseče dekle, ki jo je pustil fant. Z zapustitvijo konservativne vaške skupnosti, v kateri bi kot nezakonska mati doživela le posmeh in druge oblike psihičnega nasilja, stopi na novo pot, ki bo zanjo kot bodočo mater še težja, saj bo v novi domovini tujka. S takšno podobo ženskosti Zofka Kveder ne

20 Prva Slovenka, ki je odšla leta 1837 v Ameriko, naj bi bila poliglotka Antonija Höffern, kot drugo zgodovina beleži Polono Noč, ki je odšla skupaj s tremi hčerkami. Njen odhod (leta 1855) je z ogorčenjem pospremil Janez Bleiweis v svojih Novicah (Drnovšek 2004: 386). Polona Noč in Marija Trobec sta svojo izkušnjo opisali v pismih, ki so bila objavljena v Novicah in Zgodnji Danici (Drnovšek 2003).

povečuje več domovine in naroda kot zatočišča za žensko, saj razkriva, da je v narodnostni ideologiji sprejemljiva samo ena podoba ženskosti: poročena mati, ki svoje otroke vzgaja v narodno zavedne in pobožne predstavnike skupnosti. Zaradi nezakonskega materinstva, ki ni sprejemljivo v slovenskem katoliškem vaškem okolju, Meta ni več zaželena. *Amerikanci* Zofke Kveder tako pomenijo oster rez z narodnostno ideologijo. Tujina je prostor, ki vsaj obljublja možnost novega, svobodnejšega življenja. Amerika je kot dežela, v kateri ne vladajo predsodki, prikazana tudi v kratkem romanu *Nada* (1902), kjer ena izmed stranskih oseb sledi čez ocean moškemu, ki ga ljubi, a ga je najprej zavrnila, ker je bil ločenec. Skupaj zaživita srečno življenje, ki pa ga tragično konča njena smrt na porodu. Drugačno migrantsko izkušnjo prikaže v zgodbi *Tinka* (1912), kjer se v Ameriko, potem ko ji umre otrok, za možem odpravi mlada žena, vendar cilja nikoli ne doseže, saj po dolgem potovanju z vlakom (najbrž do Hamburga ali Bremna) od strahu zblazni, še preden se vkrca na ladjo.



Kulturni nacionalizem je v številnih majhnih narodih spodbudil vstop avtoric v literarni sistem. Prve objave slovenskih pesnic in pripovednic so tematsko in oblikovno preproste, saj avtorice izpovedujejo in poudarjajo svojo nacionalno pripadnost, pomembna je tudi spolna identiteta, vendar vedno le v razmerju do nacionalne. Prva avtorica, ki ni le izgrajevala ženske literarne tradicije, temveč je njeno delo pomenilo tudi prelom z obstoječimi literarnimi vzorci, je Josipina Turnograjska, saj je bila v slovenskem pripovedništvu edinstvena v tem, da je številnim zgodbam o bojih s Turki dodala izjemen ženski lik in pri tem tudi poudarila njeno nacionalno pripadnost. Enodimenzionalne like v slovenskih zgodbah o turških bojih je nadgradila s tem, da je poudarila njihovo spolno in nacionalno identiteto; slednja, z izjemo *Rožmanove Lenčice*, ni bila vezana le na slovenskost, saj je avtorica v svoja dela vključila tudi pripadnice in pripadnike drugih slovanskih narodov. Tako so njeno ime in njena dela spoznali tudi drugi slovanski narodi, s

čimer je presegla ozkost in majhnost slovenskega etničnega in kulturnega prostora v 19. stoletju. Raziskava reprezentacij slovanskih narodov je pokazala, da je Josipina Turnograjska zavestno izbrala snov, s katero je lahko računala na uspeh v širšem, ne le slovenskem kulturnem prostoru. V kontekstu boja za slovansko neodvisnost so bili sprejemljivi celo močni, samostojni in neodvisni ženski liki, ki delujejo po svoji volji in prepričanjih. Zaradi izrazito proslovanske usmerjenosti in zavezanosti meščanskim in krščanskim moralnim vrednotam je Josipina Turnograjska kljub umetniško skromnemu opusu dolgo ostala poosebljenje slovenske pisateljice, ki se aktivno udeležuje boja za slovensko narodnostno emancipacijo, zato njeno delo ni nikoli povsem utonilo v pozabo.

Tudi Luiza Pesjak in Pavlina Pajk sta se dotaknili presečišč med spolno in nacionalno identiteto, ki ostanejo stalnica v slovenski poeziji v raziskovanem obdobju, saj se tudi oblikovno in izrazno bolj drzne pesnice (Vida Jeraj, Marica Strnad)²¹ vračajo k domačijskim motivom, ki jih izpovedujejo skozi poudarjeno žensko izkušnjo. Nov val avtoric, ki tematizirajo žensko pripadnost narodu, se pojavi v reviji *Slovenka*. Sočasno se v besedilih avtoric, tudi zaradi lastne izkušnje, pojavlja razmerje med domom in svetom. Tudi v teh besedilih je njihova inovacija v tem, da usmerijo pozornost na ženski lik in tako osvetlijo žensko migrantsko izkušnjo. Lik migrantke prikaže že Pavlina Pajk, vendar je tujina ženski (deklici) sovražna. Šele pri Zofki Kveder postane možnost osebnostne uresničitve, s čimer avtorica ženski vlogi drzno pripiše nove poteze, ki jih v slovenski književnosti do takrat še ni bilo.

21 V pesmi *Mati sinu* v slovo Marice Strnad (*Slovenka* 1897, št. 7, str. 1) lirski subjekt sina opogumlja k boju za domovino: *Naprej za majko Slavo! / Naj ne omadežuje ti duha, roke! / Na mater naj spominja te svetinja. / In da nad vse svetinje je Bogu ... srcé! ...*, v pesmi *Narodnjaku* (*Slovenka* 1897, št. 5, str. 3) pa ista pesnica izreka za 19. stoletje značilno misel, da bodo otroci v zakonu med Slovencem in tujko potujčeni.

2

SENTIMENTALNI VZOREC IN NOVI ŽENSKI LIKI

Beatin dnevnik Luize Pesjak, prvi roman, ki ga je v slovenščini napisala pisateljica, je nastal v obdobju zgodnjega slovenskega meščanskega romana. Kljub temu v študijah o začetkih slovenskega romana ne zasledimo niti njegove omembe, v redkih zapisih, ki avtorico omenjajo, beremo le kritične zavrnitve, ki jih je literarni zgodovinar Miran Hladnik razložil z avtoričino neprilagodljivostjo prevladujočemu tipu slovenskega romana v 19. stoletju: „Sodobniki so ustvarjanje Luize Pesjakove spremljali z deljenimi čustvi: po eni strani jim je izobrazena in uglašena avtorica imponirala in so jo vabili k sodelovanju ter jo dajali za zgled, takoj ko se je poizkusila v žanru, ki ni sodil v program nacionalne literature, pa je naletela na odklonilno stališče.“ (Hladnik 2007: 40–41)

Kot ugotavlja Mary Eagleton (2000), pisateljice žanre pogosto subvertirajo, zato so njihova besedila odmiki od tradicionalnega razumevanja določenega žanra. Vprašati se torej moramo, ali je mogoče v besedilih zgodnjih slovenskih literarnih ustvarjalk odkriti določene specifične, ki bi jih lahko povezali z družbenim spolom, ali pa so kritiki njihova besedila zavrnil, ker se niso prilegala žanrskim konsenzom, ki pa so bili izoblikovani na obstoječem korpusu besedil avtorjev. Poiskati moramo odgovor na vprašanje, kakšno vlogo sta pri tem igrali razredna pripadnost in jezikovno-stilistična kreativnost avtorjev/avtoric. Vznik ali transformacijo določenega žanra oz. podžanra je treba pretresti v širšem kontekstu družbenih sprememb, ki so se odražale v novih reprezentacijah in konstruktih ženskosti in moškosti, da bi ugotovili, kako so se te dinamike odražale v literarnem polju.

Šele Katarina Bogataj Gradišnik postavi *Beatin dnevnik* v tradicijo sentimentalnega romana v monografiji o tem žanru.²² Prvi slovenski sentimentalni roman *Zorin* (1870) je nastal le nekaj let pred *Beatinim dnevnikom*, napisal ga je Josip Stritar

22 K. Bogataj Gradišnik odkriva povezavo z „rahločutno dobo“ že v kratki zgodbi *Nedolžnost* in sila Jospine Turnograjske v naslednji formulaciji: „Le žlahtno serce človeka žlahtni, ne pa rajde mogočnih pradedov.“ (Bogataj Gradišnik 1984: 108) Dodajmo, da tudi Mira Delavec, ki je o Turnograjski napisala disertacijo in monografijo in je opravila tudi statistično analizo besedil, ugotavlja, da se v pripovedničnih besedilih največkrat pojavljajo besede, ki so sicer pogoste tudi v sentimentalnem romanu (srce, ljubezen, življenje) (Delavec 2009: 155).

(1836–1923). Če poznamo zgodovino njegove recepcije, lažje odgovorimo na vprašanje, zakaj je slovenska literarna zgodovina zamolčala prispevek slovenskih pisateljev k razvoju slovenskega romana.

Stritarjev romaneskni prvenec je bil ne glede na pozno letnico nastanka šele tretji slovenski roman. Njegov izid datira v čas, ko v t. i. velikih evropskih književnostih sentimentalni roman ni bil več aktualen,²³ zato je Zorin pri kritikih doživel zadržan sprejem,²⁴ a je bil odziv širšega bralnega občinstva povsem drugačen,²⁵ četudi je pisatelj že v pismu prijatelju Josipu Cimpermanu zapisal, da „ta ‚genre‘ nij za naš publik“ (Stritar 1954: 414). Zato ni presenetljivo, da se je recepcija kmalu spremenila. Stritarjevi spisi so kmalu „začeli buditi tudi tih odpor pri njegovih glavnih sotrudnikih in realisti“ (nav. d.: 464), pisatelj se je vedno bolj spopadal z očitki o posnemanju tujih vzorov, ki so zaznamovali tudi njegovo recepcijo v 20. stoletju.²⁶ Že sodobniki so ga primerjali z avtorjem prvega slovenskega romana *Deseti brat* (1866) in pri tem ugotavljali, da so Jurčičeve povesti in romani „šli neposredno med ljudstvo, ob Stritarjevih so razsojevalci opazili, da so namenjeni predvsem gosposki družbi in so hvalili njih uglajeni izraz. /.../ Jurčič ni bil krajinar, bil je portretist in figuralik, a pokrajino čutimo z ljudmi vred, zato je na svojih tleh trden in domač, Stritar večkrat tuj“ (nav. d.: 457). V obdobju, ko je v slovenski književnosti prevladovala narodnokonstruktivna vloga literature, je eden izmed

23 Vznik sentimentalnega romana literarna zgodovina datira v leto 1748, ko izide Richardsonova *Clarissa*, vrhunec doživi v angleški književnosti v 70. letih 18. stoletja, po letu 1780 je v zatonu (Bogataj Gradišnik 1984: 6). V francoski književnosti avtorstvo romana v veliki meri prevzamejo pisateljice in med letoma 1790 in 1820 postane prevladujoči romaneskni podžanr (Cohen 2002: 33).

24 Prvi zavrnilni odziv je objavil dr. Jožef Ulaga, ki je ugovarjal predvsem Stritarjevemu estetskemu nazoru. A vse glasnejši so postajali tudi očitki, da je delo preveč sentimentalno in ni primerno za Slovence, za katere je bolje, da so špartanci kot Atenci (Stritar 1954: 462–463). Stritarja je še posebno ostro zavrnil Janko Pajk: „/.../ g. Stritar je s svojimi ‚parfimiranimi‘ spisi slovenščini dveri in lični gospojinski ‚boudoir‘ odprl, in ravno on je bolje vseh naših dosedanjih pisateljev sposoben, jo tam udomačiti.“ (nav.d.: 463)

25 Matjaž Kmecl je o sočasni recepciji zapisal, da je šlo za romantično evforijo, Stritar je žel velikansko odmevnost, tedanjim bralcem je imponiralo dejstvo, da se „mladi slovenski, po rojstvu kmečki izobraženec, torej realna utelesitev osrednjega osebkata kratke slovenske pripovedi (recimo Lovra Kvasa ali Leona Retlja) s svojimi ambicijami in sposobnostmi ni zaustavil ob mejah svoje ožje domovine“ (Kmecl 1981: 71–72). Zorina je v pismu 5. januarja 1870 pohvalila tudi L. Pesjak in mu ob naslednjih treh nadaljevanjih (roman je izhajal od januarja naprej v reviji *Zvon*) izrazila svoje navdušenje nad njegovim pisanjem.

26 O Stritarjevih literarnih zgledih gl. tudi Pogačnik (1985).

razlogov za zavrnitev postalo tudi njegovo svetovljanstvo.²⁷ Slovenska literarna zgodovina je namreč kot posebno odliko literarnega dela vse do konca 19. stoletja poudarjala narodnostno idejo. V pripovednih besedilih je bilo podeželje velikokrat bukolično stilizirano, protagonist, ki je izšel iz tega nepokvarjenega okolja, pa je poosebljal naravne vrline slovenskega človeka. Tak je Lovro Kvas iz *Desetega brata* in številni njegovi nasledniki. Roman je moral imeti nacionalni značaj, ki se je izražal predvsem v pozitivnem (moškem!) protagonistu, ki je bil po svoji narodnostni pripadnosti Slovenec. Drugi razlog za zavrnitev Stritarjevih literarnih besedil je bila njegova bližina sentimentalni tradiciji – zavračali so jo predvsem tisti pisatelji, ki so poskušali slediti v evropskih književnostih tedaj že dobro uveljavljenemu realističnemu ali naturalističnemu vzorcu, zato so sentimentalnost velikokrat enačili z osladnostjo.²⁸ Vendar se tudi Stritar, kot je ugotovil Matjaž Kmecl, ni povsem odmaknil od vzorca slovenskega zgodnjega meščanskega romana, saj je upodobil vzpon kmečkega izobraženca in njegovo ljubezen do bogatega dekleta iz višjega stanu, le konec je povsem drugačen: „Matrimonialne združitve, s katerimi se ti romani z izjemo *Zorina* končujejo, so znamenje prvobitne akumulacije kapitala; meščanski kraljevič je ta kapital odčaral iz stare plemške letargije, prenesel ga je v nove, spretnnejše, sposobnejše meščanske roke, pahnil ga je čez prag brezplodnosti v živahen obtok in tveganje.“ (Kmecl 1981: 80)

27 Stritar je kot domači učitelj prepotoval del Evrope, kot gimnazijski profesor se je ustalil na Dunaju in se je v Slovenijo vračal le na obiske.

28 Podobno so se do sentimentalizma opredeljevali tudi literarni zgodovinarji. Ko France Koblar piše o prevodu Chateaubriandove *Atale*, meni, da slovenskih bralcev prav gotovo „ni mogla pritegniti romantična osladnost in sentimentalnost“ (Stritar 1954: 457). Matjaž Kmecl pa ugotavlja, da je Zorinovo hrepenenje po domači vasi „prav do omlednosti osladno“ (Kmecl 1981: 72).

2.1 Preobrazbe sentimentalnega vzorca v romaneskni tradiciji pisateljic

Ko skušamo v prikazani literarnozgodovinski kontekst umestiti slovenske pisateljice, se nam razkrije njihova neprilagodljivost osrednjemu toku slovenskega romana, ki je bil tudi v svojem podžanru – sentimentalnem romanu – razumljen kot „moška“ stvaritev z osrednjim moškim in ne ženskim likom. S tem, ko sta literarna kritika in zgodovina obšli (ali označili kot trivialno literaturo) sentimentalna besedila Luize Pesjak in Pavline Pajk, se je slovenska književnost povsem odmaknila od evropske sentimentalne tradicije, v kateri je bil raziskovani žanr v osemnajstem in v prvi polovici devetnajstega stoletja v veliki meri delo avtoric, ali kot je duhovito zapisala francoska pisateljica Sophie de Cottin (1770–1807) v romanu *Malvina* (1800): „Romani so ženska domena: pri petnajstih jih začnejo brati, pri dvajsetih jih živijo in pri tridesetih nimajo ničesar boljšega početi, kot da jih začnejo pisati /.../ ženskam pripada, da ujamejo vse odenke čustva, ki je zgodovina njihovega življenja, medtem ko je le epizoda v življenju moškega“ (cit. po Cohen 2002: 47).

Pisateljicam je bil sentimentalizem blizu tudi zaradi njegove neločljive povezave z idejo o enakovrednosti vseh človeških bitij. V 18. in 19. stoletju položaj žensk namreč v nobenem pogledu ni bil primerljiv s položajem njihovih sodobnikov, ki so pripadali istemu družbenemu razredu, zato so pisateljice v svojih besedilih velikokrat ustvarile mikrokozmos, v katerem ženska moškemu ni bila tako zelo podrejena kot v resničnem življenju. Druga značilnost sentimentalizma, ki je bila vznemirljiva za pisateljice, je bil poudarek na kultu čustev, saj ga je bilo mogoče prenesti na svet zasebnosti, v katerem so živele meščanke in plemkinje. Kot najvišjo vrednoto ljubezensko čustvo opiše tudi Pavlina Pajk v kratkem sestavku *Občutki na novega leta dan*: „Prava ljubezen zdi se našemu spolu jedina zemška vlast, vredna, da kratkoživni človek napina vse svoje sile, prisvojiti si jo. Saj je vendar pri vsem raznem človeškem delovanju glavni, skoro jedini cilj: upokojiti si srce, kar se godi s

tem, da si srcé najmilejšimi in najblažnejšimi čustvi napolnujemo in bogatimo.“ (Pajk 1893: 122–123)

A hkrati je bila podoba ženske, kakor so jo razvili sentimentalni romani (pasivnost, nežnost, moralna integriteta, senzibilnost, plemenitost in krepostnost), za pisateljice tudi problematična, zato so v njihovih romanih opazni tudi odmiki od sentimentalne paradigme (Stohler 2008).

Vloga pisateljic pri ustvarjanju sentimentalne romaneskne tradicije je nespregledljiva, razvojna linija pa sega k avtorici iz 17. stoletja. Kot predhodnica žanra se nam razkriva Madame de La Fayette (1634–1693) z romanom *Kneginja Klevska* (1678), kjer že prepoznamo značilnosti, ki zaznamujejo kasnejši sentimentalni vzorec: ljubezenski trikotnik, analizo ljubezenskega čustva v sporu z zakonsko zvestobo in etični konflikt med ljubezenskim čustvom ter osebno vestjo. Vendar v tem besedilu še ni prekipavajoče čustvenosti, ganljivosti in moraliziranja (Bogataj Gradišnik 1984: 18), saj je to prinesel šele pomeščanjeni angleški roman z Richardsonovo sentimentalno prozo (*Clarissa, Pamela*),²⁹ ki pa le obnovi lik senzibilne ženske, kakršno srečamo že pri Elizi Haywood. Iz te tradicije izhaja tudi pisateljica Francis Burney (1752–1840), ki doživi s svojo zgodbo o vstopu mladega dekleta v družbo izjemen uspeh. Roman je skladno s sentimentalno konvencijo naslovljen z imenom glavne osebe Eveline (*Evelina or the History of a Young Lady's Entrance into the World; Evelina ali zgodba o vstopu mlade dame v svet*, 1778). Tudi v nemški književnosti zgodovino sentimentalnega žanra z osrednjim ženskim likom piše avtorica – Sophie von La Roche (1730–1807) – najodmevneje z romanom *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* (*Zgodba gospodične von Sternheim*, 1771). V švedski književnosti doživi sentimentalni roman vrhunec s Frederiko Bremer

29 Pamelini zgodbi sledijo v slovenski književnosti besedila Pavline Pajk (Blagodejna zvezdica, Mačeha, Slučaji usode), Beatin dnevnik Luize Pesjak in novela Marice Nadlišek Bartol Iz življenja mlade umetnice (Bogataj Gradišnik 1989: 34).

(1801–1865), ki je bila pri nas zgled Luizi Pesjak.³⁰ Izjemen uspeh beležijo francoske avtorice sentimentalnega romana v prvih treh desetletjih 19. stoletja; med njimi so najvidnejše Isabelle de Montolie (1751–1832), Sophie Cottin (1770–1807), Stéphanie de Genlis (1746–1830), Adélaïde de Souza (1761–1836), Juliena von Krüdener (1764–1824) ter seveda Germaine de Staël (1766–1817) in George Sand (1804–1876). Margaret Cohen trdi, da je bil Balzacov in Stendhalov uspeh tudi posledica njunega sovražnega prevzema dominantne prakse romana, ki je bila uveljavljena v času njunih pisateljskih začetkov, torej sentimentalnih del izpod peresa pisateljic (Cohen 2002: 6, 12, 31, 163–184).

Za slovenske pripovednice Katarina Bogataj Gradišnik v študiji *Ženski roman v evropskem sentimentalizmu* ugotavlja,³¹ da so v 19. stoletju prevzele predvsem sentimentalni vzorec iz romana *Pamela ali nagrajena krepost* (*Pamela, or Virtue Rewarded*, 1740) Samuela Richardsona, a tudi iz romanov George Sand, *Jane Eyre* (1847) Charlotte Brontë, *Marte* (1873) poljske pisateljice Elize Orzeszkove in seveda Rousseaujeve *Nove Heloize* (1761) (Bogataj Gradišnik 1989: 26). S tem avtorica zavrne ozek pogled na pripovedno prozo Luize Pesjak in Pavline Pajk kot ne preveč dobrih posnemovalk Eugenie Marlitt, za kar sta do njene študije veljali v slovenski

30 V svojem dnevniku je zapisala, da je dobila dela švedske pisateljice v dar od svojega učitelja Petruzzija in o njih zapisala: „Bremers Schriften sind herrlich, wie weiß und [nečitljivo] ist das Alltagsleben geschildert, die Unanagenehmlichkeiten, die sich unausweichbar in unseren Leben bilden, wurden in ihrer Werken durch Freundschaft und Liebe wenn nicht ganz gehoben, so doch gemildert. Liebe beglückendes Gefühl!“ (dnevnik Luize Pesjak, 23. 3. 1844, str. 16, Zapuščina Luize Pesjak, Ms 488, Narodna in univerzitetna knjižnica) [Spisi Bremerjeve so čudoviti, vsakdanje življenje je opisano tako belo in ..., vse neprijetnosti, ki so neizogibne v našem življenju, so v njenih delih s prijateljstvom in ljubeznijo omiljene, da jih skoraj ni več. Ljubezen, osrečujoče čustvo!]

31 Čeprav avtorica svojo poglobljeno študijo naslovi *Ženski roman v evropskem sentimentalizmu*, oznako „ženski roman“ problematizira, saj gre za zunajliterarni termin, ki se opira na spol pisateljic in bralk. „pri tem pa ga spremlja problematičen stranski pomen, češ da je to besedilo, ki naj bi razkrivalo neke tipično ženske lastnosti, kakor so npr. pasivnost, tenkočutnost, prevladovanje čustva nad intelektom itn., ali pa celó neko domnevno „žensko bistvo““ (Bogataj Gradišnik 1989: 23). Pomembno je tudi raziskovalno opozorilo, da je od takega pojmovanja samo korak do zelo priljubljenega uvrščanja ženskega romana v trivialno literaturo, kar je podprla z opozorilom, da Miran Hladnik obravnava ženski roman kot podzvrst trivialne književnosti (1989: 39). V literarnovednih razpravah se pojem „ženskega romana“ v Hladnikovi opredelitvi – torej kot podžanr trivialnega romana – ni utrdil, saj ga ni prevzel noben raziskovalec ali raziskovalka pisateljic iz 19. stoletja, razen Katarine Bogataj Gradišnik, ki pa, kot je bilo pokazano, termina ni uporabljala v povezavi s trivialno književnostjo. Kljub temu je avtorica razprave oznako, ki jo je problematizirala, še naprej uporabljala.

literarni zgodovini. Izvirno in najpomembnejše spoznanje Katarine Bogataj Gradišnik je, da nastopi pri obeh pripovednicah nov lik, relativno izobražena in samostojna ženska kot pozitivna figura, in ne več kot zapeljivka. V zgodnjem slovenskem meščanskem romanu (in tudi v kasneje nastalih besedilih) je namreč prevladoval polemičen ali celo odklonilen odnos do samostojnih in neodvisnih žensk, kar je bila tudi posledica zanimive preobrazbe sentimentalne dediščine, kakor se je zgodila v delih slovenskih pisateljev: „/.../ osrednji lik [je] mladenič in ne ženska figura kakor v prvotnem sentimentalnem romanu“ (Bogataj Gradišnik 2003: 4). Dejansko se ženski liki v vlogi naslovne in osrednje figure v prozi 19. stoletja, ki prikazuje meščanski sloj, skorajda ne pojavijo.³² Med izjemami omenimo kratek roman Josipa Jurčiča *Lepa Vida* (1877), na katerega so vplivali romani George Sand, predvsem njena obravnava zakonske nezvestobe.³³ Francoska pisateljica je vplivala, kot bo pokazano v nadaljevanju, tudi na Luizo Pesjak in Pavlino Pajk, vendar sta se na njena dela odzvali popolnoma drugače kot Jurčič. V pisateljskem opusu Luize Pesjak sentimentalni vzorec odkrivamo predvsem v romanu *Beatin dnevnik*, čeprav že v noveli *Rahela* prevladuje čustvo, ki premaga stanovsko razliko, da se zaljubljenca lahko združita v zakonu, vključeni pa so tudi odlomki iz dnevnika grofa Miloša in Heinejeva pesem. Sentimentalne prvine in močno odvisnost od Rousseaujeve *Nove Heloize* razkriva tudi pisemska pripoved *Popotna pisma* (1883), ki jo je napisala **Antonija Kobler**.³⁴ Nesrečni meščan Živko ljubi plemkinjo Angeliko, ki jo je oče

32 Omenimo nekaj takšnih del: Josip Stritar: Svetinova Metka (1868), Rosana (1877); Janez Mencinger: Jerica (1859), Ivan Tavčar: Madama Avrelja (1870), Dona Klara (1871), Gospa Amalija (1875), Margareta (1875), Holekova Nežika (1876). Glede kmečke povesti Miran Hladnik ugotavlja, da se ženski lik kot naslovni lik pojavi v približno petini naslovov (<http://lit.ijs.si/nitakeje.html>, dostop 28.12.2013).

33 Povezave med Jurčičevo Lepo Vido in deli George Sand je raziskoval Jože Pogačnik v delu Slovenska Lepa Vida ali hoja za rožo čudotvorno (1988). Jurčič je o ženskih likih pri George Sand zapisal, da „mečejo kot ožete pomaranče može za vrsto od sebe in frče kot čebele od cvetke do cvetke, nikdar site“ (Jurčič 1953: 338). Jurčič je menil, da njihova nezvestoba izvira iz spolne nezadovoljenosti, ki se mu je skozi prizmo krščanskega etosa razkrivala kot greh. Misel, da je edini razlog za žensko nezvestobo spolna promiskuiteta, je vplivala tudi na oblikovanje njegove Vide, saj jo je predstavil kot prešušnico, ki mora biti za svoj greh kaznovana. Kljub očitni konservativnosti je Jurčičeva Lepa Vida glede na preostalo romaneskno produkcijo slovenskih pisateljev v 19. stoletju zanimiva, saj je v ospredju dogajanja ženski lik, ki išče srečo, četudi se zanj konča tragično, saj Vida na koncu zblazni in umre. V drugih proznih besedilih z osrednjim ženskim likom gre za sledenje tradicionalnim vzorcem ljubezenskih peripetij, ki pripeljejo protagonistko do srečnega konca – poroke z zaželenim moškim ali tragičnega razpleta s smrtjo.

34 Zahvaljujem se Miranu Hladniku, da me je opozoril na to besedilo.

prisilil v poroko s surovim baronom. Zato Angelika trpi in ljubljenemu izpove svoje muke. Na zunaj je hladna, nepristopna in vesela, a v resnici globoko trpi in le Živku lahko odpre svoje srce. Svojo žalost utaplja na zabavah, dokler je ne izda zdravje in umre. Kmalu ji sledi tudi Živko.

2.2 Beatin dnevnik

Roman *Beatin dnevnik* je napisan v dnevniški obliki (brez predgovora) in je oblikovan kot prvoosebna pripoved naslovnega lika. V tem smislu je *Beatin dnevnik* zelo blizu značilnostim romana *Jane Eyre* (1847) Charlotte Brontë, kjer „v celotni zgodbi in na vsaki strani prevladuje navadna, mala guvernantka. Vsakogar in vse, kar se pojavi, opazujemo z očmi osebe, ki je v življenju videla komajda kaj več kot lastno vas.“³⁵ Luiza Pesjak, ki je bila, kot bo pokazano kasneje, razgledana po angleški književnosti, saj jo je brala v izvirnikih, je roman *Jane Eyre* zagotovo poznala, zato se zdi verjetno, da je prevzela že znani vzorec ljubezenske zgodbe med preprosto guvernantko in po položaju in izkušnjah nadrejenim moškim, a vanj vnesla motive, ki jih v romanu angleške pisateljice ni.

Dogajalna linija je preprosta. Po materini smrti se mora Beata, meščansko dekle, ki je ostalo brez sredstev za preživetje, zaposliti kot vzgojiteljica pri grofici, mladi vdovi z dvema deklicama – dvojčicama. Kmalu izve o ljubezni med slikarjem Rihardom, ki živi nedaleč stran, in Doro, hčerjo pokojnega graščaka iz prvega zakona (v času romanesknega dogajanja je že nesrečno poročena daleč stran od doma). Na enem od sprehodov Beata z deklicama zaide k zapuščenemu mlinu, kjer srečajo čudaško starko, ki jim razkrije usodo svoje hčerke Anice: zapeljal jo je pokojni grof in je zaradi te nesrečne ljubezni naredila samomor. Beata spozna Riharda šele slab mesec po svojem prihodu, ko se z grofico na sprehodu ustavita v njegovi vili, za katero se

35 Te misli Frederica Harrisona navaja Susan S. Lanser (1992: 176).

razteza čudovit angleški vrt. Grofica ji pove, da se je Rihard rodil kot reven deček, a je kasneje postal rejenec učitelja, ki mu je zapustil bogato dediščino, zaradi katere je postal neodvisen.

2.2.1. Medbesedilni postopki

Ponovno se z Rihardom srečata v gradu, saj ju obišče ravno v trenutku, ko bereta Byronovega *Manfreda*. Branje prevzame obiskovalec in Beati se Byronov lik razkrije v povsem novi luči. Zazdi se ji, da Rihard ne bere tujih misli, temveč izreka lastne občutke. Kot Manfred se ji nato prikaže celo v sanjah, na čarobnem vrtu, v katerem odmevajo Rihardove oziroma Manfredove besede. Sanjsko dogajanje se nato preseli v temačno dvorano. Pod portretom svojega očeta se pojavi Dora, ki Rihardu v angleščini sporoča, „tomorrov ends thine earthly ills!“ (Pesjak 1887: 44). V sanje se vpletejo tudi besede iz pogovora, ki ga je Beata imela z blazno starko, ki jo je srečala pri mlinu. Pod vtisom teh sanj začne Beata prevajati *Manfreda* iz angleščine v slovenščino. Ker prevod piše v svoj dnevnik, pisateljica seveda pri tem uporabi postopek medbesedilnosti.

A medtem ko gre pri Byronu za neposreden navedek, odkrijemo v nadaljevanju romana medkulturni citat, ki referira na francosko književnost in še posebno na njeno predstavnico George Sand. V graščini se namreč pojavita kneginja Pavlovna in njena spremljevalka mademoiselle Zoë de Latour. Francozinjo Zoë pripovedovalka označi kot patriotinjo, ki je svojo domovino zapustila po Napoleonovem padcu. Njenega deda opiše kot častnika, ki je pri Waterlooju dobil plemiški naziv, mater pa kot izobraženo in nadarjeno igralko iz *Comédie française*. Zanimivo se zdi, da podobno razmerje – oče iz plemiških krogov in mati iz gledaliških – srečamo tudi v rodovniku George Sand. Luiza Pesjak prikaže Zoë kot žensko, ki se enako spretno giblje na dvornem parketu kot med preprostimi ljudmi. Seveda se Zoë in Beata pogovarjata v francoščini, kar je novost v slovenskem romanu sedemdesetih letih 19. stoletja, pisateljica navede tudi verze iz francoske pesmi o lastovki. Dialog med

njima poteka preko pesmi Andréja Chenierja *Sans parents, sans amis*, ki ji Zoë prida še svoje verze.

V nadaljevanju parafrazira tudi romantično balado Ludwiga Uhlanda (1787–1862) *Des Sängers Fluch* (1814).³⁶ Medtem ko gre v obeh navedenih primerih za lahkotno poigravanje z medbesedilnostjo, se kmalu izkaže, da je imel citat iz *Manfreda* globlji pomen. Dora namreč umre za posledicami prezgodnjega poroda in Rihard kleči ob njenem trupu. Mrtvaški oder je postavljen v dvorani s portreti prednikov, pod sliko Dorinega očeta. Fokalizator je Beata:

Strmeča gledam in gledam, svojim očem nečem verjeti, in vendar, vendar – kar je življenje zakrivalo, razodela je smrt: Manfred in Astarta!! „Le jedinka je bila, jedinka, njemu jednaka po rôdi, po obličji, po očeh ... in to jedinko je ljubil.“ Od smrtno blede dvojice sem vzdignila pogled na lepo, temno podobo v črnem plašči in bilo mi je, kakor da bi ji trepetale solze v očeh. In Anica, lepa Anica v nebesih?! (Pesjak 1887: 117–118)

2.2.2. Sentimentalni vzorec

Kakor opozarja že Katarina Bogataj Gradišnik (1984: 144),³⁷ je pisateljica z nesrečno ljubezensko zgodbo med Rihardom in Doro vključila v svoj roman sentimentalni vzorec. Zaljubljenca sta namreč tipični literarni osebi tega romanesknega žanra. Oba sta rahločutna, plemenita, uživata v naravi in nista izgubila stika s preprostimi

36 V izvirniku beremo: Der König furchtbar prächtig, wie blut'ger Nordlichtschein. / Die Königin süß und milde, als blickte Vollmond drein. Pri Luizi Pesjak se parafraza glasi: Die Fürstin furchtbar prächtig, wie blut'ger Nordlichtschein. / Die Gräfin süß und milde, als blickte Vollmond d'rein.

37 Omenjena raziskovalka opozarja, da se tudi v ljubezni med Dorinim očetom kot plemiškim zapeljivcem in lepo, a preprosto Anico skriva motiv iz sentimentalnega izročila (1984: 144), ljubezen med Doro in Rihardom pa spominja na Julijino in St. Preuxovo iz Nove Heloize, saj gre za stanovski razkol (Rihard je plebejec, Dora baronova hči), nad ljubeznijo zmagata čast in krepost, Dora pa pred smrtjo kot Julija izbere svojo naslednico (pri Rousseauju je to sestrčna Claire, pri L. Pesjak Beata). Rihard in Beata uresničita zamisel zgledega posestva, kar prav tako srečamo v Novi Heloizi. Raziskovalka sklene: „V našem zgodnjemeščanskem romanu bi se težko našlo besedilo, ki bi se tako dosledno opiralo na Rousseaujevo shemo, kakor se to delo Luize Pesjakove, le da to ni razvidno že na prvi pogled, ker je razmeroma kratki roman tako rekoč natrpan tudi z drugimi obrazci in motivi.“ (Bogataj Gradišnik 1989: 38)

ljudmi, a Rihard je plebejec, zato Dorin oče o poroki noče niti slišati. Dora je kot prava sentimentalna oseba razpeta med ljubeznijo do Riharda in dolžnostjo do očeta – seveda se njegovi avtoriteti ne more upreti in tako se poroči z mnogo starejšim in moralno propadlim baronom, njeno trpljenje odreši šele smrt na porodu. Nejasno ostane, ali je Dora vedela, da je Rihard njen polbrat, sin nesrečne Anice, in ali mu je v svojem poslednjem pismu to razkrila. Luiza Pesjak je s tem vpeljala tudi motiv incesta, ki je prav tako značilen za sentimentalni roman, saj simbolizira človekovo ujetost v nehoteno krivdo (Bogataj Gradišnik 1984: 63). Vpeljava motiva incesta in strategije, ki jih je prvoosebna pripovedovalka uporabila za konstrukcijo zapleta, razkrivajo, da je Luiza Pesjak hotela napisati več kot le trivialni ženski roman.

2.2.3. Pripovedne strategije

Povezave med spolno identiteto in naracijo so v osemdesetih letih izpostavile feministične teoretičarke (Susan S. Lanser, Robyn Warhol, Kathy Mezei idr.), ki se jim je zdelo, da se raziskave ženske literarne ustvarjalnosti ne smejo omejiti le na tematske analize in interpretacije besedil pisateljic. V polju naratološke analize nas bosta zanimala tudi kompozicija in zaplet (plot), saj naj bi se družbeni spol odražal tudi v ustvarjanju te prvine literarnega besedila (Nünning – Nünning, 2004). Vera Nünning opozarja, da je spretna uporaba pripovednih tehnik pisateljicam omogočila implicitno kritiko družbenih konvencij (Nünning 2014: 21).

V *Beatinem dnevniku* se pripovedovalka razkrije kot ženski lik in celo poudari svojo pripovedovalsko aktivnost. Ko izve o ljubezenski zgodbi med Doro in Rihardom, zapiše: „Dnevnik moj! Ženska te piše, zatorej ni treba razlagati, da se mi je pri tem pogovoru vzbudila radovednost. Po nobeni ceni ne bi bila izpraševala otrok, ali kar liričen roman z najsrečnejšim začetkom in, žal, tragičnim koncem, je bil hipno gotov.“ (Pesjak 1887: 17) Pripovedovalka je do dnevnika v dialoškem razmerju, nagovarja ga kot prijatelja, ki pozna njeno življenjsko zgodbo in ki se mu lahko zaupa. Vendar Beata ni edini fokalizator, temveč se ob njej pojavijo še služabnica Ivana,

blazna Aničina mati, Dora, Zoë pa tudi Rihard in dr. Kosec. Različni fokalizatorji dajejo Beatinemu pripovedovanju večdimenzionalen pogled in prispevajo k polifonični strukturi romana, v katerem ni prostora za avtoritativen glas, ki ne bi pripustil k besedi drugih glasov. Preseganje trivialnih vzorcev je tudi kritičen odnos do tradicionalne vloge ženske, ki ga ne izraža neposredno pripovedovalka, temveč se skonstruira v bralnem procesu. Dorin dogovorjeni zakon in smrt na porodu, Aničina smrt, ki je predstavljena kot smrt zapuščenega dekleta, katere naivnost je izrabil mlad plemič – vsi ti dogodki lahko izoblikujejo bralčevo/bralkino spoznanje o tem, da v 19. stoletju ženske še vedno niso mogle svobodno odločati o svojih življenjih.

Beatina zgodba se sicer na koncu romana obrne v drugo (bolj srečno) smer, a pisateljica ob tem, kako njena protagonistka doživlja prostore, v katerih se giba, pripoveduje tudi zgodbo o ženski ujetosti med štiri stene in o želji prestopiti hišni prag. V *Beatinem dnevniku* se kar vrstijo prizori, v katerih naslovni lik skozi okno opazuje dogajanje pred gradom.³⁸ Natascha Würzbach opozarja, da pogled skozi okno, ki označuje „mejo med zunanjim in notranjim svetom, a tudi med obema področjema, simbolizira, kako težko je za žensko prestopiti iz enega v drugi prostor“ (Würzbach 2004: 53). Interierji so velikokrat negativno konotirani, opisani so kot temačni, tesnobo vzbujajoči, medtem ko so eksterierji (predvsem vrt) prostori svobode in kreativnosti. Kot ena izmed narativnih strategij se nam tako razkriva tudi pisateljčina odločitev, da Beata pripoved o ljubezni med Anico in grofom sliši v okolju, ki je povsem nasprotno tistim prizoriščem, kjer se sicer odvija dogajanje romana. Beata o tragični ljubezni izve, ko si drzne prestopiti načrtano mejo, ko zapusti bližnjo okolico gradu. Njeno približevanje kraju, kjer je Anica doživela ljubezensko srečo in smrt, je opisano kot odkrivanje novega sveta, ki dejansko pripelje do razkritja skrivnosti: „Dolina se je ožila, prav med gorami smo hodile, vedno poleg šumečega potoka, ki tam precej naraste. Pota bode konec, mislila sem,

38 Katarina Bogataj Gradišnik opozarja tudi na dovtetnost oseb v *Beatinem dnevniku* za lepote narave, še posebno angleškega parka, v čemer se razkriva sentimentalni kod (1984: 144).

kakor stena se je hrib hriba tiščal, a stezica se zavije, svet se odpira in druge gore se kopičijo pred nami. Vleklo me je naprej v to samoto /.../ Hipno se razširi globel, soteske je konec in kakor velik pisan otok se razprostira širno polje v sredi zelenih hribov.“ (Pesjak 1887: 24)

Beata naravo doživlja kot prostor sreče, narava je odmev njenega čustvovanja: „Ona nema tožnost je vladala po prirodi, ki razžalosti stvarstvo. Začenjalo je deževati, drobne kaplje so padale in deževalo je v jednomer, kakor ne bi hotelo biti nigdar konca. Kako se je to ujemalo z menoj!“ (Pesjak 1887: 105) Navedeni citat nakazuje Beatino intenzivno spremljanje dogodkov, ki se odvijajo v njeni okolici, in odziv nanje, a tudi pripovedni postopek vzporejanja duševnosti s podobami iz narave, ki ga je vpeljal J. W. von Goethe v svojem *Wertherju* (1774). Beata v dveh letih, torej v obdobju pisanja dnevnika, čustveno dozori, ob srečanju z različnimi življenjskimi zgodbami se izoblikuje njen pogled na svet. Iz dekleta, ki ga Rihard na začetku sploh ni opazil, se razvije v žensko, ki dokaže, da je samostojna, predana svojemu delu in ga uspešno opravlja. Čeprav Rihardovo srce osvoji tudi s tem, da ga neguje v času njegove bolezni, vse Beatine dejavnosti izhajajo iz njenih lastnih nagibov. V tem, da na koncu najde srečo z moškim, ki ga ljubi in on njo, lahko vidimo tudi pisateljčino željo, da bi bili ženska samostojnost in prizadevnost združljivi z ljubezensko srečo, in ne le z odpovedjo ali celo s smrtjo.

2.2.4. Motiv ženskega prijateljstva

Slovenska literarna zgodovina je v *Beatinem dnevniku* popolnoma spregledala tudi motiv ženskega prijateljstva, ki ga v besedilih avtorjev 19. stoletja, kjer so ženske prikazane le kot tekmice v boju za zaželenega moškega, ni, a ga pogosto najdemo v sentimentalni prozi. V romanu Luize Pesjak žensko prijateljstvo ni omejeno le na razmerje med omenjenima dvema figurama, temveč Beata za svoji prijateljici šteje tudi Doro in graščakinjo. Skupnost, v kateri se zgodba odvija, je izrazito ženska skupnost, v romanu nastopijo le trije moški: služabnik Mirko, ki je povsem obrobna

figura, dobrodušni zdravnik dr. Kosec in seveda Rihard. Ženski liki so vsi razen kneginje Pavlovne, katere snobizem pripovedovalka ošvrkne z duhovito ironijo, prikazani izredno pozitivno. Njihove značilnosti niso le plemenitost značaja, sposobnost vživetja v občutja drugih, temveč tudi intelektualna radovednost in razgledanost, saj Beata opisuje svoja bralna doživetja in prevaja angleško klasiko. Bralcem ali bralkam slovenskih romanov iz 19. stoletja, kjer so ženske velikokrat prikazane kot negativni liki, omogoča *Beatin dnevnik* srečanje s popolnoma drugačnimi ženskimi podobami in protagonistko, ki svoja čustva in odzive na vse, kar doživlja, posreduje kot svoj psihogram.

2.3 Značilnosti pripovednega opusa Pavline Pajk

Pavlina Pajk je ustvarila obsežen pripovedni opus.³⁹ V svojih romanih, pripovedih in povestih je prikazala meščanski, kmečki in v besedilu *Obljuba* tudi delavski razred, četudi je prikazovanje socialnih stisk predstavnikov slednjega v ozadju, v ospredju so kot v vseh besedilih ljubezenske zgodbe. France Koblar je v *Slovenskem biografskem leksikonu* podal koncizno, a ustrezno oznako pisateljičinega proznega opusa:

Zgodbe teh pripovednih spisov so deloma idilično zaokrožene, kar je vpliv njene deklinke vzgoje, deloma polne slučajnih neverjetnosti; v njih razrešuje družabna in moralna navzkrižja in najrajši prikazuje junaške ženske značaje in njihov boj za srečo in poštenje. Ker te zgodbe vse više o idealističnem svetu, s slov. razmerami in potrebami večinoma nimajo žive zveze. Tudi nepoznanje narodne govornice in nezadostna jezikovna izobrazba sta

39 Odlomki iz ženskega dnevnika (1876), Roka in srce, Blagodejna zvezdica (1881), Mačeha (1882), Pripovednik v sili (1883), Očetov tovariš (1884), Arabela, Dora (1885), Domačija nad vse (1889), Najgotovejša dota (1892), Najdenec, Obljuba, Prijatelj sin (1894), Planinska idila, Spomini tete Klare, Roman starega samca, Igra s srečo (1895), Judita (1896), Uslišana (1900), Življenja križi (1903), izgubljena sta rokopisna romana Ločeni srci (1898) in Usodna idila (1900), ki ju omenjata Erjavec in Fleré (1926: 271).

škodovala njenemu zdravemu razvoju. Kot zastopnica družinske in zlasti ženske povesti pa si je s svojo vztrajnostjo in precejšnjo oblikovalno močjo utrdila svojstveno mesto v našem slovstvu. – Čuvstvena gibčnost in razmišljujoča narava se dobro kaže tudi v njenih drugih spisih. (Koblar 1935: 258)

Že v pisateljičinem začetniškem delu, noveli *Odlomki iz ženskega dnevnika*, prvoosebna pripovedovalka Irma analizira lastna čustva in razmišlja o svoji vlogi v svetu, ki se ji, še čisto v sentimentalni tradiciji, razkriva kot solzna dolina. Tudi v številnih drugih besedilih Pavlina Pajk v ospredje postavi lik ženske, ki ji življenje že v mladosti ni prizanašalo, saj je zgodaj izgubila mater (Leonora v *Roka in srce*, Dora v istoimenski povesti, Jerica v povesti *Domačija nad vse*, Judita v istoimenski noveli). Osiretlost je pisateljčina avtobiografska izkušnja, a tudi ena izmed značilnosti sentimentalnega romana poznega 18. in zgodnjega 19. stoletja, ki je lahko tudi izhodišče za romaneskno zgodbo, saj za ljubezen prikrajšana sirota najde globoko čustvo in zaščitniško naklonjenost pri (največkrat precej starejšem) plemenitem moškem.

Pavlina Pajk v noveli *Roka in srce* prikaže tudi drugačno usodo, saj njena Leonora ostane samska, preživlja se s svojim delom in to ji daje občutek svobode in samozavesti: „Trudim in ubijam se res od rana do noči, rekla je sama sebi večkrat Leonora, ali pri tem uživam zlato svobodo, mislim in delam, kakor se meni sami ljubi.“ (Pajk 1895: 4) Prav Leonorin lik izpričuje drugačen pogled na samsko žensko, „staro devico“, ki je bila v družbi 19. stoletja še vedno velikokrat izpostavljena posmehu.

S pozitivno Leonorino podobo pisateljica ponuja drugačen pogled na samske ženske, že v noveli *Odlomki iz ženskega dnevnika*⁴⁰ pa prvoosebna pripovedovalka razmišlja o tem, kako težko je za žensko, ki je ustvarjena le za to, da bi postala

40 Kritik v Ljubljanskem zvonu je o njej zapisal: „Dejanja je sicer malo, ali refleksije se takó strinjajo z mišljenjem in čustvovanjem dekliskim, da smo to novelo radi čitali od začetka do konca.“ (Pajk 1893: 639)

žena in mati, če ne najde partnerja. Zato na samske ženske gleda s sočutjem in razumevanjem:

Zato se ni čuditi, ako toliko deklet, samo da se izogne temu deviškemu posmehovanju, stopi v zakonski stan brez volje, brez ljubezni, trnje potem žanjoč tam, kjer so si nekdanje obetale nabirati samih cvetic ljubezni. Ali revice niso slutile, da je slednja nesreča večja od prve! Zato rajši „stara devica“, nego nesrečna ženica! (Pajk 1893: 160)

Irma kot najvišjo vrednoto postavi svobodno izbiro partnerja („Svobodna hočem biti pri tako važnem koraku, kakor sem svobodna pri vseh drugih svojih dejanjih.“) in temu notranjemu imperativu sledi tudi, ko se izkaže, da je mladenič, ki ga ljubi, prisiljen postati duhovnik. V *Odlomkih* je pisateljica še popolnoma zavezana sentimentalnemu izročilu. Oba zaljubljenca sta nežna in rahločutna, plemeniti Česlav je razpet med ljubeznijo do Irme in dolžnostjo do družine, ki bo preživela le, če se bo zapisal cerkvi, Irma je odločena, da ne bo ljubila nikogar drugega in se umakne v podeželsko samoto.

Ljubezen je gibal vsega dogajanja tudi v drugih besedilih. V noveli *Roka in srce* je problematiziran zakon, v katerega je mlada Melita prisiljena in ki mu nasprotuje tudi samska, a v življenjskih preizkušnjah prekaljena družinska prijateljica Leonora. Ta se sprašuje, kje je ostala ljubezen, tako potrebna pogodba vsakemu življenju, in opozarja Melitino mater, svojo prijateljico: „Ako postane žena možá, katerega ne bi ljubila, zdi se mi jako žalostno.“ (Pajk 1895: 21) Melita je še bolj odločna: „Ljubiti hočem svojega ženina in biti od njega ljubljena. To je vse, kar zahtevam.“ (Pajk 1895: 26), a pod pritiskom staršev vseeno popusti. Konec novele je srečen, saj Melita svojega moža vzljubi in doživi ljubezen, ki osmisli njeno življenje. Srečen konec je pisateljica namenila tudi Evfemiji v noveli *Mačeha*, ki svoje mladostne ljubezni ne more pozabiti in po različnih peripetijah slednjič zaživi v srečnem zakonu.

Tudi *Blagodejna zvezdica*,⁴¹ ki je bila dobro sprejeta pri bralnem občinstvu, ne ponuja več kot ljubezenske pripetije. Ta novela je z današnje perspektive zanimiva predvsem zaradi možnih vzporednic z romanom *Marki Villemerski* (*Marquis de Villemers*, 1866) George Sand, o katerih bomo spregovorili v nadaljevanju. Možen pliv francoske pisateljice, natančnejše njenega vaškega romana *Mala Fadette* (*La Petite Fadette*, 1849), razkriva novela *Judita*, ki prikazuje versko spreobrnitev nihilistke Judite v kristjanko. Naslovni lik je s svojim nihilističnim prepričanjem gotovo nenavadna figura v tedanji slovenski književnosti, saj je njeno najljubše čtivo Schopenhauer. Pisateljica je dobro upodobila njene duševne stiske in dvome, ki jo na koncu vendarle pripeljejo v objem katoliške cerkve in ljubljene mladeniča.

Pavlina Pajk prikazuje tako meščanski svet (predvsem v romanih in novelah) kot vaško okolje, a kljub temu so ji očitali, da njena dela nimajo stika s slovenstvom. Res je, da pri romaneskni likih narodna pripadnost ni posebej izpostavljena, pomembnejše je, da so nežne, plemenite in rahločutne. Tudi moški, ki jih ljubijo, so senzibilni, osebnostno zreli in opravljajo poklice, v katerih se razdajajo za druge (zdravnik Bodanski v *Mačehi*, podjetnik Berthold v *Blagodejni zvezdici*, Emerih v *Dušnih borbah*). Vse to je slovensko kritiko in literarno zgodovino precej motilo.

Prvi, sicer le ironičen odziv na svoje pisanje, je doživela že leta 1881, ko se je Anton Kos - Cestnikov (ps. Spectabilis) posredno obregnil ob njeno novelo *Roka in srce*,⁴² a pravi pohod zoper njeno pisanje so začeli šele predstavniki „nove struje“ z Govekarjem na čelu, ko je leta 1896 v *Ljubljanskem zvonu* objavila roman *Dušne*

41 „Tukaj razpolaga gospá pisateljica z lepo pripovedno tehniko, vé zanimljivo in resnično risati značaje ter skrbí za živahen razvoj dejanja. Omenimo še, da je prevod Blagodejne zvezdice izšel tudi v českem ilustriranem listu ‚Svetozoru‘.“ (Pajk 1893: 639)

42 Kos je zapisal naslednje: „Ti ‚Ljubljanski zvon‘ pa, ki si moj ljubljene postal, ker si originalen skoz in skoz in nijmaš ‚r o k e n i s r c a‘ pri Haysetovem ‚Novellen Hausschatzu‘.“ (Kos 1881: 5) P. Pajk je to razumela kot napad na svoje delo *Roka in srce* in se je odzvala s pismom, ki je bilo objavljeno v Slovenskem narodu in Slovincu. Zapisala je, da neki Spectabilis spravlja njeno novelo v dotiko s spisi Heiseja, in zavrača, da bi bila plagiatorka (Pajk 1881: 4). Spectabilis (Kos) ji je odgovoril, da ga je narobe razumela, da sploh ni napadal nje, ampak se je samo zahvalil Ljubljanskemu zvonu, da ne objavlja nemških novel, in da se je oglasila za svojo pisateljsko čast brez posebne potrebe, saj ji ni nameraval kratiti pisateljskih zaslug, „katerih si je pridobila brez dvojbe do zdaj pri nas“ (Kos 1881a: 2).

borbe, ki je izhajal v istem letniku kot Govekarjev roman *V krvi*. Mladega pisatelja je to tako razburilo, da je v članku *Portretne karikature*, ki ga je objavil v tržaškem časopisu *Edinost*, zapisal, da „kažejo gospejini spisi sploh, da se živi njihova mati že od nekdanj le z mlekom in z vodo“ in da „so skoro vsi po istem kopitu nemških beletristinj“ (a: 4), popolnoma je skritiziral tudi njeno povest *Planinska idila*. Njegov napad je sprožil celo vrsto ostrih zavrnitev pisateljičinih del, ki so jim očitali predvsem to, da najpomembnejšo vlogo v fabuli igra slučaj.⁴³ Iz podobnih razlogov sta konec 19. stoletja njena dela zavračala tudi katoliški *Kres* in *Mohorjeva družba*, ki sta ji bila prej naklonjena. Miran Hladnik je vzroke za to videl prav v slučajih, s katerimi je pisateljica velikokrat motivirala dogodke v svojih tekstih. Ti slučaji so bili v nasprotju s pojmom božje previdnosti (Hladnik 2007: 66).

Pavlina Pajk je napisala številna prozna besedila, kot romane bi lahko označili naslednje, ki se jim bomo v nadaljevanju natančneje posvetili: *Arabela* (1885), *Dušne borbe* (1896) in *Slučaji usode* (1897).

2.3.1. *Arabela*

Pavlina Pajk je roman *Arabela*⁴⁴ napisala že leta 1883 (prim. Erjavec/Flerè 1926: 270) in ga dve leti kasneje objavila v reviji *Kres*. Zgodba se dogaja na Moravskem,

43 Že Fran Erjavec je opozoril, da je bil ta napad glede na pisateljčino hudo želodčno bolezen “neotesan”, pritrjevali so mu tudi drugi literarni zgodovinarji. Slodnjak je zapisal: “Splošna obsodba nezrele knjige je bila sicer upravičena, vendar je bil generalni napad na pisateljico le preveč oseben in v tem in onem tudi krivičen. /.../ Bridko je bilo tudi to, da so se spravili sami mladi ljudje (25-letni Vidic v Slovenskem narodu, 23-letna Ljudmila Poljanec v Slovenki in 21-letni Janko Šlebingar v Novi Nadi) tako srdito na delo pisateljice.” Slodnjak je tudi pravilno opozoril na to, da so Pavlino Pajk vrednotili navdušenci nad realističnim in naturalističnim pisanjem, da je bilo to skladno z njihovim literarnim programom, a je “vendarle nasprotovalo v širši perspektivi temu, kar si je Pajkova zamislila in kar je hotela izpovedati” (Slodnjak 1963: 108). Ob tem je spomnil še na akutno pomanjkanje “domačega pripovednega berila in pisateljčinih osebnih in družinskih pobud za prenašanje in površno pisanje” (prav tam). Boj zoper njeno pripovedništvo je Slodnjak imenoval upravičen in zaradi tega napreden, a hkrati menil, da je bil preveč brezobziren, kljub temu se je pisateljica svojim nasprotnikom postavila po robu z “obupnim pogumom”. Tudi Miran Hladnik piše, da je bil nastop mlade generacije brezobziren in nekreten (Hladnik 2007: 66).

44 Roman z enakim naslovom (*The Female Quixote or the Adventures of Arabela*, 1752) je napisala tudi angleška pisateljica Charlotte Lennox (1730–1804), v nemščino je bil preveden že leta 1754 (*Don Quixote im Reifrocke: oder die abentheuerlichen Begebenheiten der Romanenheldinn Arabela*). Vsebinskih podobnosti med angleško in slovensko *Arabelo* ni, lahko pa bi jih odkrili v pripovednih strategijah, s katerimi C. Lennox, kot ugotavlja

najbrž v Brnu, kjer živi naslovna oseba, mlada Judinja Arabela, v hiši svojega strica Izidorja Karpelesa. Starše naj bi izgubila kot otrok. Zaradi Arabelinega bogastva, ki je bilo pridobljeno s srečko na loteriji, jo po očetovem prigovarjanju, a tudi iz lastnega nagiba, snubi bratranec Samuel. Arabela ga ne ljubi, a sprejme njegovo snubitev, saj ve, da je njen stric na robu propada in potrebuje njen denar. Zaradi finančnih težav ponudi Karpeles stanovanje v svoji hiši družini Waldek, saj ima pri zdravniku dolgove. V hišo se s starši preseli tudi sin Walter, ki je profesor. Z Arabelo sta si na začetku skorajda sovražna, a počasi se med njima razvije ljubezen, ki pripelje do poroke, saj se izkaže, da je Arabela v resnici tako kot Walter kristjanka. To izve iz dokumentov norice, ki jo je družina zaprla na podstrešje, kjer jo naslovna junakinja slučajno odkrije in zanjo skrbi. Ko Rebeka Karpeles odkrije, da nečakinja neguje blazno žensko na podstrešju, jo preseli v klet, kjer jo Arabela najde šele, ko starka že umira. Tako ob smrtni postelji izve, da je bila pokojnica njena mati.

Tudi v *Arabeli* je sentimentalni vzorec prepoznaven v izhodiščni situaciji romana: bivanju naslovne osebe pri bogatih sorodnikih. Vendar je že v tej situaciji viden odmik slovenske pisateljice, kajti Arabelini sorodniki so v resnici tik pred finančnim polomom in jih lahko reši le njeno bogastvo. Druga pomembna razlika je v razredni pripadnosti. Naslovna oseba izhaja iz višjega sloja kot družina Karpeles, je izobrazena in v romanu zato ni potrebna oseba, ob kateri bi dekle pridobilo omiko in izobrazbo, kakor se to zgodi v Richardsonovi *Pameli*, *Mansfield parku* (1814) Jane Austen in v nekaterih romanih E. Marlitt (*Das Geheimnis der alten Mamsell*, 1868, *Das Heideprinzesschen*, 1872). Arabela je kot literarna oseba bliže liku Jane Eyre Charlotte Brontë:⁴⁵ tudi ona je sirota, ni lepotica, okolju, v katerem živi, kljubuje

V. Nünning, poudarja žensko izkušnjo. Med njimi so za primerjavo z Arabelo Pavline Pajk zanimive naslednje: številnost in prevlada ženskih perspektiv, (skoraj) popolna junakinja, uporaba idealnih karakterjev, s katerimi naj bi se bralke in bralci identificirali in ki jih Arabela občuduje, junakinjina kritika in slabo mnenje o neprivilčnih, moralno spornih ženskih likih, s čimer bralcu/bralki prepreči, da bi se identificiral(a) z njimi, prikazovanje konfliktov med spoloma in opozarjanje na to, da ženska nima moči, izbira fokalizatorjev in prikazovanje zavesti (Nünning 2014: 28–29).

45 V nemščino je bil roman preveden, kot poroča Katarina Bogataj Gradišnik (1984: 139), že leta 1848, zato je zelo verjetno, da ga je Pavlina Pajk poznala, saj je bil dostopen v prostoru, v katerem je živila.

na svoj način in je predana skrbi za druge. Presenetljivo je pisateljčino večkratno opozorilo, da Arabela ni privlačna. Ne samo da brez bogastva ne bi bila „vredna niti enega moškega pogleda“ (Pajk 1885: 3), kakor pravi njen stric, temveč daje vtis „bolj starikave, nego pa dvaindvajsetletne gospodične“ (8), večinoma svetu kaže obraz, na katerem so oči „majhne in odurne, njeno čelo neprijazno“ (227). Arabela je torej blizu angleškemu tipu, saj ni lepa, a je razgledana, tenkočutna in plemenita. Opozorili smo že, da je v tem blizu *Jane Eyre*, obema romanoma je skupna tudi družinska skrivnost, ki je sicer v romanih s sentimentalnimi prvinami pogost motiv. Tako v *Arabeli* kot v *Jane Eyre* so sorodniki na podstrežje zaprli blazno žensko in obe protagonistki jo sami odkrijeta, s tem pa razkrijeta skrivnost, ki naj bi jima ostala prikrita. Tudi v *Arabeli* velik del romana zavzema ljubezenska zgodba.

V protagonistko sta kljub njeni zunanji neprivlačnosti zaljubljena njen bratranec Samuel in introvertirani, a rahločutni profesor Waldek, ki Arabele sprva niti ne opazi, a se počasi v njem razvije ljubezen do nje, ki je tako globoka, da se je zanjo pripravljen celo dvobojevati s tekmeccem. Vendar pisateljica dogajanje obrne tako, da to sploh ni potrebno, ker tudi Samuel spozna, da je dvoboj romantična relikvija, ki ne bi prinesla nič dobrega. Arabela se kot večina sentimentalnih oseb znajde v trikotniku med strastnim mladeničem, ki o svojih čustvih govori brez zadržkov, a je brez globljih moralnih vrednot, in med poduhovljenim, plemenitim in blagim, a nekoliko vase zaprtim moškim okoli tridesetih, ki je, razočaran nad koketnim ženskim svetom, postal „sovražnik žensk“ in samotar. Takšnih likov v sentimentalnih romanih ne manjka in ta vzorec prevzame celo Jane Austen v romanu *Prevzetnost in pristranost* (*Pride and Prejudice*, 1813).⁴⁶ Vendar pri Pavlini Pajk pogrešamo dejansko razpetost med zapeljivcem in plemenitim samotnežem ter prikaz notranjih bojov, ki jih v protagonistki sproži želja po privlačnem osvajalcu. Arabela namreč ni zaljubljena v Samuela in vsi njeni „dušni boji“ so posledica razpetosti med dolžnostma do družine in vere.

46 Katarina Bogataj Gradišnik opozarja, da je takšno razmerje Pavlina Pajk upodobila tudi v noveli *Blagodejna zvezdica*.

Moški, s katerim se osrednji ženski lik na koncu poroči, je tako v *Arabeli* kot v drugih besedilih Pavline Pajk, denimo v *Blagodejni zvezdici*, sposoben globoke empatije, je rahločuten in včasih le težko premaga solze (Bogataj Gradišnik 1984: 27). V slovenskem romanu je najboljše utelešen v Milanu Zorinu, a tudi profesor Waldek ima vse omenjene lastnosti. Povezava s Stritarjevim romanom ni le rahločutnost moškega lika, temveč tudi vegetarijanstvo. Toda medtem ko Stritar le enkrat omeni Delino vegetarijanstvo kot znak njene srčne dobrote, je v *Arabeli* na več mestih izpostavljen profesorjev, za 19. stoletje gotovo nenavaden način prehranjevanja. Walterja pisateljica že na začetku označi kot vegetarijanca, ki je „tako pretiran“ (Pajk 1885: 71), da raje je v svoji sobi sam, kot da bi gledal, „kako si mati in oče, po njegovem mnenji seveda, zastrupujeta življenje z mesnimi jedili“ (nav. d.: 71). Starše Walterjeva „jako nedolžna slabost“ (nav. d.: 75) sicer nekoliko skrbi, a bralec oz. bralka izve, da je „vendar dobrega zdravja, hvala Bogu“ (nav. d.: 75), četudi svoji materi z vegetarijanstvom in posebnim prehranjevanjem dela nemalo težav, kajti njegova najljubša jed je „grahamski kruh“ (nav. d.: 285).⁴⁷ Kljub temu *Arabela* ni prvi slovenski vegetarijanski manifest, saj profesorja Waldeka ljubezen spreobrne v mesojedca, s čimer osreči svojo mater, ki meni, da „košček dobro napravljene pečenke izda več kakor pa cela skleda zelenjave ali pa močnatih jedij“ (nav. d.: 441). Ob tem nenavadnem odmiku od sentimentalnega lika je presenetljiv tudi njegov videz, ki ni niti privlačen niti nežno poduhovljen. Pisateljica ga opiše: „Profesorjeva zunanost je bila karakteristična kakor njegova notranjost. Učenost mu je gledala iz vseh črt na obrazu: iz zamišljenega čela, iz resnobnih oči, ki so tako strogo gledale skozi velike očali /.../ Lice je bilo obrito; redki, rumenkasti lasje pa so mu že začeli siveti, in na temenu je imel majhno plešo.“ (nav. d.: 182)

V raziskovanem romanu lahko prepoznamo še eno značilnost sentimentalnega izročila: razpetost ženskega lika med čustva in moralno dolžnost, zaradi katere se odpove ljubljenu moškemu, a se vse spremeni tako, da se na koncu z njim srečno

47 Humorni, aforistični, včasih celo ironični domisleki so v prozi Pavline Pajk pogosti. S tem ustvarja distanco do romanesknih likov in s tem presega značilnosti trivialnega žanra.

združi. V tem smislu Pavlina Pajk v *Arabeli* modificira vzorec, kajti vzrok odpovedi ni nižji stan, revščina ali vezanost na drugega moškega, temveč verska pripadnost. Arabela najprej verjame, da je Judinja, medtem ko je Waldek katoličan. Walter odide, njegov odhod je posledica Arabeline stanovitnosti, saj mu pove, da kljub svoji ljubezni do njega nikakor ne more prestopiti v katoliško vero. Ovinek v odpoved, ki sledi vzorcu t. i. Entsagungsromana,⁴⁸ se na koncu izkaže za premostljiv, kajti ljubezenski par v resnici pripada isti veri.

Pomembno za roman je Arabelino spoznanje, da se ne more poročiti s človekom, ki ga ne ljubi. Tega se zave šele, ko sama ljubi, in upoštevajoč njeno spoznanje, lahko razložimo Samuelov lik v zgodbi. Zdi se, da bi bila za tipično sentimentalno razpetost med čustvom in dolžnostjo dovolj že Arabelina zavezanost judovski veri. S protagonistkino zavrnitvijo Samuela je Pavlina Pajk svoje besedilo postavila v romaneskno tradicijo, ki pritrjuje zakonu iz ljubezni, četudi s tem krši družbena pravila. Arabela jasno pove, da zakon, ki je sklenjen iz drugačnih nagibov, ne more biti srečen: „Medsebojno življenje dveh zakoncev pa, ki se ne ljubita, je hujše, nego privezanemu biti mrliču. Tak zakon je največja muka.“ (Pajk 1885: 390) Brez Samuelove prisotnosti v zgodbi Arabela takšnih besed, ki so se pisateljici očitno zdele pomembne, ne bi izrekla.

Prisotnost sentimentalnih motivov bi bila v *Arabeli* prepričljivejša, če bi bil tekst daljši. Zaradi kratkosti se namreč zdi, da jih je v besedilu preveč in niso dovolj natančno izoblikovani.

2.3.2. Dušne borbe

Dušne borbe je Pavlina Pajk napisala v svojem zadnjem ustvarjalnem obdobju, ko v njenih delih prevladujejo ženski liki, ki so poročeni ali imajo za seboj že kakšno

48 O vzorcu ljubezenske odpovedi in t. i. Entsagungsromanu gl. tudi Bogataj Gradišnik (1989: 37).

nesrečno ljubezensko zgodbo. Tudi v tem delu bi lahko iskali avtobiografske drobce. Osrednji lik je Feodora, stara okrog trideset let, a ne prav srečno poročena z dvajset let starejšim univerzitetnim profesorjem, ki je popolnoma predan svojemu delu. Ona se je podala v zakon brez ljubezni, ker je čutila, da je očetu (matere ni imela) odveč, saj si želi v hišo pripeljati novo ženo.

Protagonistka v zakonu ni srečna, a tudi posebno nesrečna ne, saj prave ljubezni ob zadržanem in očetovskem možu še ni spoznala. Vse se spremeni, ko se na dopustu, ki ga oba preživljata v hiši profesorjevega stanovskega kolega, pojavi še možev mlajši brat Franjo, po letih njen vrstnik. Oba se ljubezni dolgo upirata, a je močnejša od njiju. Vse oteži gostiteljev sin, ki se tudi zaljubi v Feodoro in povzroči nesrečo na jezeru, v kateri se Franjo skoraj utopi. Svakinja ga neguje, in čeprav se oba zavedata, kako sta si naklonjena, ne prestopita meje, ki bi vodila v prešuštvo. Po dopustu se mora Franjo posloviti in ponovno se vidijo šele čez deset let, ko se Franjo nepričakovano pojavi v provincialnem mestecu, kjer živita Feodora in že upokojeni Emerih. Nekdanja zaljubljenca čutita, da njuna ljubezen še živi, a se tudi tokrat ne spozabita. Emerih kmalu umre in Franjo mora nazaj v službo. Po dobrem letu se vrne k Feodori v upanju, da za njuno ljubezen ni več ovir, a ona ga zavrne, saj meni, da v zakonu ne bi bila srečna: čeprav sta po letih vrstnika, je ona, štiridesetletna, zanj prestara, da bi mu bila žena, lahko mu je le prijateljica.

Čeprav je bil roman napisan konec 19. stoletja, je v njem še vedno opazen sentimentalni vzorec neuresničljive, idealne ljubezni, ki izvira iz konflikta med ljubezenskim čustvom in notranjim imperativom in se izteče v odpoved čutnosti, kar omogoča trajno naklonjenost. Feodora je svojo ljubezen namesto možu naklonila svojemu svaku, s čimer je pregrešila svoje moralne standarde. Njeno čustvo se je sčasoma iz strastne naklonjenosti spremenilo v prijateljsko, boji se, da z leti Franjeve ljubezni ne bo mogla ohraniti, zato se odloči za odpoved zakonu.⁴⁹

49 K. Bogataj Gradišnik (1989: 37) spomni, da se podobno konča tudi Stifterjev roman *Pozno poletje* (Nachsommer, 1857).

Tudi za *Dušne borbe* velja, kar ugotavlja Katarina Bogataj Gradišnik za *Blagodejno zvezdico*, *Mačeho* in *Slučaje usode*, da je „ovira za zvezo med ljubečim se parom spor med čustvom in vestjo v junakinjini duši; ta se vedno konča z moralno zmago“ (Bogataj Gradišnik 1984: 143). *Dušne borbe* v tem smislu med pisateljičinimi besedili zavzemajo posebno mesto, saj se dogajanje ne izteče v poroko. Lahko si predstavljamo, da se je ženski lik, ki verjame v idealno ljubezen in zavrača čutne užitke, v dobi fin-de-siècla, ki je stiliziral žensko v fatalko, eterično bitje ali nedosegljiv simbol, zdel neživljenjski, njegova moralna in duhovna plemenitost pa celo moteča.

2.3.3. Slučaji usode

Slučaji usode, zadnji objavljeni roman Pavline Pajk, je bil, kakor *Dušne borbe*, napisan že na pragu novega stoletja, ko je, kot smo zapisali zgoraj, slovenska književnost končno ujela korak s tedaj aktualnimi stilnimi formacijami (dekadenco, simbolizmom in novo romantiko), vendar njihovih vplivov v romanu ni. Pisateljica je ostala zvesta sentimentalnemu kodu. Kljub temu da so recenzenti zavrnili Feodorin lik v *Dušnih borbah*, se je ponovno odločila za žensko osebo, ki je v glavnini romana že zrela in preizkušena ženska, zato ni presenetljivo, da so tudi *Slučaji usode*, kar zadeva sprejem pri kritiki, delili podobno usodo kot njen prejšnji roman.

Čeprav je odziv t. i. novostrujarjev razumljiv, saj so v slovensko književnost želeli vpeljati sodobnejše literarne vsebine, stilske in pripovedne postopke, je vendarle nestrpnost mladeničev, ki so imeli vse možnosti, da prodrejo in zavzamejo literarno polje, presenetljiv. Zakaj jih je roman, ki je sledil sentimentalnemu vzorcu in naj bi ga brale le (malomeščanske) ženske, tako zmotil? Morda se odgovor skriva v drugačni podobi ženskosti, kot so je bili navajeni v delih svojih predhodnikov in sodobnikov, morda so razlogi bolj kompleksni.

O srednji lik, Malvina, je na začetku romana mlado dekle, ki se na željo staršev poroči z moškim, za katerega se izkaže, da je lahkomišeln in nasilen kvartopirec. Zaradi finančnega propada, ki je posledica hazarderstva, jo zapusti in Malvina se z dojenčkom odpravi k njegovemu bogatemu stricu v avstrijski Gradec. Prikazano je njeno trpljenje v kupeju vlaka, kjer je kot mlada mati brez spremstva izpostavljena pogledom ljudi, ki ne poznajo njene življenjske zgodbe. V Gradcu se preživlja kot preprosta šivilja v delavnici, doživi otrokovo smrt. Takrat postane družabnica bogate graščakinje na Tirolskem in spozna njenega pastorka Otmarja. Ljubezenskega trikotnika pravzaprav ni, saj je Otmar svojo nekdanjo ljubezen že prebolel in Avrelija Malvini ne more predstavljati tekmice. Pisateljice torej očitno niso zanimale trivialne peripetije, temveč notranji razvoj glavnega lika. Malvina sicer Otmarja ljubi, a se ne želi poročiti z njim, tudi ko njen prvi mož, ki se je sicer po naključju znašel na gradu, kjer biva Malvina, umre in je uradno vdova.

Otmar ne razume njene zavrnitve, ker ne pozna vseh razlogov, ki jo pogojujejo in so naslednji: Malvina je postala ob vseh preizkušnjah samostojna, zrela ženska, ki ji poroka ni potrebna, da bi izboljšala svoj materialni položaj. Čeprav Otmarja ljubi, ji njegov labilni značaj ne more dati popolne gotovosti, da se ne bo nekega dne spet znašla z dojenčkom in brez vsega pri materi. Pisateljica se sicer nikjer ne dotakne Malvininega odnosa do telesne ljubezni, vendar je jasno, da je v svojem prvem zakonu doživljala nasilje, zato je tudi s tega zornega kota razumljivo njeno oklevanje. Drugače je roman bral Miran Hladnik, ki je v raziskavi o slovenskem ženskem romanu 19. stoletja izpostavil kategorični imperativ, zmago kreposti nad telesnostjo:

Zato se junakinje branijo poročiti se, zanikajo svoje spolne želje. Za svoje odrekanje in žrtvovanje so na koncu poplačane prav s tem, čemur so se vseskozi navidezno odrekale. Navodilo formule je: pustiti se trpinčiti, da bi lahko vladalo; ubrati daljšo (napornejšo, nasprotno) pot, da bi ja zagotovo dosegli cilj; trpeti (odrekati se) v mladosti, da bi se v starosti lahko uživalo. (Hladnik 1981: 280)

Vendar se zdi, da v *Slučajih usode* odnos do spolnosti ni tako enodimenzionalen, saj protagonistkina krepost ne izvira iz želje ohraniti lastno nedolžnost, temveč se zdi, da je bolj posledica negativne izkušnje iz prvega zakona. Šele ko Malvina obogati, postane v vseh pogledih enakovredna Otmarju in se ji povrne izgubljena samozavest, kar je lahko temelj njunega zakona.⁵⁰

Po drugi strani je zadnji prizor v romanu tudi svojevrstna parodija na trivialni roman, saj starejša ženska (četudi le dve leti) zaprosi mlajšega moškega. V odgovor na Malvinino snubitev ji Otmar „pade v naročje in skrije svoje lice na nje prsi“ (Pajk 1897: 341). Priča smo torej prizoru, ki je značilen za trivialni roman, vendar sta v njem vlogi obrnjeni. Tisti, ki v trivialnem romanu ponudi zakon, je moški in ženska mu presrečna pade v naročje. V *Slučajih usode* Otmarjevega obraza, predvsem oči, ne vidimo, saj se je „skril na njene prsi“. Če vizualiziramo podobo zaljubljenec, je pred nami ženska, ki je ne le moralno, temveč tudi fizično dvignjena nad moškega. Ta podoba nam v spomin priključuje znameniti kip Camille Claudel *L'Abandon* (ok. 1905). Kiparka je ustvarila svojo vizijo združitve med moškim in žensko, popolnoma nasprotno Rodinovemu *Poljubu*, saj se ženska v objemu sklanja k moškemu, ki kleči pred njo. Kritike je pri Camille Claudel zbudila prav postavitev zaljubljenec, ki je pomenila prelom s tradicionalno podrejeno žensko vlogo.

Domnevamo lahko, da tudi sodobniki Pavline Pajk tega prizora in takega konca niso mogli sprejeti, saj so bili soočeni s spodkopavanjem žanra, postopkom, ki je bil v slovenski književnosti tistega časa redkost. Slabo motiviran konec je pisateljici očital celo njen sin Milan Pajk, ki je v spominskem zapisu po njeni smrti o Malvini v *Slučajih usode* zapisal:

50 Miran Hladnik Malvinino zavrnitev Otmarja razlaga s tem, da pisateljica ne more pristati na socialno prestopanje svojega ženskega lika v višji stan, zato konec romana razlaga drugače: „Slučaji usode dokazujejo, da je resnično sporočilo besedila skrito in drugačno. Poroči se lahko samo bogata z bogatim in revna z revnim.“ (Hladnik 1981: 274)

Zato je neverjetno, da se brani po Leopoldovi smrti Otmarja. Ako je preverjena o njegovi ljubezni, zakaj dvomi, če ga more osrečiti, samo zaradi tega morda, ker je starejša od njega in ker jo je doslej preganjala usoda? In zakaj ga potem sama zasnubi, ko podeduje premoženje od strica in postane čez noč bogata? (Pajk 1902: 340)

Odgovor na to vprašanje se skriva v značilnostih trivialnega ženskega romana in pisateljicinih odmikih od njega. Njen sin in tedanji kritiki so roman ocenjevali s stališča, da gre v njem za Pepelkino zgodbo, kjer je zaplet naslednji: neizkušeno, podrejeno, lepo mlado dekle doživi ljubezensko zgodbo (velikokrat gre za ljubezenski trikotnik, v katerem se za naklonjenost moškega lika poteguje še ena, „moralno sporna“ ženska), ki se srečno konča. Revno dekle s poroko obogati in pridobi višji družbeni položaj. Prav te lastnosti pa je Pavlina Pajk v romanu *Slučaji usode* spodkopala z inovativnimi narativnimi strategijami.

2.3.4. Inovativne narativne strategije

Prva naratološka kategorija, ki se ji je treba posvetiti, je pripovedovalec. Pavlina Pajk se je odločila za vsevednega pripovedovalca. Izbira te vrste naracije je razumljiva glede na napade, ki jih je Pavlina Pajk doživljala na svoje delo. Vsevednemu pripovedovalcu je mogoče verjeti, saj se vzpostavlja kot avtoriteta, in zdi se, da Pavlina Pajk to izrabi zato, da sporočilnost romana doseže večji učinek. Pripovedovalec ne razkrije svoje spolne identitete, vendar se ves čas zanima le za ženske teme. Takoj na začetku romana, kjer je prikazana družina uradnika Vincenca Kolarja, je pripovedovalčeva pozornost usmerjena v ženske like in eliptično izpusti vse dogajanje, ki se nanaša na moški del družine. Tako na prvih straneh opozori na probleme ženske izobrazbe, prisilnih zakonov, izkoriščanja žensk v zasebnem življenju in njihove želje po spreminjanju teh vlog. Vsevedni pripovedovalec (pripovedovalka?) se večkrat umakne v ozadje, v ospredje stopi Malvina kot fokalizator in prav skozi njen pogled največkrat doživljamo zgodbo.

Naracijo velikokrat prekine premi govor, strategija, ki odpre prostor, v katerem je mogoče subtilno zastaviti vprašanja o spolu in avtoriteti.⁵¹

Posebna narativna strategija je tudi zasnova osrednjega ženskega lika – Malvine. Malvina namreč ni tipičen ženski lik trivialnega romana. Ni nedolžno dekle, temveč ženska z grenko izkušnjo zakona, v katerem ni manjkalo nasilja.

2.4 Vpliv ženske sentimentalne tradicije na Luizo Pesjak in Pavlino Pajk

V premajhni umetniški moči Pavline Pajk in Luize Pesjak in vztrajanju pri sentimentalnem vzorcu v času, ko so prevladovali druge stilske formacije in drugačen pogled na svet, a tudi njuni vpetosti v vlogo meščanske žene in matere, ki jima ni omogočala, da bi se popolnoma posvetili literarnemu ustvarjanju, je najbrž treba iskati vzroke, da se zdijo njuni teksti v primerjavi z romani velikih pisateljic (Charlotte Brontë, Jane Austen, George Sand ...) bolj osnutki kot umetniško delo. Vendar prav navedena imena odpirajo vprašanje, zakaj vse do Katarine Bogataj Gradišnik Pavline Pajk nihče ni povezal z besedili naštetih avtoric, temveč le z romani Eugenie Marlitt. Šele Katarina Bogataj Gradišnik je opozorila na vzporednice med romanom *Markiz Villemerski* (1860) in novelo *Blagodejna zvezdica* (1881),⁵² pisala je tudi o možnih spodbudah za roman *Slučaji usode*: že ime Malvina nakazuje na dva zgleda. Katarina Bogataj Gradišnik opozarja na roman *Malvina* (1800)

51 Več o tem gl. Kathy Mezei (1996).

52 Katarina Bogataj Gradišnik opozarja na naslednje podobnosti: "V obeh besedilih stoji junakinja med dvema bratoma, ki sta sinova njenih delodajalcev. Od bratov je eden delaven, čednosten in rahločuten, drugi pa razsipnež, lahkoživec in osvajalec ženskih src; pri Sandovi je slednji vojvoda, pri Pajkovi častnik. Junakinja na tihem vzljubi rahločutnega brata, ta pa je preveč resen in zadržan, da bi ji priznal svoja čustva, medtem ko ji lahkoživec začne pri priči dvoriti. V obeh zgodbah pomeni razdor med zaljubljenca dekletovo srečanje z domnevnim zapeljivcem v parku, ki mu je plahi občudovalec nehote priča; dekletova navidezna nezvestoba vzdigne v njem pravi vihar ljubosumja. V obeh primerih naposled lahkomišelnež sam prežene dvome o dekletovi čednosti s tem, da prizna bratu svoj neuspeh." (Bogataj Gradišnik 1989: 33)

Sophie de Cottin, saj je tudi v delu francoske pisateljice naslovni lik mlada ženska, ki jo po nesrečnem zakonu preplavi globoko ljubezensko čustvo (Bogataj Gradišnik 1989: 37),⁵³ drugi možni vpliv bi lahko bil roman *Malwina czyli domyślność serca* (*Malvina ali čut srca*, 1816) poljske pisateljice Marie Wirtemberske (1768–1854). Tudi v tem romanu odkrivamo podobno zakonsko izkušnjo naslovne protagonistke: mož je krut in nasilen do nje, šele njegova smrt jo odreši mučnega življenja, v katerem pa se izoblikuje njen značaj.⁵⁴ Po moževi smrti postane kraljica varšavskega družabnega življenja in doživi tudi ljubezensko srečo. V *Slučajih usode* je tudi nekaj motivov, ki ta roman povezujejo z že omenjenim romanom *Marki Villemerški*: obe protagonistki sta družabnici na gradu pri starih gospeh. Urban in Otmar pa sta rahločutna in zadržana v družbi. Caroline in Malvina podpirata svoje družinske člane, zakon ju zaradi slabih izkušenj z moškimi ne zanima več, obe uspešno skrivata svoja čustva pred ljubljenim moškim, obe postaneta pri svoji gospodarici nezaželeni, ko njuna ljubezen pride na dan (Mihurko Poniž in Badalič 2012: 88–89). Iz pisateljčinih lastnih besed, ki jih je sicer izrazila v oceni dveh del Frana Govekarja, je razvidno, da je bil njen pogled na vlogo književnosti ob koncu 19. stoletja še popolnoma zavezan sentimentalnemu vzorcu. O Govekarjevem *Rodoljubju in ljubezni* (1896) je namreč zapisala:

/.../ v tej povesti pogrešamo duše, ki bi nas ogrevala, pogrešamo duha, ki bi nas razvnel, pogrešamo čuvstev, ki bi nas presunila, in le teh išče in hoče čitatelj, kadar se uda čitanju. Berilo mu bodi prijetna, kratkočasna, a tudi blažilna zabava, naj ga razvedruje utrujenega od življenja borb, naj ga povzdiguje tlačnega iz vsakdanje bede. Čitatelj mora najti v berilu čuvstva, dejstva, resnice, katerih on sicer ne pozna, a po njih nevedé hrepení, in ki morajo biti hrana, da tolažilno nanj vplivajo, ter vzbujajo v njegovi duši blagodejen odmev. (Pajk 1897: 160)⁵⁵

53 Raziskovalka opozarja še na en možen vpliv, in sicer Schopenhauerjeve Gabriele (1819–1820), saj nosi Malvinina tekunica enako ime kot Gabrielina (Avrelija).

54 Wirtemberska naj bi Malvino Sophie Cottin brala (Phillips 2001: xxxi in Taylor - Terlecka 2004: 245), verjetno se je tudi pri oblikovanju fabule zgledovala po njej.

55 Podobno je tudi v članku o Govekarjevi zbirki O te ženske! ugotavljala: "Zato proč z domišljijami in blagimi lažmi, nobene poetične sanje več, nobenih jasnih, milobnih prizorov, vzbujajočih blagost in krepost – temveč samo popisov greha in slasti, popisov ne samo takšnega življenja, kakoršno je, temveč še v pretirani bolešni podobi narisane – svet z vsemi svojimi grdobami." (Pajk 1897a: 325)

Kljub vsem navedenim možnim spodbudam je slovenska literarna zgodovina (z izjemo K. Bogataj Gradišnik) Pavlino Pajk povezovala samo z E. J. Marlitt. Če je to do neke mere razumljivo za kratke zapise, je presenetljivo, da tudi Miran Hladnik, ki je Pavlino Pajk obravnaval v obsežnem znanstvenem članku, ni raziskal drugih možnih vzorov, čeprav se je temeljito posvetil primerjavi z Eugenie Marlitt, še posebno njenemu romanu *Skrivnosti stare gospodične*. Da bi razumeli, zakaj je bila med vsemi avtoricami 19. stoletja tako izpostavljena prav E. Marlitt, bomo predstavili recepcijo romanov nemške pisateljice na Slovenskem v času, ko sta ustvarjali Luiza Pesjak in Pavlina Pajk.

2.5 Recepcija Eugenie John Marlitt v 19. stoletju na Slovenskem

Eugenie Marlitt (1825–1887) je v nemški književnosti utelešenje uspešne pisateljice, saj je vseh njenih devet romanov v času prvih objav doživelo legendaren uspeh. Cornelia Hobohm je v disertaciji *Marlitt – Bürgerliche, Christin, Liberalin, Autorin* povzela jedrno zgodbo vseh pisateljičinih romanov. Otrok–ženska sreča nekoliko starejšega moškega, do katerega je najprej sovražno nastrojena, nato se zblížata (pogosto dekle pri tem opravi plemenito delo, ki je v povezavi s skrbjo za druge) in se na koncu poročita. Zgodba se začne s preselitvijo dekleta v novo okolje, na koncu se vse epizodne zgodbe združijo v srečni finale. V ospredju je vedno ženska, zgodba je pripovedovana z njene perspektive, poudarek je na njenem notranjem svetu, čustvovanju in refleksijah. Protagonistka je v vseh romanih lepo mlado dekle v starosti od sedemnajst do triindvajset let, razmišljujoče bitje, ki si želi samostojnosti in svobode, vendar se brez težav ukloni pričakovanjem okolja, če je to cena za srečen zakon. S tem tudi izpriča, v skladu z meščanskimi nazori, svojo zrelost in odraslost. Za vse osrednje ženske like v romanih E. Marlitt so značilni tudi velik delovni etos, glasbena nadarjenost in izobraženost ter samaritansko razdajanje in skrb za druge.

Kot opozarja Cornelia Hobohm (1998: 265), so protagonistke v romanih E. Marlitt pred poroko emancipirana in relativno svobodno delujoča bitja. Njihova odločitev za zakon tako izhaja tudi iz pisateljičinega prepričanja, da se v srečnem zakonu uresniči žensko poslanstvo, s čimer ne pristaja na dogovorjene zakone, ki so bili v njenem času družbena norma (Bonter 2005: 39).

Za razumevanje negativne recepcije E. Marlitt na Slovenskem se zdi smiselno opozoriti na preobrat v odnosu do nemške pisateljice, ki se je zgodil v njeni domovini leta 1885⁵⁶ po objavi članka *Die Clauren-Marlitt* izpod peresa Hermanna Friedrichsa, urednika revije *Magazin für Literatur des In- und Auslandes*. Friedrichs je v Marlitt videl neposredno naslednico romana *Mimili* (1816) Heinricha Claurena.⁵⁷ Pisateljici je očital prikrito čutnost in opolzko, ki naj bi prav zaradi zakritosti imela na bralstvo še posebno poguben učinek. Na pisateljičino stran so se postavili predvsem avtorji revije *Gartenlaube*, a tudi Gottfried Keller. Očitki o domnevni spornosti romanov E. Marlitt so bili hitro ovrženi, vendar se je diskusija nadaljevala z vprašanjem o vrednosti pisateljičinih del in pripeljala do končne sodbe, ki je pisateljičino delo popolnoma razvrednotila. Marlitt je kmalu postala sinonim za manjvredno literaturo (Bonter 2005: 243), čeprav je med svojimi sodobniki veljala v nekaterih pogledih (kritika pridobitniškega meščanstva, ki je pozabilo na moralo, poudarjanje dobrih lastnosti ljudi, ki si sami služijo kruh, samostojnost ženskih likov) celo za progresivno pisateljico. Urszula Bonter vidi razloge za razvrednotenje dela Eugenie Marlit v poznih osemdesetih letih 19. stoletja predvsem v spremenjenih bralskih potrebah, na katere je vplivala tedanja družbenozgodovinska situacija, ki je omogočila nov zakon o svobodi tiska in posledično nastanek številnih novih časopisov, zaradi katerih družinske revije niso bile več osrednje meščansko čtivo. Izbruh novih časopisov in revij je omogočil prelome s tabuji, brisanje meje med javnim in zasebnim, senzacionalne novice so postale del vsakdanjika. Spreminjati se

56 Ta preobrat v recepciji omenja tudi Miran Hladnik (1984: 42) in ga pripisuje spremembi okusa tedanje meščanske inteligence.

57 Heinrich Clauren (1771–1854) je z romanom *Mimili*, ki je bil njegova prva literarna uspešnica, sledil vzorcu Rousseaujeve Nove Heloize. Na Slovenskem je njegova dela ostro zavrnil Janez Trdina v povesti *Ujetnica*.

je začela vloga družine in zakona, ločitve niso bile več redkost, novi časi so zahtevali tudi drugačno književnost, svet, v katerem se vse vrtilo okoli plemenitih čustev, je postal včerajšnji svet in romani Eugenie Marlitt, njegovi najuspešnejši leposlovni izdelki, povsem zastareli. Urszula Bonter navaja misel Michaela Stürmerja: „Um die Jahrhundertwende spaltete sich die Wirklichkeit. Der Kampf um die Tradition wies Züge einer Donquichotterie auf.“ (Stürmer 1994: 259)⁵⁸

Opisana družbenozgodovinska situacija in razvrednotenje del E. Marlitt sta najbrž vplivala tudi na recepcijo nemške pisateljice konec 19. stoletja v slovenskem kulturnem prostoru. Ker je slovensko bralstvo segalo po pisateljicinih romanih in spremljalo tudi dogajanje v nemških časnikih, bom v nadaljevanju podala celovit pregled recepcije E. Marlitt tako v slovenski kot v nemški publicistiki, ki je izhajala v 19. stoletju v Ljubljani. S tem želim pokazati, da je bil odziv na njena dela na Slovenskem nenavadno oster in so se nanjo sklicevali tudi tedaj, ko so pisali o temah, ki niso bile neposredno povezane z njenimi romani.

Na Slovenskem je bila tako pasivna kot reproduktivna recepcija Eugenie Marlitt.⁵⁹ Miran Hladnik piše o Marlitt kot o literarnem zgledu Pavline Pajk in Luize Pesjak; vprašanje o produktivni recepciji bomo kritično pretresli v poglavju o razmerju obeh slovenskih prozaistk do nemške pisateljice. Prvo omembo Eugenie Marlitt na Slovenskem najdemo v časopisu *Laibacher Zeitung* v feljtonu o knjižnih novostih v nemškem govornem prostoru. Leta 1876 je bila objavljena novica o izidu romana *Die Reichsgräfin Gisela*. Zapis govori o veselju, ki je zavladovalo v nemških hišah, ko je uredništvo revije *Gartenlaube* objavilo, da bo v naslednjem letu začel izhajati omenjeni roman, ki so ga že dolgo z napetostjo pričakovali (Marlitts 1869:

58 „Na prelomu stoletja se je resničnost razcepila. Boj za tradicijo je imel poteze donkihottstva.“ Stavek navajam, ker spominja na vztrajno dokazovanje Pavline Pajk, da so tradicionalne vrednote pomembnejše od naturalističnega slikanja resničnosti.

59 Hannelore Link je pasivno recepcijo opisala kot recepcijo, ki jo lahko beležimo na osnovi zapisov bralskih izkušenj, katalogov izposojevalnih knjižnic, distribucijskih načinov in s ponudbo knjig na prodajnih in knjižničnih policah (Link 1976: 99). Pod reproduktivno recepcijo pa razume vse napore, da bi se literarno besedilo približalo publiki, torej recenzije, poročila v publicistiki, predavanja, bralne večere ipd. (nav. d.: 89).

43). Vendar Marlitt v *Laibacher Zeitung* ni bila posvečena večja pozornost kot drugim nemškim pisateljicam.⁶⁰ O priljubljenosti Marlitt pri ljubljanskem bralnem občinstvu ne priča le navedena novička, temveč tudi ohranjeni izposojevalni in prodajni katalogi. Njeni romani se pojavljajo predvsem v katalogu Hedwig Radics,⁶¹ kjer naštejemo kar deset njenih del, vendar so v katalogu prav tako številne tudi knjige nekaterih drugih popularnih avtoric (Natalie von Eschtruth, Berte Behrens, Sophie Schwarz, Lule Kirschner).⁶²

Veliko število nemških knjig odkrijemo v katalogu Janeza Giontinija,⁶³ vendar Marlitt ne izstopa v primerjavi z drugimi nemškimi popularnimi avtoricami.

Zanimivo je, da nobene knjige Eugenie Marlitt ne najdemo v katalogu knjižnice Janka Kersnika,⁶⁴ čeprav iz drugih virov vemo, da je ni bral le ženski del družine, temveč tudi pisatelj sam, saj jo omenja tako v recenziji romana slovenske pisateljice Luize Pesjak kot tudi v različnih literarnih besedilih, kjer prikazuje bralke romanov Marlittove. V Kersnikovi knjižnici najdemo številne nemške pisateljice, kar potrjuje našo hipotezo, da je bila Marlitt le ena od popularnih nemških avtoric, ki so jih brali v 19. stoletju na Slovenskem. Romanov Marlittove ne najdemo v katalogu knjižnice Splošnega ženskega društva,⁶⁵ kjer so sicer nemške avtorice številčno najboljše

60 Poročila o novih knjigah so se nanašala tudi na dela Marie von Ebner - Eschenbach, Elise Polko, Rose Barach, Adeline von Bay, Eufemie Ballerstreu, Betty Paoli in Claire von Glümer. Leta 1880 je bil objavljen nekrolog ob smrti Ide Hahn - Hahn.

61 Hedwig von Radics - Kaltenbrunner je leta 1886 ustanovila prvo privatno knjižnico v Ljubljani. Prostori knjižnice so bili v njenem stanovanju. Leta 1898, ko je bil izdan katalog knjižnice, je imela preko 3586 knjig in je publiki nudila bogat izbor romanov, dram, pesniških zbirk in mladinskih knjig. Knjižnica je štela med 500 in 1000 članov, ki so lahko plačali mesečno ali letno članarino. Gl. Žigon (2010: 97–111).

62 Te avtorice so vzorec Marlittove nekoliko prilagodile novi družbeni situaciji in so zaradi tega potisnile njena dela nižje na lestvicah priljubljenosti. Gl. Bonter (2005: 240–242).

63 Janez Giontini je leta 1843 odprl v Ljubljani knjigarno in tri leta kasneje izposojevalnico knjig. Ob tem je izdal tudi obsežen katalog, ki ga je v naslednjih letih večkrat razširil z novimi naslovi. V katalogu prevladujejo knjige v nemškem jeziku.

64 Gre za družinsko knjižnico, ki je ni uporabljal le pisatelj, temveč tudi ženski del njegove družine (mati, žena in hčere). Iz ohranjenih knjig Kersnikove knjižnice, ki se je povečevala tudi po njegovi smrti, je leta 2008 zgodovinar Mitja Potočnik sestavil seznam. Pri tem je treba poudariti, da 882 ohranjenih knjig gotovo ni celotna zbirka, saj je bil Kersnikov grad Brdo po drugi svetovni vojni požgan in je marsikaj izginilo v ognju. Gl. Kocijan (2009: 159–166).

65 Več o tej knjižnici in njenem katalogu gl. Dular (2003: 115–131).

zastopane. Vendar pa so na policah omenjene knjižnice bile nekatere številke revije *Gartenlaube*, kjer je objavljala.

Marlitt se kot ene izmed nemških popularnih pisateljic spominja Marica Nadlišek Bartol:

Starejša generacija žena je imela veliko možnosti za branje. Takrat so imela naša dekleta, ki so znala nemško, na razpolago obilo duhovne hrane, ki je bila primerna njihovi starosti. Eschtruth, Marlitt, Heimbürg in najbolj brana Courths - Mahler – to je bila takrat sladka kaša naših deklet. Napetost, lep slog, zanimiva snov in spodobnost, to so bile močne strani omenjenih avtoric, katerih dela si lahko dal mlademu dekletu v roke brez slabe vesti. (Bartol 1930: 335)

Kot bralka romanov Eugenie Marlitt v zgodnji dekleški dobi se v *Moji prijateljici* (1900) in *Pismih* (1904) razkrije Zofka Kveder. Besede obeh pisateljic pričajo o tem, da so bile knjige popularnih nemških pisateljic dekleško branje, h kateremu se starejše bralke, ko so odkrile druge avtorje in avtorice, najverjetneje niso več vračale. Iz opravljenega pregleda lahko sklenemo, da je bila v smislu pasivne recepcije Marlitt le ena izmed tedaj zelo branih nemških pisateljic, drugačno sliko pa pokaže raziskava reproduktivne recepcije. V slovenskem kulturnem prostoru se namreč kot edina zares vplivna nemška pisateljica pojavlja samo Eugenie Marlitt, in to predvsem v delih slovenskih pisateljev.

Že leta 1876 jo omeni Janko Pajk v *Razgovorih*. Ostro zavrne „samomorski in krvavi značaj“ nemškega modernega romana, ki slika narodni šovinizem in socialne krize, ter kot izjemo izpostavi Marlitt in Samarowa⁶⁶ (Pajk 1876: 79). V Govekarjevi noveli *Sama svoja* bere dekle Minka romane Eugenie Marlitt. Njena bralka je tudi nemška guvernantka Elza v Kersnikovem *Ciklamnu*, kjer izbor literature gotovo ni naključen, saj jo prav takrat obišče narodno zavedni dr. Hrast, ki se v pogovoru izkaže za

⁶⁶ Gregor Samarow je bil psevdonim nemškega pisatelja Oskarja Medinga (1828–1903), ki je v romanih prikazoval zgodbe iz novejših nemške zgodovine.

dobrega poznavalca nemške pisateljice in naredi kar majhno predavanje o njej, ko ga Elza poprosi, da ji razloži svojo trditev, da čez dvajset let Marlittove nihče ne bo več bral (Kersnik 1949: 125).

Janko Kersnik je v *Ljubljanskem zvonu* leta 1888 objavil recenzijo *Beatinega dnevnika* Luize Pesjak. Skrit za psevdonim B je obsežen del svoje recenzije posvetil Marlittovi. Ugotavljal je, da njena dela niso umotvori, predstavljeni značaji so namreč zvečine problematični, še posebno moški, ki so vse preveč idealni ali, kakor Kersnik kritično oceni svoj spol: „Takšni nismo in nikoli ne bomo!“ (Kersnik 1952: 289) Nato nekoliko presenetljivo doda, da pri Luizi Pesjak pogreša „genialnih darov, ki značijo Marlittina dela, namreč: tehnike, zamotanega dejanja in – moči, moči in strasti!“ (nav. d.: 293) Čeprav Kersnik očita Marlitt marsikaj, kar tudi njemu ni bilo tuje, saj se njegova romana *Ciklamen* in *Agitator* končata s poroko, je vendar presenetljivo, da je svoji literarni učenki Marici Nadlišek Bartol v branje svetoval prav dela Eugenie Marlitt, ki jo je, kot ji je napisal, prišteval med „dobre Nemce“ (Kersnik 1984: 307).⁶⁷ Leta kasneje je Kersnikovo zavrnitev *Beatinega dnevnika* pohvalil Josip Tominšek z besedami, da je „zdrava estetiška načela“ *Zvon* zastopal tudi, ko se je „ostro obračal proti spisom po sladkem in osladnem Marlittinem žanru („Beatin dnevnik!“)“ (Tominšek 1905: 676).

A ne le Kersnik, tudi drugi slovenski kulturniki in intelektualci so Marlitt glede na številne omembe njenega imena v tisku in zasebnih pismih dobro poznali. Fran Zbašnik je v eni izmed svojih gledaliških kritik zapisal, da je nekaj podobnega tistemu, kar je videl na odru, prebral v „nekem Marlittinem romanu“ (Zbašnik 1896: 708). V neki drugi kritiki pa je zapisal, da vse v igri *Vaški podobar* „opominja preveč na lažiumetnost Marlittino in Birch-Pfeifferičino“ (Zbašnik 1899: 705).

67 Najverjetneje gre pri zavrnitvi Marlitt v kritiki *Beatinega dnevnika* že za preobrat v recepciji njenih del, medtem ko je za časa pisma Marici Nadlišek avtorico kot večina meščanske inteligence še cenil.

O tem, kako zelo se je ta podoba ukoreninila v slovenskih literarnih krogih, pričajo tudi številne omembe „Marlittovke“ v besedilih Ivana Cankarja. Ko v noveli *Nespodobna ljubezen* (1906) mlada moška pretresata razmerje med razumom in čutnostjo, eden izmed njiju za ponazoritev svojih misli pravi: „Kaj? Ti praviš, da je stara stvar, znana že Marlittovski, lastna nji in vsem filistrom – da ni to drugega, nego titel solzávega romana: razum in kri?“ (Cankar 1973: 97) V romanu *Novo življenje* (1908) eden izmed moških likov pripoveduje o ženski, ki je „bila čista kakor marlittovska Elsa“ (Cankar 1974a: 68). V črtici *Trubadur* (1910) Cankar nemško pisateljico omenja s sarkazmom: „Najine besede so kakor bonboni, zato rajši govoriva po nemško; slovenščina ni bonbonska, mi nismo imeli Haibunda in nimamo Marlittovke.“ (Cankar 1974b: 288) Za Cankarja so bili ti romani sinonim za osladnost, ki je primerna le za neumne malomeščanke, kar potrjujejo njegove besede iz pisma Ivanki Klemenčič (kasneje objavljenega v *Slovenki* pod naslovom *Literarno pismo*), kjer je o *Misteriju žene* Zofke Kveder ugotavljal, da njena knjiga ni za „tiste pokvarjeno čuteče, od Marlittinih fraz oblizane ‚ženske‘, “ in menil, da take „ženske“ storé najboljše, da ostanejo pri Marlittovski, Pajkovki in Márici ter se v resno literaturo ne vtikajo ...“ (Cankar 1975: 88–89). Zato je Anici Lušin v pismu 25. 7. 1898 Marlitt in njene naslednice odsvetoval: „Nemški pisatelji in pisateljice à la Heimbürg, Werner, Marlitt itd. pripovedujejo neslano kakor stare devíce, ki ne poznajo življenja prav nič.“ (Cankar 1971: 265)

Tudi Pavlino Pajk so primerjali z nemško pisateljico. V oceni *Planinske idile* je Govekar zapisal: „Planinska idila‘ je krasna, a povsem nerealistična zbirka hiperidealnih moških in ženskih značajev po fasoni pisateljic gospej: Marlitt, Heimbürg, Werner in Ouida.“ (Govekar 1896: 316)⁶⁸ Podobno beremo tudi v anonimni oceni njenih *Izbranih del*: „Tudi oni čitatelji ali čitateljice, ki omedlevajo za Marlittovko, najdejo v njih nekoliko zadostila; kajti dozdeva se nam, da vsaj prva povest⁶⁹ spominja na

68 Na drug možen zgled je opozorila Alenka Jensterle - Doležal v prispevku na simpoziju Žensko avtorstvo v književnostih malih dežel 19. stoletja (Ljubljana, 22.–23. 9. 2010), kjer je opozorila na podobnosti med Planinsko idilo in povestjo češke pisateljice Anne Řehakove Nalezení diář (Najdeni dnevnik, 1897).

69 Mišljena je povest Roka in srce.

Marlittovkine znane motive.“ (Govekar 1895: 641) Posredno je Govekar postavil Pavlino Pajk v zvezo z nemško pisateljico v članku *Portretne karikature*, kjer je zapisal, da so vsi njeni spisi po kopitu nemških beletristinj (Govekar 1896a: 4). Z Marlitt so Pavlino Pajk primerjali tudi, ko sploh ni šlo za njeno literaturo, temveč je postala kar sinonim za slab, nemoderen literarni okus. Tako je Bežek v oceni *Ljubljanskega zvona* za leto 1987 ob Meškovem romanu *Kam plovemo* zapisal: „Da hodijo naši ‚moderni‘ v šolo k Rusom in Francozom, zameri jim le on, komur so ideal Marlittkini romani in seveda dosledno potem tudi Pavlinine povesti vrhunec domačega slovstva.“ (Bežek 1898: 2)⁷⁰

O odnosu Pavline Pajk do romanov Eugenie Marlitt lahko danes le domnevamo.⁷¹ V njenih tekstih in v pismih imena nemške pisateljice ni. Če sklepamo po Stritarjevem kratkem zapisu *Franu Govekarju v odgovor* (Stritar 1958: 167), njegovo pismo, v katerem je izrazil ogorčenje nad gonjo proti njej in zapisal znameniti stavek: „Če vas imenujejo slovensko Marlitt, ni se Vam treba sramovati tega priimka“, ⁷² ni nastalo kot odgovor na njeno pismo, temveč iz lastne pobude, da bi se postavil v bran z vseh strani napadani slovenski pisateljici, kar pomeni, da ne moremo z gotovostjo trditi, da bi se Pavlina Pajk sramovala primerjav z Marlittovo.

70 O pisateljičinih polemikah s sodobniki gl. tudi Testen (2009: 149–150).

71 Že v mladosti je bilo njeno bralsko zanimanje usmerjeno v italijanske, nemške in druge klasike, prebiral pa je tudi Shakespeara (Koblar 1935: 257).

72 Pavlina Pajk o Stritarjevem pismu piše: „V izdanju ‚Edinost‘ za torek 18. januarja piše Govekar v svojem članku: ‚Stritar in nova literarna struja‘ mej drugim o meni: ‚Šla se je jokati k preblagemu profesorju Stritarju itd.‘, in to da sem storila, da bi me pesnik branil napadov mojih nasprotnikov. Na to izjavljam, da jaz g. profesorja že leto dnij nisem ni ustno niti pismeno kedaj prosila, da bi me branil. Povsem nepričakovano došlo mi je njegovo od mene v ‚Slovenskem listu‘ objavljeno pismo, kateremu je bil priložen listek sledečega sodržaja: P. S. – Ko bi vam uzvidelo, ta list kako objaviti, prosto Vam; toda vsega, ali pa bolje nič. Le v celoti ima vsaka beseda svoj pravi pomen! J. S.“ (Pajk 1898: 3)

2.6 Primerjava med *Arabelo* in *Skrivnostjo stare gospodične*

Miran Hladnik primerja v razpravi *Slovenski ženski roman v 19. stoletju* fabulo romanov *Arabela* in *Skrivnost stare gospodične* ter pri tem ugotavlja, da so podobnosti med avtoricama očitne. Čeprav jih v primerjavi ne izpostavi, lahko iz njegovih fabulativnih poudarkov sklepamo na naslednje: obe protagonistki sta siroti, z gospodinjo, pri kateri živita, imata težaven odnos, pri obeh družinah živi na podstrešju starejša ženska, v obeh ljubezenskih zgodbah sta si zaljubljenca najprej nekoliko sovražna in obe se končata s poroko. Hladnik hkrati opozarja tudi na razlike, ki se mu razkrivajo v idejnosti romana, in meni, da je verski mlačnosti ali celo protiverskosti Marlittove nasproten slovenski katolicizem Pajkove (*Judita*, *Arabela*). Izvirnejša se mu zdi Eugenie Marlitt, a hkrati ugotavlja, da bi pri pazljivejšem primerjanju pomenljivih razlik verjetno našli še več. Tej tezi lahko pritrdimo, saj se romana ne razlikujeta le po idejnosti, temveč tudi v kompoziciji, pripovednih kategorijah, formalnih in stilnih izraznih sredstvih.

Zgodba v *Skrivnosti stare gospodične* obsega precej daljše časovno obdobje, več je tudi retrospektivnih vračanj v preteklost. Johannesova spreobrnitev iz egocentričnega in nesenziibilnega učenjaka v rahločutnega ljubimca se odvije počasi in je zato bolj prepričljiva kot Waldekova. Stara gospodična Hellwig, ki živi na podstrešju, je razgledana in mila oseba, ki Feliciti pomaga do duhovne omike, medtem ko je Arabelina mati zblaznela in je potrebna le za srečni razplet zgodbe ter v ilustracijo krutosti zakoncev Karpeles.

Podobnosti so v dogajalnem prostoru, ki se pri Marlitt poleg vrta in mesteca razširi še na pokopališče. Vendar podobni dogajalni prostori niso posledica Marlittinega vpliva na Pavlino Pajk, temveč gre za žanrske konvencije. Sentimentalni roman je namreč zaradi osrednjega ženskega lika, ki pripada meščanskemu ali plemiškemu razredu, večinoma vezan na zaprti prostor hiše in njegove ožje okolice, saj je bilo

življenje žensk v 18. in 19. stoletju omejeno na te kraje. Romanoma je skupno, da protagonistka vpliva na vzgojo srca ljubljenega moškega, ki je najprej hladen, nepristopen in popolnoma zapisan znanosti, na koncu pa se spremeni v občutljivega in ljubečega partnerja. Vendar bi tudi v tem le težko videli vpliv Marlittove, saj je takšno ljubezensko razmerje značilno za mnoge romane s sentimentalnimi prvinami.

O motivu nore ženske na podstrešju, ki jo je upodobila Pavlina Pajk v *Arabeli*, lahko v monografiji *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* Susan Gubar in Sandre Gilbert preberemo, da ima motiv daljšo tradicijo. Ker so *Jane Eyre*, najznamenitejši roman s tem motivom, poznali tudi pri nas v nemških prevodih in predelavah (Bogataj Gradišnik 1989: 32), se zdi verjetneje, da je Pavlina Pajk motiv nore ženske prevzela neposredno iz romana Charlotte Brontë.

Če primerjamo narativne strategije, ugotovimo, da v obeh romanih prevladuje avktorialni pripovedovalec, v vlogi fokalizatorja prevladujeta Felicita in Arabela, Pavlina Pajk se v jurčičevski maniri obrača neposredno na bralca oz. bralko, medtem ko v *Skrivnosti stare gospodične* takšne komunikacije ni. Pripoved je pri Marlitt bolj dinamična, gradi na suspenzu in je v določenih trenutkih patetična (vendar v skladu z značajem in obnašanjem romanesknih oseb – patetičen je govor Felicitinega očeta ob umirajoči ženi, nikoli ne govor hladne Brigitte). Pri Pavlini Pajk je patetični govor zaradi kratkosti besedila še bolj opazen.⁷³ Romana povezujejo preslabo motivirani negativni značaji, medtem ko je plemenitost nekaterih figur najverjetneje posledica zavezanosti sentimentalnemu vzorcu, kjer je poudarek na kultiviranju čustva, rahločutju, sočutju in senzibilnosti, h katerim naj teži človeštvo.

73 Takšen je opis srečanja med Arabelo in Waldekom: „Arabela se sramuje, da je pri njegovem pogledu povesila oči. Hoteč poravnati svojo slabost in pokazati mu, da se njega nič, prav nič ne boji, upre še enkrat vanj svoje mirno, čisto oko. In ta pogled je bil njun prvi, globoki, osodepolni pogled.“ (Pajk 1885: 228)

Pisateljici sta ustvarili razgibani zgodbi (nemška pisateljica je pri tem gotovo spretnješa) z zapletom, ki ga razrešita delno vse prepreke premagujoča ljubezen in razkritje skrivnosti iz preteklosti. Družbena kritika je pri Marlitt skladna z dobo, v kateri je živila, in se nanaša predvsem na pomanjkanje človečnosti in srčnosti ter odmike v skrajnosti, kot je verski fanatizem Brigitte Hellwig. Pavlina Pajk je najbolj kritična do nesmiselnega kopičenja bogastva, zaradi katerega ljudje zanemarijo duhovno omiko in težijo zgolj k videzu. Pridobitništvu Juda Karpelesa, s katerim se postavlja pred okolico, zoperstavi tiho, v družinsko srečo obrnjeno življenje družine Waldek. Nestrpnost do Judov je pri Pavlini Pajk omejena le na njihovo zapravljenost, kakor jo uteleša predvsem Rebeka Karpeles, medtem ko Arabela v pogovoru z Waldekom poudari strpnost med religijami.⁷⁴ Čeprav je bila vzgojena v judovski veri, je plemenita in dobrosrčna, saj so to poteze njenega značaja.

Obe pisateljici bolj malo upoštevata dejansko družbeno situacijo žensk v 19. stoletju, čeprav se je dotakneta. Pri Marlitt je jasno razvidno, da je bila dekletu, ki ni pripadalo višji družbi, pot do izobrazbe zaprta, medtem ko slovenska avtorica tega vidika ne tematizira in poudari le Arabelino plemenitost v primerjavi z nečimrnostjo njene tete. Za nobeno pisateljico ni ideal ženska, ki pretirano skrbi za svojo zunanjost, zato tudi pri Feliciti ni poudarjena njena lepota (njej nasproten lik je Johannesova sestrična, ki vso skrb usmerja le v svoj videz in pri tem zanemarija lastnega otroka). Vendar je Felicita kljub temu privlačna v svoji neizumetničenosti in naravnosti, pisateljica na več mestih omeni njene čudovite lase. Pri Arabeli smo že opozorili, da Pajkova prav poudari, da ni lepa, a takšen je nenazadnje tudi Walter, medtem ko je Johannes moški, ki naredi vtis na svojo okolico. Bližino sentimentalnemu romanu razkriva idealizacija ljubezenskega para, njuna ljubezen ni prikazana kot strast, ki bi zadela oba protagonista, temveč kot čustvo, ki se razvije postopoma kot posledica

74 „Vsak človek misli, da je le ona vera prava, v katerej je rojen,“ odgovori ponosno Arabela in ga neustrašljivo pogleda. „Vi gotovo tako o svojej veri sodite, jaz pa ravno tako o svojej. Le enega in istega Boga pa molite naju obeh veri, če ste si tudi v drugem jako različni. Toda pustiva to,“ dostavi siloma in obrne od njega svoj pogled. „Vi ne boste mene na svojo vero izpreobrnili, meni pa je zadnja misel, da bi vas jaz pridobila za svojo.“ (Pajk 1885: 228–229)

duhovnega spoznavanja, medsebojnega spoštovanja in že omenjene „vzgoje srca“, v čemer lahko vidimo tudi zavrnitev romantičnega pojmovanja ljubezni kot strasti.⁷⁵ Pozornosti je vredna tudi pisateljčina odločitev, da osrednji lik v *Arabeli* ni revno mlado dekle, vzgojiteljica ali družabnica, kar je pogost lik v delih Eugenie Marlitt. V *Skrivnosti stare gospodične* je Felicita revna in tudi konec tega ne spremeni, čeprav se izkaže, da je po materini strani plemiškega rodu. A ker družina njene matere noče vedeti za to, ji takšen razplet ne prinese bogastva oziroma se njen materialni položaj spremeni šele s poroko.

Zdi se, da Pavlina Pajk ni hotela slediti zgodbi o vzponu revnega dekleta, temveč je poudarila čustvo, ki se razvije med osebama, ki sta duhovno in materialno v enakem položaju.⁷⁶ Verska pripadnost je v tem pogledu tisto, kar sproži zaplet, vse drugo (Walterjevo vegetarijanstvo, materializem zakoncev Karpeles in družinska skrivnost) je podrejeno pisateljičinemu prikazu iskanja in najdenja zakonske sreče med kultiviranima, rahločutnima in plemenitima človekoma. Razumljivo je, da je to spoznanje že v pisateljičinem času delovalo anahronistično, še bolj tuje je bilo očitno kasnejšim literarnim zgodovinarjem, ki so njena dela bolj ali manj utemeljeno zavrnila ali povsem razvrednotili.

Primerjavo med obema romanoma lahko sklenemo z ugotovitvijo, da so med njima gotovo podobnosti, vendar kljub temu da je bila Eugenie Marlitt pri nas nedvomno bolj brana pisateljica kot angleške in francoske avtorice romanov s sentimentalnimi prvinami, ne moremo z gotovostjo trditi, da se je Pavlina Pajk zgledovala neposredno pri Marlittovi, temveč se zdi prav tako verjetna misel, da se je navdihovala tudi pri drugih pisateljicah. Petra Testen opozarja, da bi se pri pisanju aforizmov lahko

75 O razvoju pojmovanja ljubezni kot strasti gl. Luhmann (1994).

76 Pred poroko je njeno gmotno stanje takšno: „Izračunila je, kar jej je ostalo čistega, ter se določila živeti odslej od obresti in najemnine. Našla pa je, da bodo njeni dohodki še dosta večji nego njene potrebe.“ (Pajk 1885: 490) Vsekakor se njen položaj po poroki glede na meščansko percepcijo ženske vloge izboljša, vendar v romanu ni nobenega mesta, kjer bi pisateljica izpostavila Arabelino željo po tem.

zgedovala pri avstrijski pisateljici Marie von Ebner - Eschenbach (Testen 2009: 149), Tanja Badalič pa je odkrila podobnosti z deli George Sand.

2.7 Intertekstualne povezave med pripovedno prozo Pavline Pajk in George Sand

Kot razkrivajo nedavne raziskave, ki izhajajo iz spoznanj Katarine Bogataj Gradišnik, bi bila lahko pomemben zgled za Pavlino Pajk George Sand. Omenjena raziskovalka ugotavlja, da pripovedna proza *Blagodejna zvezdica* v številnih potezah spominja na roman *Marquis de Villemer* (1866) George Sand (glavni lik je sirota, ki se preživlja kot družabnica v družini z dvema bratoma, ki se med seboj močno razlikujeta, njeno srce osvoji resni in senzibilni brat). Lik starejše bogate dame, pri kateri glavna oseba služi kot služabnica, najdemo tudi v romanu *Sučaji usode*. Ker se ni ohranilo nobeno pričevanje slovenske pisateljice, da je brala prav ta roman, o dokazljivem vplivu ni mogoče trditi. A hkrati ni mogoče spregledati, da je bila Pavlina Pajk navdušena bralka George Sand, saj je o njej napisala spominski članek, objavljen v *Zori* leta 1876.⁷⁷ Natančneje se je intertekstualnim povezavam med deli slovenske in francoske pisateljice posvetila Tanja Badalič. Podobnosti je odkrila še v naslednjih besedilih: *Judita*, *Najdenec*, *Dora*, *Dušne borbe* ter *Roka in srce*. Primerjava med *Judito* in *Malo Fadette* je razkrila številne podobnosti tako v zasnovi naslovnih likov (siroti, ki živita stran od vaše skupnosti, ki ju prezira, slab odnos do ženske, ki je v vlogi nadomestne matere, nabiranje zelišč, poseben odnos do narave) kot v zapletu obeh del (ljubezenska zgodba med mladeničem iz urejene družine in „divjim“ dekletom) in motivih (prijateljstvo do Landyjega brata

⁷⁷ Roman bi lahko brala tudi v nemškem dunajskem prevodu iz leta 1860 (Der Marquis von Villemer, „Übersetzt von G. F. W. Rödiger. 2 Thle. Wien: Hartleben“), leto kasneje je izšel tudi v Brnu, kjer je Pavlina Pajk kasneje tudi živela (Der Marquis von Villemer, „Brünn: Buschak & Irrgang, 1861“). Za podatke o nemških prevodih in njihovi razširjenosti v Avstro-Ogrski monarhiji se zahvaljujem Kerstin Wiedemann.

oziroma Viljemove sestre, nega bolnega bližnjega) (Badalič 2013: 122–123). Številne podobnosti je mogoče odkriti tudi v povestih *Najdenec* in *François le champi*, kjer se intertekstualne povezave skrivajo že v naslovu, saj beseda „champi“ v narečju pomeni „najdenec“. Tako ni presenetljivo, če raziskovalka odkriva podobnosti tudi v naslovnih likih, zasnovi in zapletu zgodbe, celo način, na katerega skušata oba protagonista končati svoje življenje, je enak (Badalič 2013: 124–125). Kot razkriva primerjava Tanje Badalič, je med obema opusoma mogoče odkriti še številne druge podobnosti v motivih in dogajalnih prostorih, jezik Pavline Pajk pa kaže, da je v svoje zgodbe rada vpletala francoska imena in besedišče.

2.8 Recepcija Luize Pesjak in Pavline Pajk pri slovenski kritiki in v literarni vedi

Ob koncu poglavja pa moramo odgovoriti tudi na vprašanje, zakaj so tudi literarni zgodovinarji tako o Luizi Pesjak kot Pavlini Pajk raje molčali kot pisali, če so jima že namenili nekaj pozornosti, pa so bile njihove sodbe vse prej kot naklonjene.

Anton Slodnjak njeno delo ocenjuje kot posebno smer v slovenski književnosti, v njeni novelistiki vidi prizadevanje, da „bi dala slovenski slovstveni izraz življenju malomeščanstva in podeželskega plemstva“ (Slodnjak 1934: 282). Pripisuje ji še „precejšnjo nadarjenost, ki se kaže zlasti v upodabljanju ženskih značajev in usod“ (nav. d.: 282), vendar hkrati ugotavlja, da so jo ovirali slabo znanje slovenščine, usmerjanje njene ustvarjalnosti v romantično smer, za katero naj bi bil zaslužen njen mož Janko Pajk, a tudi odsotnost slovenskega malomeščanstva in podeželskega plemstva. Kasneje je svojo oceno zaostрил in je (po njegovem mnenju nezasluženo) uveljavitev Pavline Pajk razlagal z zapleteno in nezdravo literarno situacijo, ki je vladala v osemdesetih in devetdesetih letih 19. stoletja v slovenski književnosti. Njen uspeh (besedo je dal v narekovaje) je imenoval „tragičen in komičen obnem,

ker ji je omogočil, da je trenutno osvojila knjižni trg in ji je dajal celo potuho, da se je s pomočjo Janka Pajka začela lotevati literarnoteoretičnih vprašanj in se je kmalu pokazala kot najostrejša nasprotnica nove struje“ (Slodnjak 1963: 28). O romanu *Dušne borbe* je zapisal: „In res ni mogoče o tem delu /.../ razpravljati in soditi z estetskimi merili, ker je preizrazit primer za to, kar imenuje nemška literarna kritika ‚Kitsch.‘“ (nav. d.: 63) Slodnjak je bil oster in neprizanesljiv sodnik celotni slovenski književnosti, sodil jo je glede na razvojno stopnjo velikih evropskih književnosti, zato ga posebne okoliščine niso zanimale, kadar je menil, da mora podati sodbo o umetniški vrednosti nekega dela. Sicer je Pavlini Pajk priznaval „resničen, dasi nekultiviran pripovedni talent“, pogum v prikazovanju srednjeevropske plemiško-buržoazne družbe in o *Slučajih usode*, ki so se mu sicer zdeli „v slovstvenem pogledu res nezrelo in v zamisli nazadnjaško delo“, zapisal, da „kritiki v letu 1897 ne bi smeli spregledati, da je bila osebnost Malvine vendarle živa v literarnem in družbenem pogledu kot upodobitev avtoričinega študija same sebe in avstrijske meščanske ter plemiške plasti“ (nav. d.: 1963: 108). Bolj neprizanesljiv je bil v *Obrazih in delih slovenskega slovstva*, kjer je zapisal: „To je bilo bolj ali manj tipično srednjeevropsko berilo za malomeščanke, v katerem pa sta večkrat naglica in čustvena zagnanost porajali skrajno neverjetne značaje in čudne situacije.“ (Slodnjak 1975: 211)⁷⁸

Miran Hladnik je pripovedna besedila Luize Pesjak in Pavline Pajk leta 1983 označil kot trivialna, pri čemer ta oznaka v njegovi opredelitvi ne pomeni manjvredne literature, temveč določa funkcionalnost teh besedil. Kot enega izmed razlogov, da je določeno delo obravnaval v svoji monografiji, je Hladnik navedel pretirano sentimentalnost (Hladnik 1983: 83), pri čemer ni razložil, ali je s tem mislil na sledenje motivom in vzorcem sentimentalnega romana ali čustveno preveč razburkano delo, v katerem je premalo distance do prikazanega dogajanja in oseb. Če prenesemo obe možnosti na raziskovana besedila, lahko pritrdimo, da je v njih veliko

⁷⁸ Margaret Cohen navaja podobno Stendhalovo obsodbo romanov, ki so jih pisale ženske v prvih desetletjih devetnajstega stoletja. Opozarja, da Stendhal romane, ki so nastali v prvih desetletjih 19. stoletja, opisuje tako, da se osredinja na njihovo bralno občinstvo, ki naj bi ga sestavljale provincialke (Cohen 2002: 83).

sentimentalnih prvin, pisateljici sta nedvomno na strani plemenitih protagonistk. Vendar v takšnem odnosu do protagonistk lahko odkrijemo tudi njun poskus, da bi v slovensko književnost vpeljali romaneskni sentimentalni vzorec s plemenitim, moralnim in razmišljujočim osrednjim ženskim likom, ki ne stremlje le k poroki, a se ji tudi ne odpove, ko ni zanjo več nobenih ovir. Sledeč drugi Hladnikovi definiciji, da je trivialna literatura literatura „s socialno-psihološko uporabno vrednostjo“ (nav. d.: 17), lahko sklenemo, da je danes težko presoditi, kolikšen vpliv so imela dela Pavline Pajk in Luize Pesjak na njuno bralno občinstvo. Ohranil se je zapis Zofke Kveder v *Ženskem svetu*. Tam je Joža Glonar objavil pisma Pavline Pajk Josipu Cimpermanu in Zofka Kveder se je nanje odzvala in o predhodnici zapisala: „Ko berem zdaj pisma Pavline Pajkove, mi je tako mila in draga! Zdi se mi, kakor da sem živela ž njo, jo poznala in jo rada imela kakor prijateljico. /.../ Da, tisto Pavlinino knjigo sem čitala z vznemirjeno dušo. Moje roke so s spoštovanjem obračale liste, a v meni se je rodila skrivna in ponižna želja, da bi tudi jaz pisala povesti in bi bile tiskane in bi doživela, da držim lastno knjigo v roki.“ (Kveder 1924: 111)

Hladnik opozarja tudi na to, da je v delih Pavline Pajk zaslediti ironične poudarke: „Najpomembnejša se od drobnih stvari zdi ironija, ki nastopi v nekaterih novelah P. Pajkove (*Uslišana*, *Planinska idila*, *Mačeha*). Ironična pripovedna perspektiva je s klasičnim kičem nezdružljiva, zato je njena prisotnost v omenjenih delih znak njihovih umetniških ambicij in sposobnosti.“ (Hladnik 1981: 281) Da je pisateljica znala vzpostaviti ironično distanco do svojih likov in trivialne književnosti, razkriva naslednji citat iz novele *Roka in srce*: „Vendar pak jo je obšla misel, ali ni morda modro nje govorjenje le sad čitanja pretiranih romanov, v katerih se govori o zadovoljnosti dveh src v majhni bajtici.“ (Pajk 1895: 27)

2.9 Marica Nadlišek Bartol: Fatamorgana

Čeprav se je Marica Nadlišek Bartol navduševala za romantični realizem po zgledu svojega vzornika, pisatelja Janka Kersnika, je v romanu *Fatamorgana* (1898) mogoče prepoznati tudi nekatere značilnosti sentimentalnega vzorca. Osrednji ženski lik Dana Rošerjeva se zaljubi v mladega kaplana, tudi on ji vrača ljubezen, a se zaradi njegovega položaja in ambicij ljubezenska sreča hitro konča. Dana se odloči, da mu bo ostala zvesta v samostanu, s čimer pride v konflikt s starši. Razdvojena med pokornostjo staršem in med tem, kar sama razume kot edino možnost, da ostane zvesta kaplanu Zorku, se naposled odloči za samostan: „Dvakrat se ne more ljubiti tako, kakor sem jaz ljubila. V tej ljubezni sem našla vso tisto srečo, o kateri sem dotlej le sanjala in brala v romantično-idealnih spisih. Živela sem in ljubila ter užila v tej ljubezni največ sreče, sreča pa ni stanovitna, ni trajna.“ (Nadlišek Bartol 1998: 193–194) Spoznanje o kratkotrajnosti in minljivosti sreče je skrito tudi v naslovu romana in se nanaša na vse osrednje like, saj na koncu romana nihče ni, kakor spoznamo iz pisem, ki so tudi del sentimentalne tradicije, srečen. Svet je tudi za osebe romanesknega sveta Marice Nadlišek Bartol solzna dolina.



Zgodnje slovenske pripovednice so v slovenski meščanski ljubezenski roman vpeljale ženski lik kot osrednjo osebo in izpostavile zakon iz ljubezni kot najvišjo vrednoto. Za primerjavo z jurčičevskim romanom je bistveno, da odločitev za poroko (kadar gre za lastno željo, in ne voljo staršev) izvira iz ljubezni.⁷⁹ Vsekakor je najbolj aktivno vlogo pri tem odigrala Pavlina Pajk, saj se je kritikom svojih del odločno postavila po robu, ko so jo napadli, da bi jo kot uspešno pisateljico izrinili z

⁷⁹ Pri tem moramo opozoriti, da so se ženski liki Pavline Pajk pripravljali tudi odpovedati ljubezni, če ni v skladu z njihovim moralnim horizontom, kot npr. v Dušnih borbah.

literarnega polja in s tem obvladali tržišče,⁸⁰ a tudi z družbenim kontekstom, z vlogo ženske v 19. stoletju, ki se ji ženski liki pisateljic niso najboljše prilagale.

Pisateljice so v svojih delih velikokrat zavzele kritičen odnos do družbenih vlog žensk in moških tako, da so svoje poglede izrazile z ironijo. Na ta način so se upirale tudi očitkom, da so ženske sposobne le čustvenega, in ne tudi racionalnega odzivanja. S tehniko ironije so dokazale, da imajo do fikcionalnega sveta svojih del distanco in da so sposobne refleksije o njem s humornimi podtoni. Ironija v njihovih delih ni bila vselej prepoznana kot posebna narativna strategija, zato je treba v teh besedilih, še posebno v tistih, ki jih je tradicionalna literarna zgodovina označevala za trivialna, poiskati mesta, v katerih gre za kritične in duhovite odzive na družbo. Ironični poudarki pričajo o tem, da so bila besedila, ki so jih ustvarile te avtorice, sicer kompromis z družbo, v kateri so ustvarjale, a so hkrati subtilno izražala tudi drugačne poglede.

V prozi zgodnjih slovenskih pripovednic je prikazano protagonistkino iskanje sreče v ljubezni, a hkrati so avtorice v ta dela nevsiljivo vpletle tudi svoje poglede, poglede kritičnih opazovalk položaja žensk v družbi, ki so nadgrajeni tudi z ironijo. S takšnim branjem se nam prve slovenske pripovednice razkrijejo kot pisateljice z umetniškimi ambicijami, in ne le kot tržno uspešne avtorice trivialnih besedil, kot jih je označevala tradicionalna slovenska literarna zgodovina.

Raziskava sentimentalnih prvin je razkrila, da so pisateljice ustvarile besedila, ki so sicer v nekaterih motivih blizu sentimentalni tradiciji, vendar so te elemente preoblikovale v samostojna pripovedna dela, v katerih dekletova odločitev za zakon ne izhaja iz ničesar drugega kot iz ljubezenskega čustva, saj se njen družbeni in gmotni položaj s poroko kaj dosti ne spremeni (v angleškem sentimentalnem

80 Pavlina Pajk je v pismu F. Lampetu priznala, da ji je boj z novostrujarji vzel veselje do pisanja: „Razmere zadnjih dveh let so mi umorile slednje navdušenje do vsakršnega pisateljstva.“ (Pavlina Pajk v pismu F. Lampetu 8.6.1899)

romanu, a tudi pri ženskih likih Eugenie Marlitt, poroka vselej pomeni tudi družbeni vzpon). Kakor je bil vzpon mladega kmečkega izobraženca v meščansko družbo projekcija želje slovenskih pisateljev, je bila uresničitev zakona iz ljubezni projekcija želje raziskovanih pisateljic in ta želja je bila glede na družbeni položaj žensk v 19. stoletju enako legitimna kot aspiracije njihovih sodobnikov. Toda vloga moškega je bila v razmerju, kakor so ga zastavile v svojih delih Luiza Pesjak, Pavlina Pajk in Marica Nadlišek Bartol, tako zahtevna, da je bilo lažje izreči očitke o neverjetnosti in plagiatorstvu kakor sprejeti demokratični naboj sentimentalnega vzorca (četudi je v slovenskih besedilih izgubil velik del svoje ostrine) kot možen pogled na razmerja med spoloma. Vzroke za zavrnitev je mogoče najti v še enem odstopanju od takrat uveljavljenega romanesknega žanra – v vnašanju čustev in refleksije v literarno delo.

Miran Hladnik je o romanu *Arabela* Pavline Pajk zapisal, da bi bil literarna klasika, če bi imel naslednje kvalitete: bolj življenjske literarne osebe, prefinjene tematizacije razrednih razmerij in kritičen odnos do njih, spretnejšo gradnjo zapleta in bolj razgibano dogajanje, večplastno prikazano družbeno resničnost, bolj živ in stilistično izbrušen jezik ter večji delež ironije (Hladnik 2007: 68).

Prav te določitve so seveda opredelitve posebnosti realističnega romana. Zato se zdi, da je postavljanje Pavline Pajk, Luize Pesjak in Marice Nadlišek Bartol v razmerje do literarno uspešnejših, kanoniziranih sodobnikov, klasikov slovenske realistične oziroma naturalistične književnosti, početje, ki njihova pripovedna besedila vselej opredeljuje kot odmike od norme in jih tako označuje le kot pomanjkljiva. Z drugačne perspektive je ta pripovedna besedila mogoče ovrednotiti kot prvi in zato dragoceni poskus vnesti v slovensko pripovedno prozo del evropskega literarnega izročila in ga preoblikovati po lastnih poetoloških izhodiščih.

Razloge za sprejem sentimentalnega, in ne realističnega romanesknega vzorca pa je najbrž treba iskati tudi drugje, in precej verjetno se zdi, da situacija slovenskih

avtoric ni bila lažja od tiste, ki so jo doživljale francoske pisateljice in jo je Margaret Cohen koncizno povzela z naslednjimi besedami:

Za avtorico romanov, ki jo je zanimalo zbiranje simboličnega kapitala, je bilo očitno, da mora graditi na predhodno dominantni sentimentalni praksi romana, saj so bile ženske na tem področju že uveljavljene in njihovi prispevki k sentimentalnosti zgodnjega 19. stoletja široko cenjeni. /.../ Koliko težje bi bilo zavzeti realistično pozicijo, kakršnekoli simbolične zasluge bi že za to dobile. Da bi se razširili, so realistični teksti svoj pomen črpali iz identifikacije romana z moškimi, s spodbujanjem poetik, ki so bile povezane z moškimi oblikami vednosti, in s spodrežanjem avtoritete tako pisateljic kot sentimentalnega. (Cohen 2002: 195)⁸¹

81 For the woman novelist interested in accumulating symbolic capital, it was evidently to build on the previously dominant sentimental practice of the novel, given that women were preeminent in this practice, that women writer's contributions to early-nineteenth-century sentimentality were widely recognized /.../ How much more difficult it would be to exploit the realist position, whatever its symbolic rewards. From their emergence, realist works assert their claims to literary importance by identifying the novel with men, by forging a poetics associated with masculine forms of knowledge, and by undercutting the authority of the woman writer along with sentimental. (Cohen 2002: 195)

3

MATERE KOT OSREDNJI LIKI

V 19. stoletju je materinska vloga, še posebno v meščanskem sloju, pridobila nove poteze, ker so se v tem obdobju spremenili družinski odnosi, socialna razdalja med zakoncema, a tudi med starši in otroki, se je zmanjšala. A v zahodnoevropskem, še posebno v krščanskem imaginariju, so materinske podobe ostajale ambivalentne: na eni strani je bilo (še posebej v marijanskem kultu) prisotno povečevanje, stiliziranje materinstva, na drugi strani so nastajale vedno nove upodobitve mater kot prinašalk zla zaradi njihove (velikokrat strah vzbujajoče) povezanosti z naravnimi silami in telesnostjo,⁸² med arhetipskimi upodobitvami tako zasledimo materinske figure kot svetnice in čarovnice, pravljične botre in zlobne mačehe (Staub 2007: 1–3). V primerjavi z drugimi literarnimi osebami so matere v 19. stoletju največkrat odsotne, čeprav bi glede na nepregledno število člankov o materinstvu, ki so bili napisani in objavljeni v publicistiki tega obdobja, pričakovali ravno nasprotno.

Vzroke za to so literarni zgodovinarji in zgodovinarke iskali ne le v družbeni situaciji, temveč tudi v poziciji ženske v jeziku⁸³ in v literarnih strategijah: posebno v gotškem romanu je materina odsotnost pomenila izpostavljenost dekleta moškemu, ki je imel z njo slabe namene (Bienstock Anolik 2007: 98), in je tako omogočila zaplet. V tem tipu romana in v drugih literarnih besedilih je eliminacija materinske figure omogočila tudi tesnejše zveze z drugimi ženskami (motiv ženskega prijateljstva je v literaturi 19. stoletja pogost), po drugi strani je bila hči brez matere sicer brez varstva, a zato bolj svobodna, da si je sama izbrala svojo življenjsko pot, kar je spet dalo nove fabulativne možnosti (Thurer 1995: 207). Odsotnost materinske

82 Tudi prelomno delo tega obdobja, Darwinova *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex* (Izvor človeka in odbiranje glede na spol, 1871), razlaga vlogo ženske v povezavi z reprodukcijo: „Charles Darwin's radical new theory of evolution did not appear to operate in women's favor, and certain of its distortions linger on today. Darwin dismissed women as biologically inferior. /.../ Evolutionary success for a woman, on the other hand, meant reproductive success. Women's breeding capacity was the criterion of female excellence.“ (Thurer 1995: 211) [Radikalna nova teorija Charlesa Darwina ni delovala ženskam v korist. Darwin je žensko odpravil kot biološko podrejeno /.../ Po drugi strani je evolucijski uspeh za žensko pomenil reproduktivni uspeh. Kriterij ženske odličnosti je bila ženska sposobnost za vzgajanje.]

83 Margaret Homans v tem smislu pravilno ugotavlja: „Women's place in language, from the perspective of an andocentric literary tradition (and the psycholinguistic theory it generates), is with the literal, the silent object of representation, the dead mother, the absent referent.“ (Homans 1986: 32) [Mesto ženske v jeziku, v perspektivi androcentrične literarne tradicije (in psiholingvistične teorije, ki jo generira), je dobeseden, tihi objekt reprezentacije, mrtva mati, odsoten referent.]

figure pa je lahko izvirala tudi iz pisateljčine lastne izkušnje: v delih Mary Shelley materinskih likov skorajda ni (Joffe 2007).⁸⁴

3.1 Materinstvo in materinjenje⁸⁵ v 19. stoletju na Slovenskem

Tudi v slovenski književnosti 19. stoletja se materinske figure pojavljajo redko. V zgodnejši prozi tega obdobja se včasih pojavi kmečka mati, vendar ni protagonistka, temveč le stranski lik. Takšna situacija je bila povezana s tem, da je večino tedanjega slovenskega prebivalstva tvoril kmečki živelj, v ruralnem okolju pa so se tradicionalne spolne in socialne vloge (oče kot osrednja figura v družini) v veliki meri ohranjale tudi v stoletju industrializacije. Vendar bi poenostavljali, če bi trdili, da je bila materina socialna vloga v evropski „patriarhalni“ kmečki družini v 19. stoletju povsod zaznamovana le s podrejenostjo. V nekaterih virih je namreč poudarjena prav osrednja vloga matere, saj je bila „po spominu pričevalcev skoraj polovica očetov nezmožna ali nevoljna izpolnjevati svoje temeljne starševske dolžnosti“ (Maynes, cit. po Goody 2003: 113). Goody opozarja, da je bila mati lahko pomembnejši lik celo v primerih, kadar je oče živel z družino. Pomembno je tudi razlikovanje med močjo moškega v vaški družbi in relativno močjo kmetice znotraj hiše: „Javni diskurz kmečke družbe, v kateri so prevladovali moški in stilizirali sami sebe kot neomejene gospodarje, naj bi imel funkcijo, da kolektivno potlači globoko

84 Njena mati Mary Wollstonecraft je umrla kmalu po porodu.

85 Sabina Ž. Žnidaršič opozarja, da je materinjenje „nov pojem, ki ga je pri nas uveljavila dr. Tanja Renner in označuje vse tisto, kar je do sedaj vključeval pojem materinstvo; razlika, ki jo vzpostavlja nova tvorjenka, je vsebinska: materinstvo je tehnični, celo pravni pojem, ki označuje razmerje mati–otrok /.../. Materinjenje pa vključuje vse tiste raznovrstne dejavnosti, dolžnosti, opravila, čustvena razmerja itd., ki so potrebne in povezane z nego in vzgojo otroka in ki jih je do sedaj vključeval pojem materinstvo. Za naloge materinjenja in za vzpostavitev takega odnosa med otrokom in osebo, ki materini, je seveda spol te osebe postranskega pomena.“ (Žnidaršič 2003: 328)

zasidrani strah moških pred napadalnimi ženskami.“ (Segalen, cit. po Sieder 1998: 29)⁸⁶

Tudi v slovenski kmečki družini je bil formalno na najvišje mesto postavljen oče (Kresal 2004: 173), materi je bil odmerjen prostor roditeljice, ki je za otroka skrbela le, dokler ni bil sposoben samostojnega življenja, kar je v revnejših družinah pomenilo kratko obdobje, saj so otroci zelo zgodaj odhajali služiti k premožnejšim kmetom. A tudi v bogatejših kmečkih družinah je bilo otroštvo iger kratko in se je hitro spremenilo v delovni vsakdanjik, v katerem je otrok po svojih sposobnostih prispeval k boju za preživetje.⁸⁷ Na Slovenskem je bilo, kot ugotavlja Sabina Ž. Žnidaršič, v 19. stoletju materinstvo še dokaj enostavno, kajti „življenje žensk, bioloških mater in ne mater, je bilo kar najtesneje prepleteno z njim in ženske so opravila, povezana z nego in vzgojo otrok, preprosto prepletle s svojim vsakdanom“ (Žnidaršič 2003: 328).

Njeno tezo potrjuje tehtna študija primera socialnih odnosov v slovenski kmečki družini Jamesa C. Davisa *Vzpon z dna: slovenska kmečka družina v dobi strojev* (1989), ki ponazarja tudi razlike v materinski vlogi med obdobjem zgodnjega 19. stoletja in prehodom v 20. stoletje na primeru družine Žužek iz Vižovelj, vasi v zaledju Trsta. Za Marino Žužek (1781–1817), ki je rodila enajst otrok, Davis predvideva, da se materinski vlogi v otrokovi najzgodnejši starosti, kasneje pa seveda še manj, ni mogla veliko posvečati, saj je morala možu pomagati na polju in skrbeti za gospodinjstvo, zato „se zastavlja vprašanje, ali je sploh našla dovolj časa in energije, da bi dete primerno oskrbovala“ (Davis 1989: 43). Od enajstih rojenih otrok so otroška leta preživeli le trije, za bolezni so bili, kot sklepa ameriški zgodovinar, še bolj dovzetni, ker je bila njihova mati v času nosečnosti najbrž podhranjena.

86 Da je tudi na Slovenskem v marsikaterem kmečkem domu vladala podobna situacija, lahko razberemo iz besed profesorja Jana Baudouina de Courtenaya, ki je potoval po Primorski in zapisal, da je „povsod nahajal več pameti in zaupljivosti mej ženskami nego mej moškimi, akoravno pri Slovencih, kakor tudi pri skoraj vseh evropskih ljudstvih, ženska šteje navadno kakor primadonna med domačo živaljo“ (Baudouin de Courtenay 1872: 1).

87 Gl.: Škoro Babić (2012) in Puhar (1982).

Podobno je bilo tudi v naslednji generaciji Žužkov – od dvanajstih otrok so dorasli le štirje (nav. d.: 45). Na razmerja v generaciji Žužkov, ki je živela proti koncu 19. stoletja, pa je že vplivala industrializacija; žena enega izmed Marininih potomcev je bila napadalna in jezikava osebnost, ki si je podredila sina. Davis se sprašuje, ali bi postala takšna, če njen mož ne bi bil zaradi furmanstva toliko odsoten, in zaključuje: „Ljudje ostrega jezika se seveda ne rojevajo v nekem posebnem času in značilnem kraju, pa vendar so mogoče prav gospodarske spremembe omogočile Mariji Žužek prevzeti v družini novo vlogo in ji pomagale razviti odločen značaj.“ (nav. d.: 69)

3.2 Imaginarij materinstva v ljudskem slovstvu in v besedilih avtorjev 19. stoletja

Podrejenost ženske vlogi matere, značilna predvsem za predindustrializacijsko dobo, je razvidna že v slovenskem ljudskem slovstvu, saj mati „odloča le o svojih otrocih, ne odloča pa v odnosu z moškim (le včasih iz ozadja) ali v širši skupnosti“ (Golež Kaučič 1997: 228). Marjetka Golež Kaučič naniza delovalne vloge materinskih likov v ljudski pripovedni pesmi: mati proda otroka, ker ne prenese njegovega joka, mati zahteva brezpogojno ubogljivost in ukrepa, če je ni, tudi tretja vloga je negativna: mati je odgovorna za smrt svoje daleč omožene hčerke ali jo celo omoži z roparjem (nav. d.: 229). Zelo negativne so tudi podobe nezakonskih mater in mačeh, ki so prikazane kot hudobne, okrutne in celo kot utelešeno zlo (nav. d.: 237).

Položaj kmečke matere v 19. stoletju odraža tudi slovenska kmečka povest,⁸⁸ v kateri je podob dobrih mater malo, ostajajo neme v ozadju in niso odločilne pri razpletu dogodkov (Hladnik 1997: 116). Pogostejše se tudi tukaj pojavljajo zlobne mačehe ali tašče. Helga Glušič poudari, da je ob liku Lepe Vide „morda še najpogostejše oblikovan literarni lik matere mučenice, kmečke matere s kopico otrok in z zemljo, iz katere črpa svojo moč“ (Glušič 1991: 59), vendar takšne „mučeniške, potrpežljive in ljubeče“ matere odkriva šele pri Ivanu Cankarju, Vladimirju Levstiku in Prežihovem Vorancu (Lovru Kuharju), torej pri avtorjih, ki so ustvarjali (z izjemo zgodnjih Cankarjevih besedil o materi) v 20. stoletju. Ob tem še opozarja, da so „te trdne kmečke žene v marsičem idealizirane“ (nav. d.: 59), tudi na te avtorje bi lahko prenesli ugotovitev Ksenije Vidmar Horvat, da „spominsko vračanje ni namenjeno materi, pač pa otrokovemu narcisoidnemu, nostalgичnemu oživljanju fantazmatske podobe polnosti, enosti z materjo“ (Vidmar Horvat 2013: 50).

Odsotnost materinskih likov v slovenski književnosti 19. stoletja je skladna z razmerami, ki so vladale na slovenskem podeželju v tem obdobju. Odločitve o otrokovem življenju je, kot smo že ugotovili, na podeželju vsaj na deklarativni ravni sprejemal moški, zato odsotnost ali nemost materinskih likov v vaški povesti lahko sprejmemo kot precej ustrezen odsev resničnega stanja. Seveda moramo pri razmerju mati–otrok, kakor je prikazano v kmečki povesti, upoštevati tudi specifične žanra, v katerem ni mogoče pričakovati psihograma literarnih oseb, še posebno ne v omenjenem odnosu, kakor ugotavlja tudi Miran Hladnik: „Kmečka povest jemlje materinstvo še kot naravno stvar, ki ne potrebuje posebne moralne podpore. Kmečke gospodinje so v prvi vrsti ubogljive žene svojim gospodarjem in šele potem matere svojih otrok.“ (Hladnik 1993: 56) Zato materinska čustva in odnos do otroka bralcem in bralkam kmečke povesti, skladno s konvencijami tega

88 „Avtoriteta očeta in hišnega gospodarja ponavadi predstavlja proizvodno, brezobzirno plat doma, mati pa predstavlja (vendar ne vedno) njegovo rekreativno, tolažilno, pomirjevalno polovico. On je trd, samovoljen gospodar, ona sledi etičnemu principu, vendar nima prave moči za uveljavljanje, je pasivna.“ (Hladnik 1990: 59)

žanra in sistemom delovanja podeželske družbe in medsebojnimi odnosi v njej,⁸⁹ ostajajo prikriti.

Tudi v drugih zvrsteh,⁹⁰ v dramah, romanih ali različnih žanrih kratke pripovedne proze, v katerih je dogajalni prostor urbano okolje, sta prisotnost in vloga materinskih likov podobni tistim v kmečki povesti, torej obrobni ali (a to bolj redko) idealizirani, kar ni presenetljivo, saj je bila tudi v meščanskem okolju mati predvsem nadaljevalka rodu in je reprezentirala meščansko družino (Sieder 1998: 128), medtem ko je bila v pravnem pogledu v habsburški monarhiji popolnoma podrejena možu.⁹¹ V dramskih prizorih iz meščanskega življenja (*Kita*, 1870, *Pismo*, 1870, *Otroški bazar*, 1878) je Josip Stritar upodobil prav takšno vlogo žene in matere. Vrednote slovenskega meščanstva, kar zadeva materinsko vlogo, razkrivajo tudi bontoni (Ivan Vesel: *Olikan Slovenec*, 1864; Jožef Valenčič: *Vzgoja in omika ali izvir sreče*, 1899). Valenčič „ohranja vlogo in pomen matere, ki s svojo ljubeznijo vzgaja in s svojo krvjo oz. lastnim mlekom vpihuje prave poteze prihodnjim rodovom“ (Testen 2012: 366).

Ker je druga polovica 19. stoletja obdobje, v katerem se v slovenski književnosti vedno bolj uveljavljajo realistični pripovedni postopki, odražajo materinske podobe stanje, kakor ga percipira moški te dobe: lastna (velikokrat kmečka) mati je največkrat del preteklosti, v meščanskem vsakdanjiku pa se srečuje z reprezentacijami in konstrukcijami materinskih podob,⁹² kakor jih skušajo

89 R. Sieder ugotavlja, da so matere v podeželski družbi drugače zaznavale in izražale svoja materinska čustva: ne introspektivno prek empatije in govora, ampak prek simbolov in ritualnih vedenjskih vzorcev (1998: 38). Siederjeva misel odpira vprašanje o tem, ali materinski lik, ki se v delih slovenskih pisateljev pogosto pojavlja v funkciji simbola, izvira iz njihove lastne izkušnje.

90 Za umetno balado 19. stoletja Peter Svetina (1997) ugotavlja, da se v njej pojavljajo naslednji materinski liki: skrbna mati (A. Aškerc: Za služboj), trpeča mati (A. Aškerc: Navzdol), nezakonska mati (S. Jenko: Moč ljubezni), mati z otrokom (S. Gregorčič: Jefejeva prisega) in božja mati kot gluha priprošnjica (A. Aškerc: Balada o potresu).

91 V privatnem pravu so trdno zasidrane hierarhije ženske omejevale v njihovem delovanju. Avstrijski zakonik iz leta 1811 (ABGB) je moškega formalno določil za glavo družine. Moški je bil zadolžen, da je s svojim zaslužkom vzdrževal ženo (in otroke), ženina dolžnost je bila skrb za gospodinjstvo in sodelovanje pri moževem zaslužku. Ženska je bila v skupnih zakonskih zadevah podrejena možu (Zimmermann 1997: 42–43).

92 Sabina Ž. Žnidaršič o tem piše: „V besedilih najrazličnejših vrst in namenov v 19. stoletju, v še mnogo bolj izostreni podobi pa v 20. stoletju, se srečujemo s prav posebnim pogledom na žensko mater, s pogledom, ki z realnostjo

uresničiti njegove sodobnice, ki materinsko vlogo povezujejo z intimnostjo, družino in jo le redko tematizirajo ali problematizirajo v javnosti.⁹³

Zato se matere v delih slovenskih pisateljev do konca 19. stoletja oziroma do Cankarjevih materinskih podob največkrat pojavljajo kot stranski liki; če so aktivne, je njihova (negativna) dejavnost usmerjena v preprečitev ljubezenske sreče predstavnikov mlade generacije (npr. v *Lepi Vidi* Josipa Vošnjaka, kjer želi mati preprečiti zvezo med svojim plemiškim sinom in trgovčevo hčerjo s spletkarjenjem).⁹⁴ Do odklonov od takšnih podob prihaja že v sedemdesetih letih 19. stoletja v delih pisateljic, ki so hkrati odziv na prevladujoče podobe materinstva, ki so se na Slovenskem najprej izoblikovale v ljudskem slovstvu in so izhajale tudi iz katoliškega diskurza o dobri materi in njenem nasprotnem polu: o slabi, kruti materi. Obe podobi, slednjo v vlogi svarilnega zgleda, zasledimo v 19. stoletju tudi v katoliški publicistiki (v revijah *Besednik*, *Rimski katolik*, *Učiteljski tovariš*), še posebno v zborniku *Drobtinice*, ki ga je urejal škof Anton Martin Slomšek,⁹⁵ idealizacijo materinstva pa predvsem v marijanski pesmi, kjer se Marija skorajda brez izjeme pojavlja kot Mati Božja. Tradicionalnim marijanskim upodobitvam doda nov pogled na njeno materinstvo šele Luiza Pesjak.

žensk ni imel veliko skupnega. Avtorji in avtorice so izoblikovali pravi kult materinstva; še največ možnosti, da se približa idealni materi, glavni svečenici tega kulta, pa je imela ženska-mati-gospodinja srednjega, gmotno relativno dobro stoječega razreda.“ (Žnidaršič 2003: 336)

93 O vlogi matere v meščanski družini gl. tudi študiji Petre Kolenc (2010) in Petre Testen (2012) o Mariji in Henriku Tumi.

94 Ta motiv srečamo že v ljudskih baladnih pripovedih o mladi Bredi in nesrečni nevesti (Golež Kaučič 1997: 238).

95 Gl. Mihurko Poniz (2010: 39–40).

3.3 Podoba matere v slovenski marijanski pesmi in prispevek Luize Pesjak

Slovenska marijanska pesem je stara toliko kot Marijino čaščenje med slovenskim narodom⁹⁶ in sega s prošnjim klicem k Mariji Pomočnici iz začetka XIII. stoletja še v srednji vek (Lavrin 1954). Ob izrazito nabožnih pesmih so se „izbrusili resnični biseri toplo človeške religiozne lirsko-epske narodne pesmi, o katerih starosti pričata arhaičnost motiva in izklesanost oblike“ (nav. d.: 66). Marijine pesmi prinašajo tudi protestantske in katoliške knjige iz 17. in 18. stoletja (Kastelec, Paglavec, Steržinar). Iz sredine 17. stoletja so ohranjene pesmi, ki slavijo Marijo kot Mater Božjo, ki je rodila in dojila milostnega Odrašenika. Alfonz Gspan je v *Cvetniku slovenske vezane besede* zapisal, da so bile mnoge Marijine pesmi v 17. stoletju spesnjene „tematično, če že ne popolnoma na novo“ (Gspan 1978–1979: 92). Tedanji anonimni avtorji⁹⁷ opevajo njeno usmiljenje z bogato baročno metaforiko (Marija je goreča kot morska zvezda, božjega Sina hišica, izvoljena roža Božja ...). Po letu 1849 so marijansko himnično in slavno pesem gojili, kot navaja Lavrin, Bilc, Jeran, Marešič, Namré, Perne, Potočnik, Umek, Virk in drugi. Sonete v čast Mariji je pisal tudi Josip Stritar in jih leta 1853 objavil v *Zgodnji Danici* (pesmi *Luna, Danica, Zora in Marija*).⁹⁸

Marijanska pesem največkrat slavi Marijo kot Jezusovo mater, opisuje njeno usmiljenost, trpljenje, dobroto in božansko lepoto. Pesnike navdihuje podoba božanskega, idealiziranega bitja. Drugačne upodobitve Marije razkriva poezija Luize Pesjak. V pesmi *Trepetlika* (1867) je Marija postavljena v čudovito pomladno

96 O Marijini podobi in ljudski ustvarjalnosti gl. Kumer (2004).

97 Gspan je izbral naslednje pesmi: Druga pesem o blaženi devici Mariji, Storijska o mladeniču, ki je bil po dobroti blažene device Marije rešen hudiča, O blaženi devici Mariji.

98 Lavrin za 19. stoletje navaja še primere marijanske legendarne epike. Našeste naslednje avtorje: Matija Valjavca, Stritarja (Turki na Slevnici), Levstika (Živopisec in Marija), Luizo Pesjak (pesmi *Trepetlika* in *Roža Jerihonska* – obe objavljeni v *Slovenskih legendah*), Simona Jenka, Miroslava Vilharja, Franceta Kralja, Antona Hribarja, Antona Aškerca in Antona Medveda. Njihova besedila na to temo so zbrana v knjigi *Slovenske legende* (1910). Prav tako se k devici Mariji obrača Simon Gregorčič v vlozni pesmi *Pred tabo klečim*. Marijanske podobe srečamo tudi pri Ivanu Cankarju: trpečo in žalostno Mater v *Podobah iz sanj* (Četrta postaja), usmiljeno v *Grešniku Lenartu* v 14. poglavju, misli o njej je zapisal še v *Hiši Marije Pomočnice*.

pokrajino, v cvetočo naravo, ki se klanja nebeški kraljici.⁹⁹ Samo trepetlika se ji ne pokloni. Tedaj jo pogleda z mirom svojih rajskih oči in drevo strepeče.¹⁰⁰ Marijino materinstvo je v tej pesmi skrito v podobe bujne vegetacije, ki simbolizirajo plodnost. V *Roži Jerihonski* (1867) je najprej prikazana puščobna jesenska pokrajina, v kateri Marija pere Jezuščkovo obleko. Poudarjeni sta preprostost, skromnost njunega bivališča, ki sta kontrastirani z otrokovo nežnostjo. Kljub revščini ima mati v otroku svoj zaklad, ljubezen do njega jo osrečuje, pesnica upoveduje izkušnjo, ki je blizu številnim materam. Marijina ljubezen do otroka je v *Roži Jerihonski* nežna, a hkrati zemeljska, v njej ni nič božanskega. Glede na tradicijo slovenske marijanske pesmi je nova tudi Marijina aktivna vloga, saj ko obesi srajčko na samotni grmiček, ta ozeleni, ob njem pa tudi stari puhli štor prekrije cvetje. Rože na grmu nikoli ne ovenijo, saj so posvečene božji materi, so slika njene lepote in ponižnosti.¹⁰¹

3.4 Materinstvo kot izkušnja: Luiza Pesjak in Pavlina Pajk

Luiza Pesjak je materinski motiv upesnila v ciklih *Žensko življenje in ženska ljubezen* (1865) ter *Življenja leto* (1871) (Žerjal Pavlin 2012: 132). V prvem ciklu je materinstvo dopolnitev družbeno pričakovane podobe o ženski v 19. stoletju: materinski izpovedi sledita namreč v ciklu le še dve pesmi: najprej lirski subjekt izpoveduje žalost ob moževi smrti, v zadnji pesmi pa „posreduje svoje osrednje življenjsko spoznanje mlademu rodu, vnukinji, torej nadaljevalki ženske linije (,hči edine hčere‘)“ (nav. d.: 134). V ciklu *Življenja leto* pesnica žensko omenja le v prvi pesmi „kot roditeljico otroka, ki se z materinsko ljubeznijo vsa posveti otroku

⁹⁹ Ta pesem spominja na Sapfino metaforiko v pesmih, ki opevajo boginje v spomladanskih cvetočih gajih.

¹⁰⁰ Pesem z enakim naslovom je napisal tudi Mihael Opeka. Pokrajina je žalostna, ker je Kristus umrl na križu. Edina, ki ne kaže sočutja in ne trpi, je trepetlika. Upira se temu, da bi bil njen gospodar. Takrat pa veter zapiha in trepetlika zatrepeta (Medved 1910: 16).

¹⁰¹ Podobne upodobitve Marijinega materinstva odkrivamo tudi pri Ljubki Šorli.

(„Minola zanj je veseljnost – / Saj svet v naročji ji leži!“), kar ji prinaša „blaženstvo“ in „nebeško radost“ (nav. d.: 136).

Luiza Pesjak je materinske motive vključila tudi v svojo prozo. V kratki pripovedi *Rahela* (1870) mati naslovnega lika ni postavljena v ozadje, kakor je to značilno za prozo druge polovice 19. stoletja. V njeni življenjski zgodbi odmevajo biografski drobci pisateljčine matere, Poljakinje.¹⁰² Rahelina mati Valovna je prav tako poljskega rodu, iz varšavske obrtniške družine. V revoluciji leta 1831 je izgubila vso družino razen matere in spet našla srečo v zakonu s Slovencem. Pisateljica vključi v njeno zgodbo resnične osebe, saj Valovna pripoveduje o obisku Bogoslava Horodinskyga in Milosza Korytka v Ljubljani, ki sta v kranjski prestolnici leta 1837 obiskovala družino Crobath (Korytko je nekaj časa pri njih tudi stanoval, klicali so ga Miloš, kakor je L. Pesjak zapisala v spominskem besedilu *Iz mojega detinstva*). Z vključitvijo materine zgodbe Luiza Pesjak daje glas ženski in na nevsiljiv način ustvarja tudi simbolno povezavo z zgodbo svoje lastne matere, pri čemer poudari še žensko izobrazbo, saj Rahelina mati pripoveduje tudi o tem, da se je v nunskem samostanu učila latinščine.

Lastno materinsko srečo je pisateljica opisala v avtobiografski kratki pripovedi *Dva slavca*. V njej tenkočutno beleži čustva, ki sta ji jih vzbujali hčerki, posreduje nežni pogovor med materjo in devetletno deklico ter izpoveduje svojo očaranost nad ljubeznivostjo obeh deklic. V ospredju pripovedi ni le materino, temveč tudi otrokovo čustvovanje in doživljanje slavčevega petja. Pripovedovalka otroka dojema kot enakovredno bitje in posreduje njegove besede in občutja.

Materinska ljubezen je tudi osrednji motiv pripovedi *Moja zvezdica* (1871), v kateri je pisateljica prikazala samsko materinstvo kot vir veselja in sreče tudi v najtežjih

102 Mati Luize Pesjak je bila Josipina, rojena Brugnak, iz poljskega Lvova; z Blažem Crobathom se je poročila 8. oktobra 1827 v Ljubljani, umrla naj bi okrog leta 1855. Josipina Brugnak se je v Ljubljano preselila z materjo, ko se je le-ta drugič poročila z nekim Endlicharjem (Erjavec, Fleré 1926: 249).

časih. Prvoosebna pripovedovalka, nekoč bogata meščanka, se kljub revščini, ki jo je prizadela, ne preda malodušju, temveč poskrbi zase in deklico Emico.

S podobo nežnega materinstva, ki žensko obogati, pisateljica zaključi tudi roman *Beatin dnevnik*, v katerem se materinski liki pojavijo v različnih položajih. Zgodba se začne z opisom žalosti naslovnega lika, ki je pred kratkim izgubila mater in s tem varno eksistenco in zato stopa na novo pot vzgojiteljice. A kmalu spozna, da je njena delodajalka blaga ženska, ki nadvse ljubi svoji dvojčici. V liku nore mlinarice pisateljica prikaže mater, ki je zaradi hčerkinе smrti izgubila razum, z likom služabnice Ivane, ki je nadomestila mater grofični Dori, pa je pripovednica pokazala, da biološko materinstvo ni pogoj za uresničitev (simbolne) starševske vloge. Beata se svoje matere spominja tudi v pogovoru z baronico Doro: „Najboljšo, najslajšo mater sem takó živo in hvaleče popisovala, da mi je Dora gladila lice in lasé, ljubko rekoč: ‚Vesela bodite Beata, sreča se Vam bode smihala, otročja ljubezen in máterin blagoslov, to sta stebra, na katera se zida.‘“ (Pesjak 1887: 102)¹⁰³

Dori, ki je mater zgodaj izgubila, ni dano doživeti materinske sreče, saj na porodu umre.¹⁰⁴ Beata na koncu postane mati, a ob sreči jo hkrati spremlja tudi občutek odgovornosti: „Najsvetejši, najblažji hip v ženskem življenji je izvestno isti, v katerem mati v prvič dete svoje pritiska na srce. Najtoplejše molitve, svete prisége in sladke nadeje so mi je v njem napolnjevale, a z materino srečo se je prebudila tudi materina skrb.“ (nav. d.: 162).

Pavlina Pajk je materinsko ljubezen izpovedovala predvsem v poeziji. Irena Novak Popov piše, da so njene pesmi s to tematiko bolj ambivalentne od tistih, v katerih izraža nacionalno ljubezen, in ugotavlja, da so pesničini prvi ocenjevalci

103 Globoko ljubezen odrasle hčere do mrtve matere izpovedujeta tudi Marija Ana (Karla Germek Ponikvar) v kratki prozni izpovedi Materi v spomin (Slovenka 1897, št. 3, str. 3–4) in Franja Trojanšek v pesmi Materi (Slovenka 1901, št. 2, str. 33).

104 S smrtjo protagonistke Liljane na porodu se konča tudi daljša pripoved Iz življenja mlade umetnice (1889) Marice Nadlišek Bartol.

„najvišje ovrednotili cikel *Materini glasovi* (1878), čeprav so vsi spregledali, da so pomensko najbolj odprta mesta v njem tista, v katerih se govorica matere zliva z govorico vse prej kot srečne ženske“ (Novak Popov 2003: 239). V teh pesmih lirski subjekt izpoveduje svojo nežno materinsko ljubezen, a hkrati toži o svoji nesreči, o bojih, ki jih mora biti vsak dan. V teh pesmih je materinstvo povezano z ženskim doživljanjem romantičnega svetobolja, cikel se tako „pričenja z nenavadno situacijo, ki tipično motiviko odnosa med materjo in otrokom, v tem primeru sinom, obrača na glavo: tolažbe je potrebna mati, katere malodušje in žalost sta posledici boja s svetom, pričakuje pa jo od otroka, in sicer s tem, da jo opomni na materinstvo ter s svojo ljubeznijo oživi“ (Žerjal Pavlin 2012: 140).

Spreprosto govorico v tretji pesmi lirski subjekt izraža izkušnjo, ki jo lahko podoživijo številne matere: „Vtrujena je mama tvoja, / Njej, ti dete, daj pokoja!“ Materinska odgovornost in otrokova ljubezen ji dajeta tolažbo in moč, da ne obupa, a hkrati se zaveda kratkotrajnosti svoje sreče, saj je otrok njen edini izvir: „Zato brez mere to ljubezen sveto / Uživam in razlivam spet na-te; / Kar bo v poznejših letih meni vzeto, / Zdaj nadomestovati hče srce.“ Pomen cikla je v tem, da se materinska vloga ženske pokaže „kot odlična obramba zoper stritarjanski svetoboljni pesimizem, saj se žalost umakne osrečujoči dejavni ljubezni do otroka. V vlogi zaščitnice nesamostojnega bitja pa ženski subjekt oblikuje tudi novo prepričanje, in sicer da je neprijetne čustvene posledice življenjskega razočaranja mogoče obvladati“ (Žerjal Pavlin 2012: 142). S tem Pavlina Pajk vpelje podobo matere, ki ji življenje ni naklonjeno, a se ne vda, temveč črpa iz izkušnje materinstva nove moči.¹⁰⁵

V prozi Pavline Pajk je mati velikokrat odsotna (v tem lahko vidimo povezavo s pisateljičino zgodnjo izgubo matere), kadar nastopa, pa svojemu otroku stoji ob strani oziroma sočustvuje z njim, ko ne more vplivati na potek dogodkov (*Roka in srce*, *Slučaji usode*). Kot pri Luizi Pesjak odsotno mater tudi pri Pavlini Pajk lahko

105 Podobno občutje izpoveduje tudi Vida Jeraj v pesmi *Pesem matere* (Ljubljanski zvon 1912, št. 9, str. 41).

nadomesti druga ženska figura, ki s svojo toplino in razumevajočim odnosom ublaži dekletove težke trenutke (*Dušne borbe, Ločeni srci*). Tudi pri Zofki Kveder se pojavljajo liki nadomestnih mater. V *Mačehi* (1907) dobita deklici po materini smrti z očetovo novo ženo ljubečo mater, v *Neti* (1899) pa okrutna mačeha in sestra naslovni lik poženeta v smrt. Kot nadomestna mati lahko nastopa tudi babica, ki prevzame po hčerini smrti skrb za vnukinje (*Tri sestre*, 1933).

3.5 Matere naroda

Že pri **Pavlini Pajk** je materinska vloga stičišče med žensko in nacionalno identiteto, saj mati odločilno vpliva s svojo vzgojo na otrokovo narodno zavest, na kar opozarja V. Žerjal Pavlin, ko piše o pesniškem ciklu *Materni glasovi*:

Že v peto pesem Pajkova vnese aktualno domoljubno temo, saj želi svojega sina vzgajati za dolžnosti in ljubezen do naroda. Ob tem pa avtorica izreče tudi razočaranje nad sonarodnjaki, ki ga je doživela kot Slovenka, živeča izven slovenskega ozemlja: „Uslug, ki jih podamo domovini / na tujem, ne pozna domači svet.“ Materine želje so, kot predstavlja naslednja, šesta pesem, živa predstava o sinovi krepotni, junaški prihodnosti, v kateri bo šel iskat „pravico domovine svoje“. (Žerjal Pavlin 2012: 141)

Podobno izpostavlja materinsko vlogo pri vzgoji narodno zavednih otrok tudi **Marica Nadlišek Bartol** v pripovedi *Moja prijateljica*, kjer se dotakne problema narodnostno mešanih zakonov, ki so bili konec 19. stoletja velikokrat predmet razprave v publicistiki in v književnosti.¹⁰⁶ Mati naj bi namreč vzgajala otroke v svojem jeziku in kulturi, zato je takšen zakon, v katerem so bili otroci potujčeni, pomenil narodno odpadništvo.¹⁰⁷ Ljubezenska zgodba med Vinkom in Ano nima

¹⁰⁶ Na nesprejemljivost mešanega zakona pokaže tudi v pripovedi *Intrigant* (1899), kjer Vera Milič zavrne Italijana Leandrija sicer predvsem zato, ker ljubi drugega, a jasno pove, da bo njen mož moral znati slovensko.

¹⁰⁷ Gl. Mihurko Poniz (2008: 84–90).

srečnega konca, ker se on poroči z (domnevno) bogato tujko. Ana ga preboli in se na koncu poroči z graščakom Barletom, v zakonu je srečna in svoja otroka vzgaja v narodno zavednem duhu, ob delu prepeva narodne pesmi, ker je prepričana, „da si tako otroci najlažje zapomnijo, ko jih nihče ne sili“ (Nadlišek 2005: 25).

3.6 Trpeče matere

Neizogibni del materinstva je za pisateljice trpljenje ob izgubi otrok, ki je lahko posledica smrti, a tudi odraščanja otrok. V obeh primerih so v središču zanimanja pisateljic predvsem matere, in ne otroci.

Bolečino ob otrokovi izgubi je prikazala že **Pavlina Pajk** v romanu *Slučaji usode*, kasneje je motiv otrokove smrti in materinega trpljenja upovedilo še nekaj avtoric, a materinsko trpljenje ni vedno v ospredju. Prej se zdi, da avtorice s primeri iz ženskega življenja, ki so jim blizu, ponazarjajo sporočila svojih besedil. Tako pri Mariji (Marija Alešovec) v črtici *Spomin na malo Božo* otrokova smrt grobo poseže v zakonsko srečo Metoda in Zore, saj mlada mati hčerkinе smrti ne more sprejeti in tudi sama kmalu zboli ter umre. Metod, ki je na začetku zgodbe verjel v srečno prihodnost svoje družine, pa proda svoj idilični grad in odide v tujino. Tudi pri *Adeli* (Ivanka Anžič Klemenčič) je otrokova smrt le del zgodbe, in ne njeno središče. Vdova Mlekarica, sicer oblastna in nasilna mati, hoče z udarci hčeri preprečiti, da bi se videvala s fantom, ki ga ljubi, a se ji to ne posreči. Še bolj je besna, ko Lojza zanosi, in prekolne njenega otroka. A ko se deček rodi, ga vzljubi in je neutolažljiva ob njegovi smrti. Pisateljica zaključí z mislijo: „Taki smo ljudje ...“ (Anžič Klemenčič 1901: 278)

Mater dolorosa v vsem svojem trpljenju ob sinovi izgubi je v ospredju v črtici Milke (Ljudmile Papler) *Do skrajnosti* (1897). Gre za ostarelo mater, ki izgubi najmlajšega sina. V črtici zasledimo zanimive nastavke večplastne karakterizacije matere, ki pa

jih avtorica ne razvije do konca. Mati je prikazana kot oseba, ki bi raje videla sina pohabljenega kot pri vojaki, četudi si on želi oditi. A kljub temu da mu ni treba v vojsko, sina – pristaniškega delavca – izgubi zaradi delovne nesreče. Starka je popolnoma zlomljena, in tudi ko hčerka poskrbi zanjo ter jo vzame k svoji družini, niti ob vnučku ne more nehati žalovati za sinom.

Bolj kompleksne so podobe trpečih mater pri Zofki Kveder. Trpljenje in žrtvovanje sta sicer tudi zanjo neizogibni del materinstva, a ne nekaj, kar bi morale ženske nemo prenašati in ponotranjiti do te mere, da niso več sposobne samorefleksije. Pisateljica trpljenje svojih literarnih oseb sicer opiše pretresljivo, a ga ne idealizira. V njem vidi posledico trdno zasidranih reprezentacij materinstva v različnih diskurzih, ki kot edino družbeno sprejemljivo podobo kažejo podobo trpeče in žrtvujoče se matere (Mihurko Poniž 2003: 98).

V noveli *Slikar Novak* (1905) se mati vsemu odpove, gara do meja mogočega, da sinu omogoči študij slikarstva, a prav ta njena ljubezen sina ohromi v njegovi ustvarjalnosti: da bi ji omogočil na stara leta mirno in udobno življenje, slika portrete, ki se prodajajo, za veliko delo pa ne najde volje in moči. Prav tako tudi žrtev Judinje Mirjam, ki ima gluhonemega sina Nafisa in se vsemu odpoveduje, da bi ga lahko peljala na grob njegovega očeta, kjer bi po njenem prepričanju spregovoril, dečka pahne v še večje trpljenje, saj je priča materinemu blaznenju, ko ta spozna, da ji njen sin nikoli ne bo rekel „mati“.

Trpeča mati se v pisateljičinem opusu pojavi že leta 1901 v enodejanki *Tuje oči*, kjer mati ne more preboleti otrokove smrti, z novo intenzivnostjo pisateljica ta lik prikaže po letu 1910. V pripovedi *Mati* (1913) gre najprej za tematizacijo nadomestnega materinstva, saj Terezinka razvije globoka čustva do otroka, ki ji ga da neporočena učiteljica v rejo, a ga tudi po poroki takoj odpelje, kar povzroči dečkovo smrt in trpljenje tako matere, ki se je morala od otroka ločiti in ni mogla

izživeti materinskih čustev, kot rejnice, ki se je na otroka močno navezala. Terezinka sicer kmalu postane mati, a otrok umre za posledicami škrlatinke. Njegove smrti ne more preboleti, zato prosi grobarja, da odkoplje truplo, in ob pogledu nanj zblazni.

Tiho, a zato nič manj silno žalost ob otrokovi smrti pisateljica upovedi v črtici *Njen otrok* in v romanu *Njeno življenje*, kjer Tilda izgubi kar tri otroke, najmlajšega pa ubije sama, ko odkrije, da je v eni noči zapravlil vse služkinjine prihranke za pijačo in prostitutke.

Mater, ki ubije lastnega otroka, je prikazala tudi Marija Kmet v črtici *Povest povesti* (1913). Materina odločitev se porodi iz spoznanja, da otrok nikoli ne bo srečen, ker je hrom. Toda z otrokovo smrtjo za vselej umre tudi njeno veselje do življenja. Podoben motiv avtorica artikulira tudi v dvodejanki *Mati* (1918), le da osrednja oseba otroka ni sposobna ubiti in se sprijazni z njegovo slepoto.

3.7 Podobe nosečnosti, abortusa, poroda, nadomestnega materinstva

Knjižni prvenec *Misterij žene* (1900) Zofke Kveder je prinesel v slovensko književnost nove, drzne upodobitve materinstva in nosečnosti, ki se za žensko ne konča vselej s srečo ob otrokovem rojstvu. Pisateljica je z naturalističnimi pripovednimi sredstvi pokazala, da lahko nosečnica na kmetih zaradi vpetosti v vsakdanja opravila otroka izgubi: „Rumena, trpeča bledica se je razlila po obrazu. Kriknila je in se sesedla. In bitje, ki je imelo biti, se je kruto, silovito trgalo iz nje, divjalo je proti telesu, ki ga je spočelo. Odprli so se skrivni viri in življenje je v krčevitih navalih butalo iz nje.“ (Kveder 2005: 16)

Čeprav je meščanski in katoliški publicistični diskurz slavil in idealiziral materinstvo, črtice v *Misteriju žene* razkrivajo temne plati boja za preživetja v delavskih družinah, kjer nova nosečnost ni prinašala nobenega veselja, temveč le obup in grozo, ki uničujeta ženo in moža, kakor je pisateljica prikazala v črtici *Temno deževno jutro je bilo*:

Sklonila se je k možu in mu hripavo, pretrgano govorila.
Nemo se je sesedel. Bil je že oblečen, in ko je vstal in odhajal, siknil je v groznem odporu proti neki bestialni, peklenski moči svoji ženi v obraz:
„Psica!“
Molčala je, le njeno telo se je streslo. In ko se je čez trenutek vrnil mož in jo molče objel, dejala je tiho:
„Vidiš, res je, a jaz ne morem ...“
Obupen jok je bil na umazana, rosna okna. (Kveder 2005: 20)

Črtice v *Misteriju* tematizirajo tudi strah pred smrtjo na porodu. Porod je v črtici *Bala se je* prikazan kot dogodek, ki pri ženski vzbuja grozo in tesnobo, pisateljica je strah mlade nosečnice pred smrtjo na porodu kontrastirala z moževim norčevanjem iz njenih občutkov in s tem na pretresljiv način pokazala, da ženska o svoji usodi ne more odločati: ko pristane na vlogo zakonske žene, pristane tudi na vlogo matere.¹⁰⁸ Oseba iz te črtice se bori za svoje življenje, a v tem boju ne zmaga: „Njeni mozeg pretresajoči kriki so prosili pomoči, njene trpeče oči so kričale rešitve, usmiljenja ... Ha, ha! Otrok se je smejal: Kaj ti?! Jaz, jaz!! Jaz nova, sveža moč! Ne ti – jaz! ... Med njenim zadnjim, smrtnim hropenjem je vriskal hudobni, zmagovalni jok novorojenca.“ (Kveder 2005: 39)

Podobno se zaključí tudi porod v romanu *Nada*, le da tam ne umre samo mati, temveč tudi otrok. Pisateljčino ukvarjanje z motivom otrokovega rojstva in materine

108 Ali kakor je zapisal Henrik Tuma v pismu svoji ženi, ko je slišal, da se je, noseča z njunim šestim otrokom, v neki družbi potožila, da mora žena v zakonu marsikaj požreti: „Nikakor pa ne misli, da bodem žaljen, ako se odrečeš spolnemu občevarju. Ne, – ako si le postaviš drugo lepo žensko nalogo – vzgajati sebe za družino in vzgajati otroke. Sicer si pa sama kriva, ako si toliko življenja minila. /.../ Bodi drugače! – a ne zabi, da je poleg družbe – tvoja družina in ta te hoče imeti celo ženo z glavo in rokami.“ (cit. po Testen 2012: 368)

smrti pri porodu lahko vključimo v motivno mrežo, kakršno je ustvarila umetnost moderne, pri čemer pa hkrati ugotavljamo, da na slikah njenih sodobnikov ni tako zelo kakor v njenih delih izpostavljena nesmiselnost umiranja žensk in obtožba družbe, ki od žensk zahteva takšno žrtev (Mihurko Poniž 2003: 89).¹⁰⁹ Najbolj neposredno je pisateljica porod opisala v romanu *Njeno življenje* (1914):

In zdaj so četrtič pokale njene kosti v porodnih krčih. Surovo in brezobzirno je posegla priroda v njeno telo, da izlušči iz njega novo bitje, novega človeka. Mišice so trepetale in se napenjale v brutalnih mukah. Stisnila je zobe in pesti, da bi trepetala molče. Ali nekaj je odprlo njena usta, da so zastokala, da so zavila, zavpila na pomoč, kakor samotna zver vije v gozdu. Ure in ure se je trgalo njeno naročje in znoj jo je oblival vso od neopisnih in strašnih bolečin, ki so prokleta in obenem sveta dediščina ženskega rodu od pokolenja do pokolenja. Kakor bilko je zlomilo trpljenje njeno voljo in ji pačilo obraz od nečloveških bolečin. Skrivnostna in velika sila je držala njeno telo v svojih pesteh, da se je zvijalo in metalo kakor črv. Rodilo se je dete v surovih, neznanskih bolečinah, kakor so delež vseh mater vseh narodov in vseh časov. (Kveder 1914: 58)

Z naturalističnim opisom je Zofka Kveder opozorila na fizično trpljenje, ki je povezano z reproduktivno funkcijo. Povsem nasprotno spoznanje upoveduje črtica *Je-li žena, če ni mati* (1901), kjer mlada žena, ki ne more zanositi, zaradi moževih neprestanih očitkov in odtegnitve ljubezni zblazni.

¹⁰⁹ Podoben motiv srečamo na skicah in slikah Egon Schieleja. Doris Hansmann opozarja v študiji *Die Tötung des Weiblichen im männlichen Schöpfungsmythos* (Usmrtitev ženskega v moškem ustvarjalnem mitu, 1996), da se motiv mrtve matere in živega otroka pojavlja pri Egonu Schieleju v ciklusu *Tote Mutter* (Mrtva mati) pa tudi pri Maxu Klingerju leta 1898 v ciklusu *Vom Tode* (O smrti) in pri Edvardu Munchu na sliki *Die Tote Mutter und das Kind* (Mrtva mati in otrok) iz leta 1901. Pomembna je tudi Schielejeva *Tote Mutter II* (Mrtva mati II), s kasnejšim naslovom *Die Geburt des Genies* (Genijevo rojstvo) iz leta 1911, ki je, kar zadeva interpretacijo materinstva, nekaj novega. Materina sklonjena glava namreč ne pomeni več nežnosti in skrbnosti, ampak je v smrtnem boju omahnila na stran. Tudi zaprte oči pričajo o tem, da je mrtva. Otrok, ki ga še obdaja plodovnica, pa radovedno gleda v svet. Schiele je to sliko naslikal potem, ko je kar nekaj časa preživel v dunajski porodnišnici, kjer smrt pri porodu ni bila posebna redkost (Mihurko Poniž 2003: 88).

3.8 Nezakonsko, samsko materinstvo, detomor

Silvija Borovnik kot prvi ženski lik matere samohranilke, ki je oblikovan „z naklonjenostjo, poudarjeni sta njegova trdnost in odločenost, da si z delom ustvari lastno življenje, in sicer ne glede na to, da je v družbi zaradi nezakonskega materinstva očitna izločenka in zavrženka“ (Borovnik 2011:100), vidi lik Zdenke v romanu *Fatamorgana* Marice Nadlišek Bartol. Raziskovalka opozori tudi na to, da okolica Zdenko dojema kot „preveč emancipirano“ – „ker je samostojna, ker ne sprejema miloščine in ker si z lastnim delom, to je s šivanjem in z vezenjem, služi kruh zase in za otroka“ (Borovnik 2011: 100).

Tudi Zofka Kveder je v svojih delih izpostavila žensko, ki (predvsem) v katoliški družbi kot neporočena mati doživlja prezir in preiganje.¹¹⁰ V primerjavi z redkimi deli 19. stoletja, ki tematizirajo nezakonsko materinstvo (F. Prešeren: *Nezakonska mati*, 1843; I. Cankar: *Polikarp*, 1905) in v katerih je v ospredju otrok, je v njenih delih v ospredju mati. V *Misteriju žene* avtorica neposredno izraža svoje ogorčenje nad dvojno moralo v črtici *V naši župniji je rodila nezakonska mati dete*. V njej piše o mlademu kaplanu, ki je z zvonjenjem oznanil in preiganjal dekletov greh, da je zbolela od žalosti in sramu. Pisateljica pravi, da se ji je zdelo, da je mlada mati umrla, njena duša pa je prišla nazaj in ukazala zvonovom, da zvonijo, da bi oznanili svetohlinstvo in farizejstvo.

V treh pripovednih besedilih Zofka Kveder pokaže, da je za nezakonsko mater edini izhod detomor. V pripovedi *Zločin* (1903) je Eva nezakonska hči, tudi njena mati je bila, zato je na družini madež. Ko se dekle zaljubi v sina svojega gospodarja in zanosí, jo sin in njegov oče zavržeta. Eva se vrne v hišo matere in babice in spozna, da bo njen otrok, če bo hči, deležen enake usode, zato deklico, ko se rodi,

110 Tudi Ljudmila Poljanec v pesmi *Mati* (1906) nakaže trpljenje, ki čaka neporočeno nosečo dekle.

ubije. V romantično zasnovani pripovedi *Eva* (1904) z nenavadno protagonistko z mitološkimi potezami, ki segajo od prvobitne ženske lepote do izjemne, že skoraj amazonske moči, je upodobljen konflikt med družbeno sprejemljivo podobo ženskosti in njeno seksualnostjo. Eva, ki se počuti več od drugih žensk v vaški skupnosti, se v trenutku spolne naslade preda hlapcu in z njim zanosi. Da bi bila nezakonska mati, zanjo ni sprejemljivo, zato stori dramatični samomor s handžarjem ter tako ubije sebe in nerojenega otroka. Tako *Zločin* kot *Eva* se dogajata na podeželju, s pripovednima besediloma *Študentke* (1900) in *Auf der Klinik* (1906) (dogajanje slednjega je postavljeno v porodnišnico in prikazuje številne težke materinske usode) pa pisateljica pokaže, da tudi urbano okolje ni strpnejše do nezakonskih mater. Saša Timofejevna v *Študentkah* naredi samomor, ko izve, da je noseča in da je oče njenega otroka ne ljubi več, v noveli *Auf der Klinik* je otrokova smrt za eno od stranskih oseb olajšanje, protagonistka Olga pa svojega otroka zaduši in vrže skozi okno, saj je po vseh ponižanjih preveč strta in razbolela, da bi lahko do otroka čutila kaj drugega kot le sovraštvo. Nezakonsko in/ali samsko materinstvo so prikazovale tudi sodobnice Zofke Kveder iz drugih književnosti, pri katerih se je slovenska pisateljica lahko zgledovala, saj jih je celo osebno poznala. Lik matere, ki sama skrbi za svojega otroka sta upovedili tudi Tereza Nováková (1853–1920) in Božena Viková - Kunětická (1862–1934), dela obeh je Zofka Kveder dobro poznala,¹¹¹ skoraj gotovo pa tudi besedila tedaj razvpite nemške pisateljice Franziske zu Rewentlow, ki je prav tako v svojih delih pisala o lastni izkušnji matere samohranilke.

3.9 Odnos mati–hči

Odnos med materjo in hčerjo je predstavljen in problematiziran v številnih delih Zofke Kveder, še posebno opazno je, da se v negativni vlogi pojavljajo liki mater.

¹¹¹ Za ta podatek se zahvaljujem Alenki Jensterle - Doležal, ki je raziskala povezave Zofke Kveder s češkimi pisateljicami.

Pri tem ne moremo spregledati tega, da pisateljica v zgodnjih besedilih matere največkrat opazuje s stališča hčera. Enako značilnost opazimo v delih pisateljic iz nemško govorečega prostora (Mihurko Poniž 2003: 111).¹¹²

V velikem delu literarnega opusa Zofke Kveder odkrivamo avtobiografsko ozadje, še posebno pa je to razvidno v besedilih, v katerih se pojavlja razmerje mati–hči. V najzgodnejši prozi je pomanjkanje materine ljubezni prikazano v avtobiografski črtici *Silva* (1898), kjer deklica v najnežnejšem otroštvu zaman hrepeni po materini ljubezni, v besedilu *V težki uri* (1899) pa se že stopnjuje v razbolelo prvoosebno izpoved, v očitek materi, da je njeno nežno otroško ljubezen trdosrčno zavračala, zaradi česar sta se v njeni mladi duši rodila sovraštvo in občutek silne osamljenosti. Pisateljica v kratkih eksklamacijah izreka razočaranje, bolečino in srd, ki se prelomi v spoznanje, da je mati ne razume, a ji odpušča v spoznanju, da sta obe prikrajšani za nekaj dragocenega: „Sama sem, a tudi ti si sama! In v tej svoji boleti se dviga v mojem srcu usmiljenje za te. Zakaj si ogradila svoje srce s trnjem?! Glej, zdaj bi se najini srci medsebojno ogrevali v prijetni toploti ljubezni, zdaj ti zmrzuješ sama in meni teko solze v zapuščenosti.“ (Kveder 2010: 385) Toda pisateljčina travma zaradi bolečega razmerja z materjo kljub želji po pomiritvi, ki jo izreka v citirani črtici, ni izginila, temveč se je v podobah nerazumevajočih, velikokrat krutih mater, vedno znova vračala in največkrat nihala med srdito obtožbo in odpuščajočim razumevanjem. Najbolj poglobljeno avtorica odnos z materjo (in očetom) upodobi v povesti *Moja prijateljica* (1900), kjer sta na začetku naturalistično neposredno prikazani materina grobost in hčerkino trpljenje, na koncu pa se burno čustvovanje izteče v resignirano spoznanje o tem, da je bila mati žrtev težkih življenjskih razmer, zaradi katerih je postala zagrenjena in nezmožna dajati oziroma vračati ljubezen.

112 Gl. F. von Reventlow: Ellen Olestjerne (1903), E. Kotany Jerusalem: Venus am Kreuz (Venera na križu, 1899), o vzporednicah med oblastnimi materinskimi figurami pri Zofki Kveder in pri nekaterih nemških oz. avstrijskih pisateljicah gl. Mihurko Poniž (2003: 111–114).

Medtem ko je v *Moji prijateljici* tudi pisateljičin oče prikazan negativno, se v zgodbi *Žoga v bazaru* (1911) pojavlja kot lik, s katerim se hčerka počuti povezana, z njim lahko sanjari o potovanjih, četudi on umira, mati je kot njuno nasprotje, kot oseba, ki grobo poseže v njuno intimo: „Na smrt misli!‘ je rekla mojemu očetu čemerno. Že je odprt grob, on pa se meni o morju in o dalmatinskem vinu! ... Nič vaju ni strah greha!‘ Soba je potemnela, prebudila sva se in se zdrznila.“ (Kveder 2013: 721)

Psihoanalitičarka Nancy Chodorow razlaga razlike v odnosih med materjo in hčerjo ter med materjo in sinom z razvojem in oblikovanjem identitete pri fantih in dekletih. Trdi, da je mati prvi ljubezenski in identifikacijski objekt za deklice in dečke. Toda pod vplivom družbenega omalovaževanja žensk deček mater zavrne, s čimer se vsemogočne matere tudi osvobodi. Nasprotno pa ima deklica, ki tega preloma ne doživi, težave pri oblikovanju lastne identitete. Psihoanalitičarka trdi, da je obrat k očetu kot ljubezenskemu objektu poskus bega izpod jarma dušeče zveze med deklico in materjo. Ženski Jaz pri tem razvije sposobnosti navezovanja stikov, senzibilnost in skrb. V delih Zofke Kveder je oče duhovit, inteligenten, a zaradi omejujočih družinskih razmer nesrečen (in vedno bolj zapit) človek.

Kako pomembna je mati pri oblikovanju hčerkine identitete, je pisateljica pokazala v oblikovno in stilno preprosti črtici, ki ima globlje sporočilo. V pripovedi *Mirca* (1901) se namreč mlada žena, mati naslovnega lika, odloči, da moža ne bo prevarala, saj bi s tem dala slab zgled svoji hčerki, ki bi zaradi njene podobe tudi sama lahko zašla na pot laži. Problematika oblikovanja lastne identitete v odnosu mati–hči je prikazana tudi v črticah, kjer pisateljica nastopa kot mati, torej v črticah o hčerkah.¹¹³ Zofka Kveder se nam v teh zgodbah razkriva kot predana, a ne idealna mati. Predvsem z najstarejšo, Vladošo, se igra, jo uči in spodbuja pri odkrivanju sveta, a tudi kaznuje, če ne uboga. Pretresljiva je pripoved *Črtica*, v kateri opiše, kako je hčerko grobo kaznovala zaradi malenkosti, ker je bila utrujena in žalostna zaradi

113 Zgodbe o hčerkah Vladoši, Maši in Mirici je objavljala v reviji *Domači prijatelj*, leta 1913 jih je objavila v knjižni izdaji v češčini pod naslovom *Vlada a Marja*, prva slovenska knjižna izdaja *Vladka in Mitka* je izšla leta 1927.

ogovarjanja o svojem nekonvencionalnem življenju v Pragi. Že v teh črticah, še posebno pa v romanih *Njeno življenje* in *Hanka* (1917), razmišlja tudi o minljivosti materinske sreče, o otrocih, ki se materam odtujijo in zaživijo svoje življenje.

3.10 Drugačne matere

Ob podobah, ki izpostavljajo in/ali problematizirajo materinstvo kot konstitutivno za izoblikovanje ženske identitete tako pri materi kot pri otroku, ¹¹⁴ je avtorica ustvarila tudi like, ki do svojih otrok ne gojijo ljubečih čustev, temveč so do njih grobi, včasih celo kruti. Gre torej za podobe hudobne matere, ki se v diskurzu o materinstvu največkrat pojavlja kot negativni zgled, ¹¹⁵ kot družbeno zlo, ki ga mora sleherna ženska, ko je postavljena v vlogo matere, izgnati iz sebe. Toda kot pokaže pisateljica, lahko takšna mati sproži tudi otrokovo osamosvojitev, njegov prelom z zavezanostjo partikularnemu in prodor v kozmopolitizem (Mihurko Poniž 2013: 96–97).

V tem smislu je posebne pozornosti vredna vloga matere v pripovedi *Doma* (1902), saj gre za mater, ki v svoji preprostosti sina ne razume in mu ne stoji ob strani, je torej v diametralnem nasprotju s Cankarjevimi upodobitvami matere. Slavoj Žižek vidi v cankarjanskem liku Matere simptom potlačitve, ki se odvija v subjektu,

114 Psihoanalitični pogled na materinskost, kakršnega je še posebej natančno razvila Melanie Klein, izhaja iz prirojenega otrokovega agresivnega nagona, usmerjenega na materino telo in njegove fantazijske vsebine (očetov penis, fetuse, izločke). Vse to, kar si otrok predstavlja v materinem telesu, tako Kleinova, hoče hkrati tudi uničiti in pri tem razvije negativno materino podobo, ki jo razlikuje od podobe dobre matere. Gl. tudi študijo Ksenije Bregar Golobič (1995). Feministične psihoanalitičarke, kot na primer Nancy Chodorow in Jessica Benjamin, so teorijo Kleinove spodbijale s trditvami, da se otrokova negativna podoba o materi izoblikuje kasneje, ko je soočen s patriarhalnim ustrojem družbe, ki umešča žensko kot mater v sfero reprodukcije, medtem ko moški zavzema mesto v sferi produkcije.

115 Adrienne Rich vidi vzroke za negativen odnos matere do otroka, za njeno izrabljanje moči, ki jo ima nad njim v zgodnjem otroštvu, kot posledico tega, da ženska v družbi nima nobene moči. Ženske, ki niso imele na nobenem področju moči, so, kot piše Adrienne Rich, vselej izrabljale materinstvo kot prostor, v katerem so nekomu lahko ukazovale in nanj vplivale, ga spreminjale. V primerjavi z vsem drugim, kar jih je obdajalo, je otrok predstavljal nekaj živega – resnični svet, podoben tistemu, v katerem se je gibal moški, in ne le svet predmetov, ki je obdajal ženske, še posebno matere, ki jih je skrb za otroka bolj ali manj zaprla med štiri stene doma (Rich 1986: 38).

razpetem med partikularnostjo „domačije“ in univerzalnostjo „tuje učenosti“: mati je utelešenje domačije, a hkrati nastopi kot nosilka Božjega Imena, ki deluje kot instanca univerzalnega Zakona. V psihoanalitični terminologiji Žižek govori o incestuozni zatohlosti „domačije“ pri Cankarju in dodaja, da pisatelj na vsaki strani svojih tekstov o materi na ves glas razglaša, kako bi ga „vrnitev domov“ zadušila: zanj je bila „utajitev matere“ dobesedno edini način, da je kot subjekt sploh preživel (Žižek 1987: 38–39). Del Cankarjeve ustvarjalnosti se napaja prav v tem nerazrešenem/nerazrešljivem razmerju – v napetosti in nihanju med obema poloma, med poskusi osvoboditve od zakoreninjenosti v domačijskosti¹¹⁶ in odkrivanju tujega/univerzalnega kot vabljivo drugačnega na eni strani ter na drugi strani občutkov krivde, ki so posledica spoznanja, da je cena za osvoboditev utajitev, zatajitev matere in vsega, kar predstavlja na simbolni ravni. Cankar popolnega preloma ni bil sposoben, mati ga je s svojo vlogo žrtve zavezala k nenehnemu vračanju tako v literaturi kot v življenju, zato se ni od domovine/matere nikoli povsem odtrgal.

Pripoved *Doma* Zofke Kveder prikazuje prav nasprotno: od matere (in družine) se je treba popolnoma odtrgati, jo na simbolni ravni tako rekoč izruvat iz srca, da bi se odprla svetla pot v svobodno in dejavno življenje.¹¹⁷ Če mati v simbolnem diskurzu pomeni drugo ime za domovino in domačijo, pomeni njena eliminacija tudi utajitev narodnostne identitete, kar povzroči nove travme – še posebej pri migrantih, ki so ostali v stiku z domovino in svoje narodnostne pripadnosti ob stiku s tujo kulturo

116 Taras Kermauner v podobnem smislu piše o Cankarjevem Pohujšanju v dolini šentflorjanski: v tej farski so Slovenci prikazani kot tisti, ki se „bojijo tujine, ograjujejo se pred njo, obenem pa pred njo klečeplazijo.“ V Pohujšanju je – značilno – problematizirana tudi družina: „Družine so kar vse po vrsti razkrinkane, kajti vsak od šentflorjancev je možni oče ali mati, prešuštnik, ki se je spolno izživljal zunaj zakona. /.../ Notranji odnosi vseh družin – od Županove do Dacarjeve – so lažni.“ (Kermauner 1999: 7, 11)

117 Tudi Joan Riviere trdi: „It is by turning away from our mother that we finally become, by our different paths, grown men and women.“ [S tem ko se odvrnemo od mater, postanemo na svojih različnih poteh odrasli moški in ženske.] (cit. po Chodorow 1978: 82)

niso zatajili. Diskurz v domovini jim je v veliki meri sporočal, da so odpadniki, rakava rana na narodnostnem telesu.¹¹⁸

Ko Zofka Kveder prikazuje takšne podobe materinstva, jo zanimajo vzroki, zaradi katerih ženske ne morejo razviti materinske ljubezni oziroma se le-ta sprevrže v sovraštvo. S tem zavrača pogled na materinstvo, kakršnega odkrivamo v slovenski literaturi njenih predhodnikov in predhodnic pa tudi sodobnikov in sodobnic, torej gledanje na materinstvo kot na „nekaj statičnega, enodimenzionalnega, enosmernega“, kakor piše Alenka Puhar (1982: 28–29) o slovenskem odnosu do materinstva.



Materinski lik v slovenski književnosti vse do besedil zgodnjih slovenskih pisateljic ni bil v ospredju z izjemo marijanske pesmi, kjer je bilo upesnjeno Marijino trpljenje ob sinovi smrti. Pesmi *Trepetlika* in *Jerihonska roža*, ki ju je napisala Luiza Pesjak, pomenita preobrat v slovenskih pesniških upodobitvah Marije, saj je pesnici blizu njen ljubeč in topel odnos do otroka. V obeh pesmih je v ospredju Marija kot aktivni princip življenja, v prvi se Jezus sploh ne pojavi, v drugi je le izvir materinske sreče. Luiza Pesjak je materinsko ljubezen upesnila še v dveh ciklih in jo vključila v roman *Beatin dnevnik*. Njene matere niso nema bitja, temveč izražajo svoja čustva, a tudi stiske in strahove, ki jih s seboj prinaša materinstvo. Podobne poteze odkrivamo tudi pri materinskih likih Pavline Pajk in pri avtoricah, ki so objavljale v *Slovenki*. Nacionalna identiteta v 19. stoletju opredeljuje tudi materinsko vlogo, s čimer materinstvo prestopa iz polja zasebnega v javno življenje.

118 V slovenski publicistiki je bilo izseljevanje namreč največkrat prikazano – kot piše Marjan Drnovšek – izrazito negativno: „Svarila izseljencem pred izseljevanjem s temnimi stranmi življenja v tujini, izgubo lastne, narodne in verske identitete so bila močno prisotna predvsem v katoliški Cerkvi, izrekale so jih posamezne javne avtoritete in manj država. Ogroženost in potreba po obrambi izseljencev sta nenehno navzoči v razmišljanjih mnogih, tudi preprostih ljudi, javnih organizacij in društev, v svetu literature, gledališča in najbolj v medijih na prelomu stoletij. /.../ Malo je bilo pozitivnih in zato toliko več negativnih oznak izseljevanja.“ (Drnovšek 2007: 44–45)

Največ materinskih likov, ki so prikazani v različnih odnosih do otrok, od ljubečega do sovražnega, je ustvarila Zofka Kveder. V njenih zgodnjih besedilih je odsotna vsakršna idealizacija materinstva. Medtem ko so matere na podeželju zaradi boja za preživetja otopele in ne znajo ali ne zmorejo izkazovati nežnosti do otrok (*Silva, V oblasti teme, Moja prijateljica*), so meščanske matere preračunljive in jih zanima predvsem lastno udobno življenje, zato brezkompromisno hčeram vsiljujejo ali celo vsilijo zakon, v katerem bodo/so nesrečne, saj je snubec blaziran, življenja naveličan mnogo starejši moški (*Pravica do življenja, Strti, oboje* 1901). V pisateljičinih delih prevladuje slikanje materinstva, ki za ženske ni samo osrečujoče, marveč jim prinaša tudi veliko trpljenja in ni v nobenem pogledu produktivno. Avtorica razkrije in odločno zavrne dvojno moralo patriarhalne družbe, ki po eni strani povečuje materinstvo in zahteva od ženske velike žrtve, ki so pogoj, da se uresniči kot vzorna mati, hkrati pa ji v trenutku, ko te vloge ne more več igrati, ne ponuja nobenih drugih možnosti, ki bi jo rešile pred popolnim zlomom. V delih Zofke Kveder odkrivamo najbolj raznolike reprezentacije materinstva v slovenski književnosti, ki segajo od podob nosečnic do ostarelih mater, ki so jih otroci zapustili, od srečnega, nežnega materinstva do prizorov okrutnih obračunavanj med materjo in hčerjo, od detomora do zloma ali celo blaznosti ob otrokovi smrti.

Z raznolikimi materinskimi liki, ki so postavljeni v središče literarnega teksta, vplivajo na potek dogajanja in samozavestno izražajo svoje misli in čustva, a tudi s problematizacijo tradicionalnih materinskih atributov in vzorcev so slovenske literarne ustvarjalke po zgledu svojih evropskih predhodnic in sodobnic slovensko književnost obogatile z novimi liki in motivi.

4

ZAČETKI SLOVENSKEGA ŽENSKEGA AVTOBIOGRAFSKEGA DISKURZA

Tudi za slovenski ženski avtobiografski diskurz velja, kar ugotavlja Neva Šlibar v širšem kontekstu, da so pisateljice v devetnajstem stoletju (in tudi še v prvem in drugem feminističnem valu) „segale ravno po širših življenjepisnih žanrih, h katerim lahko prištevamo tudi pisma in dnevniške zapise – ker niso imele dostopa do tradicionalnih literarnih izraznih sredstev in besedilnih vrst“ (Šlibar 1995: 96), in s pomočjo ubesedovalnih postopkov in besedilnih struktur ustvarjale zavest o sebi (Šlibar 1995: 98). Slovenska germanistka ob tem še opozarja, da se pisateljice kot avtorice avtobiografij pojavljajo le izjemoma, čeprav so bili življenjepisni žanri zanimivi za številne izmed njih (Šlibar 1996: 67). Vendar to ne pomeni, da v delih avtoric ni avtobiografskosti, nasprotno:

Prežetost umetnosti z življenjem, nerazdružljiva vez med pisanjem in ženskim bivanjem, torej ‚avtobiografičnost vzgibov‘, motivacij, želenih praktičnih učinkov, način doživljanja čutnega sveta in duhovnih sfer, obremenjenost s številnimi vlogami v vsakdanjem življenju, posebno pa težavo s konstruiranjem ‚jaza‘ in iskanje prostora v družbi za lastno, neodtujeno identiteto, so v poglavitni meri opredelili žensko pisanje in se odražali v njihovi strukturi in funkcijah. (Šlibar 1996: 69)

Diane Elam žanr ženske avtobiografije razume kot strateško nujnost v določenem času, in ne nečesa samega v sebi končnega (Elam 1994: 65). Iz tega spoznanja Linda Anderson izpelje misel, da v primeru, ko avtobiografijo razumemo kot strategijo, ni več potrebno, da ponuja univerzalni model subjektivnosti kot svojo reprezentacijo, temveč „lokalne rabe sebstva“, načine, na katere se sebstvo izraža ali kot pozicijo, ki „nastane v situaciji, ko pride do izrekanja komentarjev“ (Anderson 2001: 90–91).

Na Slovenskem pisatelji šele v drugi polovici 19. stoletja začnejo objavljati prve obsežnejše avtobiografije. Najzgodnejše delo, v katerem ženska pripovedovalka piše o dogodkih iz svojega življenja, ne da bi jih preobrazila v fikcijo, pa je besedilo **Luize Pesjak** *Iz mojega detinstva* (1886), v katerem oživi spomin na Prešerna in ga v drugem in tretjem delu obogati še z zapisom o Emilu Korytku in Stanku Vrazu.

Grdina imenuje to delo „avtobiografsko-spominski spis“ (Grdina 1992: 341). Avtorica v spominsko prozo namreč vpleta tudi lastno otroštvo, saj piše o svoji vedoželjnosti, sočustvuje s Korytkovo usodo, opiše žalost ob njegovi smrti, poroča o doživljanju slovenskega podeželnja in prvem spoznanju o tem, da ima ženska v družbi drugačen položaj kot moški. Razkrije tudi način, s katerim se je začela boriti proti temu, in sicer s pisanjem poezije. Na koncu svoj spis poimenuje „poročilo o zlatem času, v katerem se je detinska duša veselo, krotko in pobožno zamikala v sanje, obsezajoče zemljo in nebo“.¹¹⁹

Pavlina Pajk ni napisala nobene avtobiografske proze, o številnih dogodkih (predvsem v povezavi z možem in otrokoma) in občutjih iz intimnega življenja je spregovorila v poeziji. Literarna zgodovina je iskala avtobiografske sledi tudi v njeni prozi, predvsem v romanu *Dušne borbe*, kjer naj bi v liku ostarelega univerzitetnega profesorja, ki ne zna osrečiti svoje mlade žene, prikazala svojega moža Janka Pajka (Slodnjak 1963: 6). Takšne vzporednice med literarnim likom in resnično osebo je odločno zavrnil Miran Hladnik, ki je v njih videl le domisljico, ki je ni mogoče podkrepiti z argumenti, ki bi bili skladni s konvencijami žanra ženskega romana. Po Hladniku je ženski roman namreč literarni žanr, „v katerega osebne izkušnje avtoric ne morejo prinesiti kaj bistveno novega. To je formularična literatura, vzorci za posamezne primerke povesti niso realni dogodki, ampak vedno le literatura sama“ (Hladnik 1981: 275). Čeprav se strinjamo, da za korpus besedil, ki ga Hladnik označuje kot ženski roman, ni značilno avtobiografsko ozadje, se moramo vprašati, ali je Pavlina Pajk v *Dušnih borbah* sploh sledila konvencijam tega žanra oziroma ali jih ni spodbijala prav s tem, da je v besedilo zakodirala drobce svoje lastne življenjske zgodbe, predvsem svoje občutke, ki jih v poeziji ni mogla izpovedati, saj bi jih njeni sodobniki takoj povezali z realno situacijo. Prav tako pripovedovalnine refleksije o zakonu, o nezadovoljenosti mlade žene, presegajo nezahtevnost vzorca ženskega trivialnega romana, kakor ga opredeljuje Hladnik.

¹¹⁹ V otroštvo posegajo tudi dela avtoričinih sodobnikov: Aleševčevo delo *Kako sem se jaz lilal* (1884), Trdinova memoarska proza *Moje življenje* (1905) in Cankarjevo *Moje življenje* (1914).

Pavlina Pajk je roman *Dušne borbe* pisala kot zrela ženska in vanj vpletla svoj pogled na zakon, ki je bil (ne glede na izraženo navdušenje v zgodnjih pesmih) morda vendarle sklenjen bolj iz razuma kot ljubezenske strasti. S tem je dala glas ženski, ki je sprejela konvencije meščanskega zakona in v njem kljub lastni nezadovoljenosti vztrajala. Slodnjaku je bil namig na avtobiografskost najbrž res le domislica, Hladnik je *Dušne borbe* bral z optiko konvencije o žanru, ki ga je hotel etabrirati v slovenski književnosti. Gotovo pa lahko roman beremo tudi na drugačne načine; eden izmed njih bi lahko bil sledenje zgodbi o ženski, ki se je podredila normam meščanske morale (in konvencijam žanra?), zaslutila možnost drugačnega življenja (pisanja?), a na koncu ostala zvesta znanemu, predvidljivemu, ker je novo zahtevalo popoln prelom z vsem, kar je poznala in izkusila do tedaj. Takšno branje seveda nima emancipacijskega potenciala, a zgodba o aporijah, v katerih se je izgubljala kreativnost prvih slovenskih pisateljic, je morda prav tisto, kar odpira nove možnosti interpretacije in vrednotenja.

Marica Nadlišek Bartol je avtorica avtobiografije (*Iz mojega življenja* 1938, objavljeno 1948), ki opisuje življenje intelektualke v drugi polovici 19. stoletja, a je nastala s perspektive zrele avtorice. Iz tega dela lahko razberemo, da je druga zgodba v proznem ciklu *Slike in sličice iz življenja* (1896) avtobiografska.¹²⁰ Pisateljica v njej opisuje ljubezen do pisatelja Janka Kersnika, njuno prvo srečanje na Bledu, korespondenco in njegovo mesto v njenem življenju, ki ga v črtici razloži z besedami: „Premnogokrat se je vdajala svojim spominom in mislim nanj, ki so ji bile tako prijetne. Srečala se je in občevala z mnogimi znamenitimi možmi, ali njega in spomina nanj ni mogel nobeden zatemniti. Zanimala se je tudi za tega ali onega, vračala mu je simpatijo za simpatijo, ali ko jih je primerjala z njim, tedaj ga ni dosegel nihče – nihče!“ (Nadlišek Bartol 2005: 181)

120 “Leta 1896 sem v Zvonu opisala svojo idealno ljubezen do Kersnika v II. Sliki iz življenja. Začela sem povest, da se je rnil na lovu ter obležal v snegu in mrazu ter si s tem nakopal jetiko in umrl. Kako sem se začudila, ko sem čitala Prijateljevo knjigo „Kersnik in njegova doba“ in videla, da je Kersnik leto dni po natisu moje slike res tako zbolel in umrl.“ (Nadlišek Bartol 2005: 323)

Pisateljica je avtobiografske motive v svoja dela vključevala prav po Kersnikovem nasvetu. V pismu z 20.1.1890 ji je namreč svetoval: „Glejte, tako se mora pisati: stati na tistih tleh in gibati se v tistih krogih, katere človek pozna, katerih je vaje, potem jemati kot podlago vsi stavbi in za daljni izid resnične dogodljaje iz lastnega življenja (sic!), iz lastne izkušnje, in kot vez vsega, in za vnanjo opravo jemati oni idealistični odsev, za katerega ima fantazija skoro vedno dovolj na razpolaganje.“ (Kersnik 1984: 340)

Christina Biber potrjuje, da so pisateljicini ženski liki avtobiografski, saj so navadno izobražene ženske s podobno življenjsko usodo kot njihova avtorica: so učiteljice, ki se zaljubijo v idealne moške (značajsko in telesno podobne Kersniku), vendar se njihova ljubezen ne konča srečno, saj je moški že poročen (Biber v Nadlišek Bartol 2005: 358).

Marica Nadlišek Bartol je o postajah svojega življenja pisala tudi v že omenjeni avtobiografiji¹²¹ in z njo, kot je zapisala Marta Verginella, zapustila svojo resnico o sebi ter tako „preprečila, da bi se izgubile pomembne sledi o njeni življenjski poti, ki je dolgo ostajala zunaj uradnih zgodovinskih analov, nezanimiva za varilce nacionalnega spomina“ (Verginella 2011: 107). Podobno misel bi lahko prenesli tudi na pisateljicine avtobiografsko zaznamovane kratke pripovedi, v katerih je v literarnem jeziku beležila izkušnjo intelektualke, ki je v patriarhalnem okolju ostala nerazumljena in neizpolnjena.

121 Kot opozarja Marta Verginella, je bilo to delo objavljeno šele leta 1948 v tržaških Razgledih, vendar je pisateljčin sin, Vladimir Bartol, tedanji urednik tega časopisa, ki je tekst tudi pripravil za objavo, iz njega izločil vse kritike, ki so bile uperjene v Gregorja Bartla, njegovega očeta.

4.1 Avtobiografska besedila Zofke Kveder

Že prva besedila **Zofke Kveder** so avtobiografska in le malo kratkih pripovedi je povsem brez takšnega ozadja. Tudi v tekstih, ki so navidez povsem fikcionalni, je pisateljica izhajala iz lastnih občutkov in čustev. Tako je o noveli *Telegrafistka* (1899) v pismu Ivanki Anžič 9. junija 1899 zapisala: „Vprašaj me, če mislim kakor Liza v ‚Telegrafistki‘. Da, včasih. Sploh je tista ‚Telegrafistka‘ vsa moja, vse tiste dobre in slabe čute čutim sama, včasih te, včasih druge. Poglej n.pr. ljubezen in strast!“ (Kveder 2005: 523)

Med mračnejša besedila, v katerih se je Zofka Kveder vrnila v lastno otroštvo in podoživila svojo zapostavljenost, očetovo pijančevanje in materino pobožnost, četudi ni vselej jasno izpovedala avtobiografskosti, pa sodijo predvsem *Silva* (1898), *V težki uri* (1899), *Spomini* (1898), *V oblasti teme* (1903), *Pogovor z očetom* (1908) in predvsem povest *Moja prijateljica*. Svetlejše podobe upovedujejo črtice *Lovec* (1905), *Cene* (1899), *Naša vas* (1907), *Teta* (1905), *Veliki teden* (1904), *O sejmu* (1904), *Prva ljubezen* (1904) in črtice o lastni materinski izkušnji, kjer so v ospredju sicer njene hčerke, a pisateljica razgali tudi sebe (*Črtica*, 1904).¹²²

Že ob prvih prispevkih v *Slovenki* je urednici Marici Nadlišek v zvezi z avtobiografsko črtico *Tak otrok!* pisala: „Torej ‚Tak otrok‘ Vam je še precej všeč, kakor pišete. No, resnica je vse od a do z. — Da sem samo do srede nadaljevala s spomini, je zato, ker sem s 15. letom res odšla od doma, in kaj neki zvem v mali naši vasici o svetu!? — Pa če je prav, napišem še kaj kdaj iz svoje preteklosti.“ (1. marca 1898) Tudi v naslednjem pismu (7. marca 1898) je pisala o avtobiografski zasnovi črtice: „Tak otrok‘ ni samo do polovice, ampak vse resnica. — Celo ono zadnje srečanje je res, le da ni bilo pod Tivoli, ampak v mestu.“¹²³

¹²² Gl. Jesenšek (2008: 145–156).

¹²³ Obe pismi sta shranjeni v zapuščini Zofke Kveder v Rokopisnem oddelku Narodne in univerzitetne knjižnice (Ms 1113).

Pripoved *Tak otrok!* je prvoosebna in v njej se že pojavijo nekateri dogodki iz otroštva, o katerih je kasneje pisala v povesti, kjer se je najbolj razgalila, v *Moji prijateljici*, ki sicer na prvi pogled, če bi sodili le po naslovu, ni avtobiografsko delo, temveč „navzven prikrito osebno izpovedovanje“ (Koron 2011: 12). Povest *Moja prijateljica* je mogoče razumeti ne le kot besedilo, v katerem se razkrivajo tematske posebnosti ženskega avtobiografskega diskurza, temveč je avtorica pri pisanju razvila tudi zanimive narativne strategije, ki so inovativen prispevek k tedanji slovenski književnosti, zato ji posvečam obširnejšo analizo.¹²⁴

Besedilo uvaža okvirna zgodba, v kateri avtorica sporoča, da je imela nekoč prijateljico, ki ji je pred smrtjo povedala svojo življenjsko zgodbo. Pripovedni okvir se zaključi z besedami: „Tu je njena povest.“ V lik prijateljice Zofka Kveder projicira del svojega jaza, v njej se zrcali tisto, kar je pisateljica nekoč bila in kar skonstruira v novo podobo. Ogledalo je v feministični teoriji eden izmed ključnih pojmov.¹²⁵ Virginia Woolf v *Lastni sobi* žensko opredeli kot ogledalo moškemu, moški lik se v ženski kot v ogledalu „zrcali v njegovi dvakratni velikosti“. Razcepljenost ženskega

124 Teoretične poglede na narativne posebnosti avtobiografskega diskurza je v slovenskem prostoru predstavila Alenka Koron (2008) in poudarila, da se teorije pripovedi vse do svoje zadnje faze, torej do novega tisočletja, niso ukvarjale z avtobiografijo. Šele „nove“ naratologije so pritegnile v polje raziskav tudi problematiko avtobiografskega. Še manj zanimanja je bilo za premislek o vlogi spolne identitete v povezavi z naracijo. Ta problem so v osemdesetih letih izpostavile feministične teoretičarke (Susan S. Lanser, Robyn Warhol, K. Mezei idr.), ki se jim je zdelo, da se raziskave ženske literarne ustvarjalnosti ne smejo omejiti le na tematske analize in interpretacije besedil pisateljic. Pri tem niso želele ustvariti novega, drugačnega naratološkega modela. Kot povzema Alenka Koron, feministična naratologija ni „dokončno prelomila z naratologijo, ampak jo je skušala prilagoditi za preučevanje sledov spolne identitete v pripovedi“ (Koron 2007: 55). Kljub temu ali morda ravno zato je Susan S. Lanser doživela ob pozitivnih odzivih tudi ostre zavrnitve nekaterih udeležencev „naratološkega projekta“. Z razvojem študij spolov je feminocentrična perspektiva v naratologiji vse bolj izginjala, saj so se uveljavljali, kot poudarja tudi Alenka Koron, širši koncepti družbene identitete. Feministična naratologija je do neke mere poniknila v naratologiji študij spolov, ki je omogočila „širši vpogled v spremenljiva razmerja biološkega spola, spolne identitete in seksualnosti“ (Koron 2007: 57). Tak pogled na literarno besedilo in druga spoznanja postklasične naratologije prispevajo „k razumevanju izbranih strukturalnih in formalnih značilnosti sodobne literature“ (Koron 2007: 59).

125 S. M. Gilbert in S. Gubar razpravljata o kategoriji ogledala v povezavi z literarno kritiko, še posebno feministično. Opozarjata na študijo M. H. Abramsa *Ogledalo in svetilka o razvoju romantične ideologije in ikonografije*, kjer je ogledalo podoba, s katero je označen klasični umetnik, ki drži ogledalo naravi, in romantični, ki ga „kot svetilko od znotraj podžiga spontana poplava mogočnih plametečih čustev“ (Gilbert in Gubar 1994: 83). Avtorici razprave preko metafore ogledala in vampirke pišeta o posebnosti anglo-ameriške in francoske feministične kritike, pri čemer prva „poudarja pomembnost duhovnozgodovinske, sociološke in empiristične metodologije raziskovanja“, druga pa se „naslanja na freudovske, lacanovske in derridajevske koncepte subjekta, subjektivnosti, govornice in jezika“ (Leiler in Gilbert in Gubar 1994: 95).

sebstva, odvisnost od pogleda drugega, ki otežuje poskuse vzpostavitve identitete, pisateljice tematizirajo tudi v literarnih besedilih z avtobiografskimi prvini in v avtobiografijah. Žensko življenjepisje „je pogosto podvojevalo, povzemalo in tudi insceniralo doživeto razpršenost, fragmentarnost in naključnost“ (Šlibar 1996: 69).

Razcepljenost ženskega sebstva se lahko izraža tudi v liku prijateljice, ki ima lastnosti pisateljice. Pri Zofki Kveder je avtobiografska zgodba prenesena na imaginarno prijateljico. V kasnejši književnosti to strategijo uporablja Ilka Vašte v *Podobah iz mojega življenja* (1964), kjer inscenira dialoškost jaza (Novak Popov 2008: 12).¹²⁶ Kot razcepljeno sebstvo se vidi tudi Lili Novy v pesmi *Vrnitev* (1941).¹²⁷

V *Moji prijateljici* Zofke Kveder sta dve pripovedovalki: prvoosebna pripovedovalka okvirne zgodbe in prvoosebna pripovedovalka uokvirjene zgodbe, ki je hkrati protagonistka. Iz pisateljičinih pisem in drugih besedil je razvidno, da besedilo upoveduje dogodke iz življenja Zofke Kveder, kakor so se odvijali do leta 1897, kar pomeni, da obsega približno devetnajst let pripovedovalkega življenja. Podlaga za povest *Moja prijateljica* naj bi bilo, kot ugotavlja Marja Boršnik v opombah k objavi v *Izbranem delu Zofke Kveder* (1939), nemško besedilo, ki ga je pisateljica začela pisati že leta 1899. O tem je sklepala na osnovi pisma, ki ga je Zofka Kveder pisala Ivanki Anžič Klemenčič februarja 1900: „Eto, tu ti pošiljam nekaj za ‚Edinost‘ – samo začetek seveda. – Porabila bom nekoliko oni nemški začetek, vsaj več – v toliko namreč, v kolikor je to za ‚Edinost‘ prilično. Stvar bo obsegala kacic 50–60 nadaljevanj v ‚Edinosti‘. Prav rada bi, da mi tiskajo.“ O nemškem besedilu, ki naj bi

126 „K meni, pisateljici Ilki Vašetovi, je prišla moja najboljša prijateljica Ilka. Ta ženska po svoji zunanosti ni nič posebnega. To se pravi: nikoli ni bila nič posebnega. /.../ Moja prijateljica ima to grdo navado, da je – vsaj proti meni – vedno odkritosrčna. Pa ji niti zameriti ne morem, če mi napravi kakšno pridigo: saj vem, da me pregloboko pozna in je v njeni pridigi vedno čista, nepodkupljiva resnica, resnica, kakršno nam kaže le ogledalo (Vašte 1964: 5).

127 Pesnica izpoveduje občutke, ko se po ljubezenski noči vrača v svoj dom in v postelji ugleda prikazen sebe v mladih letih: “In čudno — kot bi tam ležala / ta, ki je zdaj prišla nazaj, / sem kakor v steklu ogledala / na mah uzrla se tedaj.” V podobi ženske, ki je ona sama, se ji razkrije njeno trenutno stanje, ki jo navda z žalostjo: “Bridkost mi je srcé prevzela, / v blazine se spustila sem, prikazni, ki je zadržela, / jokaje vrgla se v objem.” (Novy 1941: 26–27)

bilo osnova za nastanek *Moje prijateljice*, je Zofka Kveder pisala že v pismu Ivanki Anžič Klemenčič, napisanem 19. avgusta 1899.¹²⁸

Povest je torej močno avtobiografska. Med temačnimi podobami iz protagonistkininega življenja sta še posebno pretresljivi očetov alkoholizem in materino nasilje. Da gre v obeh primerih za povezavo s pisateljčinim življenjem, je razvidno iz drugih besedil. O očetovem alkoholizmu je Zofka Kveder pisala Marici Nadlišek 4. februarja 1898: „Bilo je hudo doma! Nisem bila lačna in strgana – pa saj je dosti, kar bolj boli. Tri leta sem vztrajala, marsikdo bi ne bil tri dni – pa morala sem. Ne obsojam nikogar, ljubim vse odkritosrčno, a rečem le, da smo nesrečni zaradi – pijače, da bo naša družina propadla zaradi nje. – Ne vem, če veste, kaj je to pijača. – Brali ste neštetokrat, pisali tudi že kdaj, a doživeli niste, in bolje, da ne veste, kaj je to, – ne na papirju, ampak v resnici!“ O nasilju Neže Kveder nad hčerko beremo tudi pri Marthi Tausk, pisateljčini prijateljici, ki je v spominskem članku o Zofki Kveder zapisala, da je mati hčerko nekoč tako udarila s palico, da ji je presekala čelo (Tausk 1930: 13). Ta dogodek zelo spominja na materino nasilje v *Moji prijateljici*. O tem, da gre kljub „novelistični preobleki“ za avtobiografsko besedilo, je pisala tudi Alenka Puhar v *Prvotnem besedilu življenja*. Poudarila je, da gre za tekst, ki je v marsikaterem pogledu „izjemen ali vsaj neprimerljiv s kakršnim koli drugim besedilom, kar jih je bilo dotlej napisanih v slovenščini. Izjemen ni le po siloviti neposrednosti avtoričine izpovedi, temveč tudi glede na pripovedne strategije v besedilu“ (Puhar 1982: 427). Z naratološke perspektive ne gre za avtobiografijo, kakor jo sicer opredeli Susan S. Lanser, torej kot tekst, v katerem je pripovedovalka izmišljena,

128 “Spominjaš se morda, da sem Ti nekoč pisala, da sem začela delati nek nemški roman. – Danes ti začetek tistega dela prilagam. Čitaj ga, ker to je moja mladost. Morda se bodeš mnogokrat zgrazala, morda se Ti bo zdelo neverjetno, toda res je, kar hočeš. Pretiravala nisem nikjer nič, pisala sem mnogokrat lepše, ker bi one strašne resnice niti resnično naslikati ne mogla v vsej svojej grozi. Razočarala se bodeš morda tudi v meni, a vedeti moraš, da sem jaz zelo vročega strastnega temperamenta in da po oni vzgoji, ki sem jo imela res še pravi čudež, da sem postala taka. Ker zdaj sem mnogo boljša, nego sem bila kot otrok. Ona strahovita jeza, v kateri sem si doma, ker se nisem mogla drugače premagati, razgrizla dostikrat roke do krvi, pride mi le še jako redkokdaj. Čitaj torej, draga Ivanka, in potem sodi, če mi je bila osoda res mila! Toliko sramu, kakor sem jaz prebila od 15–18 leta, ne pretrpim celo življenje več.”

fikcijska, in pripoveduje zgodbe o svojem (izmišljenem) življenju, ¹²⁹ vendar tudi ne moremo spregledati povezave med *Mojo prijateljico* in avtobiografijami, ki so vpeljale narativno inovacijo, kategorijo osebnega glasu v prvoosebno življenjsko zgodbo ženske kot upornice.¹³⁰ S. S. Lanser izhaja iz hipoteze, da je bil ženski glas stičišče ideoloških napetosti, kriz, nasprotij in izzivov, ki so postali vidni v tekstnih praksah. Avtorica opozori na pasti ženskega avtobiografskega diskurza, saj pravi, da pripovedovalka s poudarjanjem svojega spola tvega bralčev/bralčin upor, še posebno, če v samem aktu pripovedovanja z zgodbo, ki jo pripoveduje, ali s sebstvom, ki ga konstruira, prestopa meje sprejemljive ženskosti. Zato so se številne pisateljice izogibale prvoosebnemu pripovedovanju, saj so se bale, da bi njihova zgodba lahko bila nereflektirano razumljena kot avtobiografska. Pisateljica, ki se je odločila za prvoosebno pripoved, je ob že navedenem tvegala tudi to, da bo njeno pisanje razumljeno kot „samoizpovedovanje“, kot proizvod intuicije, in ne umetnosti. Z osebnim glasom pripovedujejo torej samozavestne pisateljice, ki natančno opredelijo spolno identiteto pripovedovalke svojega besedila (Lanser 1992: 19–20).¹³¹

129 Ne gre torej za besedilo, v katerem bi prepoznali dogodke iz življenja pisateljice, ki je delo napisala, temveč za (kakor lahko povzamemo po Alenki Koron, ki citira Michaela Löschnigga), „fingirano ‚realno‘ avtobiografijo fikcijskega prvoosebnega pripovedovalca“, ki se s formalno mimetičnim in torej diskurzivno razvidnim oblikovanjem trudi za vtis avtentičnosti po zgledu nefikcijske avtobiografije“ (Koron 2003: 193).

130 S terminom osebnega glasu označuje le glas tistih pripovedovalk, ki samozavestno pripovedujejo svoje zgodbe. Jasno določena (ženska) spolna identiteta pripovedovalke in prvoosebna pripoved torej še ne pomenita, da je glas, ki pripoveduje, osebni glas. V tem smislu gre za navezavo na Genettov pojem *autodiegetskega* pripovedovalca, kjer je „jaz“, ki pripoveduje zgodbo, tudi njen protagonist.

131 Prelomno delo glede osebnega glasu je bila Jane Eyre Charlotte Brontë, ki je bila podnaslovljena kot avtobiografija. Susan S. Lanser meni, da Jane Eyre nima predhodnika, kar zadeva avtoritativnost pripovedovalkega glasu, ki se vzpostavi tudi s prevlado njenega glasu nad glasom „nore ženske s podstrešja“, Rochestrove prve žene Berthe. Raziskovalka opozarja, da leta 1847, ko je roman izšel, fiktionalna avtobiografija še ni bila razširjen žanr ne med pisateljicami, zato je Charlotte Brontë s tem, da je med pripovedovalko in protagonistko postavila enačaj, ustvarila novost v angleški književnosti, ki je ni opredeljevalo le dejstvo, kdo zgodbo pripoveduje, temveč tudi, kako. Glas Jane Eyre je namreč glas upornice, ki svojo zgodbo začne z besedico „Ne!“ in tudi v nadaljevanju krši do tedaj uveljavljena pravila za prvoosebne pripovedi o ženskem življenju, kakršne so pisale Mary Brunton, Mary Martha Sherwood ali Anne Brontë. V teh romanih je predstavljena zgodba vzgojiteljice (governess tale), ki je zgodba poniževanj in prikrajšanosti, za katere je ženski lik na koncu, ko se pokori za vse svoje mladostne grehe, nagrajen s poroko s častivrednim, bogaboječim moškim. Pripovedovalka pripoveduje o dogodkih iz preteklosti, o katerih sodi kot moralna avtoriteta, ki je prepoznala krščanske vrednote in se tako izkazala za poklicano, da pove zgodbo o mladostnih zablodah, iz katerih se je rešila s ponižnostjo in trpljenjem. Vsega tega v Jane Eyre ni več. Protagonistka je upornica, ki razmišlja o (ne)slobodi žensk in se ne opravičuje za napake iz preteklosti. Med Jane kot prvoosebno pripovedovalko in Jane kot otrokom, torej protagonistko na

Osebni glas je glas pripovedovalke v *Moji prijateljici*. Povest se namreč ne začneja s protagonistkino melanholično vrnitvijo v dobo otroštva, temveč pripovedovalka takoj izreče besede, ki pojasnjujejo skoraj vse dogodke, o katerih pripoveduje kasneje. Lenka namreč pravi: „Ljudje pravijo, da nisem normalna“ (Kveder 2010: 511). S temi besedami vzpostavi razmerje do okolice, ki njenega obnašanja ne sprejema. Že prvi Lenkin stavek tako napoveduje, da bomo spremljali zgodbo upornice, ki svojo drugačnost izraža tudi z načinom pripovedovanja. V uvodu v svojo življenjsko zgodbo namreč ne opiše najzgodnejših spominov, ne poroča o kraju, kjer se je rodila, družbenem položaju staršev, bratih in sestrh, preteklosti svojega rodu. Svoje pripovedovanje viharo začne s poročilom o svojih čustvenih odzivih na svet, ki jo obdaja, na občutje odvečnosti v družini in širši okolici. Stavki so kratki, kot bi jih iztrgala iz strastnega čustvovanja, prekinjajo jih tišine, vzkliki, vprašanja. Umirjenega pripovedovanja avtobiografa, ki z grenko-sladkimi občutji obnavlja zgodbo svojega otroštva, pri Zofki Kveder ni.

Že na samem začetku obračunava s seboj in drugimi, saj pravi: „Samo jaz sem drugačna. Nikdar nisem zadovoljna, niti s seboj niti z drugimi.“ A razloge za to ne išče pri sebi, temveč pri drugih: „Imela sem očeta, ki me je tepel, in mater, ki me ni rada videla. /.../ Tako sem rastle, tepena od desne in leve, slabo in dobro, kakor je ravno prišlo.“ (Kveder 2010: 511) Vendar že z naslednjimi stavki sporoča, da je bilo uporništvo del njenega značaja, saj ni nikdar bežala pred palico in je tudi po tepežu ostala kljubovalna, v njej je gorela divja, strastna jeza, z vsakim udarcem so v njej ubijali dobro, dokler ni znala le še sovražiti. Podoba, ki jo ustvari pripovedovalka o sebi, je izredno negativna, v bralcu/bralki vzbuja grozo: „Zgrizla sem si ustnice, prste do krvi v svojem divjem, obnemoglem srdu.“ (nav. d.: 512) Na pisateljčine sodobnice in sodobnike so gotovo šokantno delovale tudi besede o tem, da

začetku zgodbe, ni napetosti, temveč harmoničen odnos. Pritrdimo lahko Susan S. Lanser, da je Jane Eyre, kar zadeva ženski avtobiografski diskurz, ključno delo 19. stoletja, ki je prelomno predvsem zaradi narativnih strategij, saj vpelje nov način avtobiografskega pripovedovanja, v katerem ni distance med prvoosebno pripovedovalko in njenim mladostnim likom, o katerem pripoveduje. Opazne so tudi invencije na fabulativni ravni, med katerimi sta še posebno zanimiva vpeljava lika „nore“ Berthe Mason Rochester in prikaz duhovnega zorenja Jane Eyre.

staršev ni ljubila in da se je pri spovedi izpovedala, kako je prosila Boga, da bi se jim pripetilo kaj hudega, kako jih je sovražila in jih gledala s hudobnimi pogledi. Toda vsakemu takemu izbruhu sovraštva v narativnem loku sledi novo doživetje starševskega nasilja, s katerim razlaga, da je bilo njeno odzivanje edino možno. V svetu, v katerem je živela, se je počutila ujetnico, le nebo je bilo obljuba svobode: „Z lačnimi pogledi sem gledala v globoko, jasno modrino neba in težko in žalostno mi je postajalo v mali otroški duši. Mnogokrat sem se tam na tleh jokala in se z zobmi zagrizla v vlažno, mrzlo zemljo, ker si nisem vedela pomagati v svoji žalostni zapuščenosti. In potem sem mislila na daljne, daljne dežele, v katere so jadrali oni mali, svetli oblaki pod nebom“ (nav. d.: 519).

Nasprotje med ozkostjo ljudi in širino lastne duše se tako zrcali tudi v kategoriji prostora. Lenka skuša utesnjenost in omejenost svojega domačega okolja dejavno preseči z begom od doma, ki se klavrno konča. Tudi odhod v mesto ne pomeni prehoda v svobodo, saj mora živeti v samostanu pri uršulinkah, kjer prav tako vladajo stroga pravila: „Bala sem se teh številnih hladnih, tihih prostorov in tujih, temno oblečenih nun. /.../ Mene je zazebló, kakor da sem v zimi, ko sem ostala sama v tihi beli spalnici, ki je bila večja od največje sobe pri oskrbnikovih. Bilo mi je, kakor da sem se zgubila, tako pusto, prazno in tuje.“ (nav. d.: 528)

Vendar se tudi bivanje pri uršulinkah kmalu konča, saj se oče odloči, da se bo vsa družina preselila v Ljubljano, kar za Lenko pomeni ponovno doživljanje vsakodnevnega nasilja, ki pripelje do še enega bega od doma. Pripoved dobi svetlejše tone šele, ko se Lenka uveljavi med sošolkami in si zaradi marljivosti pridobi tudi naklonjenost nekaterih nun. Dan, ko ji uspe deklamacija pred nunami, imenuje „prvi dan, s katerim sem bila povsem zadovoljna“ (nav. d.: 548). Takšno življenje ne traja dolgo, saj se mora vrniti domov, da bi pomagala očetu. Tu se ponovno sooči z njegovim pijančevanjem in materino grobstvo, a doživi tudi prvo ljubezen in prvo ljubezensko razočaranje, saj ji da oče njenega izbranca jasno vedeti, da ne bo nikoli pristal na poroko. S tem razočaranjem se konča, kot pravi pripovedovalka,

prvo poglavje njenega življenja. Njeni zgodbi sledi zaključek, v katerem povzame preostalo dogajanje v svojem življenju in se nanj še enkrat ozre. Ob tem pride v pripovedovanju do presenetljivega obrata, saj pripovedovalka popolnoma spremeni pogled na preteklost. Z nepričakovanim razumevanjem tolmači očetovo in materino grobost. Le nekaj strani poprej se ji je še izvil krik: „Vse sem odpustila vsem ljudem, svoji materi nisem vsega! Pa ne mislite, da je samo ona taka mati. Ha, ha! Na tisoče, tisoče je takih! Ko bi vsi vrgli z obraza običajne krinke, ko bi si olupili duše sentimentalnih laži, videli bi, da ne zna nihče tako globoko žaliti, raniti, kakor mati. In če se mora odpuščati staršem žalitve, zakaj?!“ (Kveder 2010: 580) Njene sklepne misli o starših so popolnoma drugačne: „Umem ju morda bolje, kot se umeta sama — če sta sploh kdaj poskušala to — in ker ju umem, ju spoštujem bolj kot kdaj poprej. Naučila sem še spoštovati moč in naj se tudi kaže v razdivjanih strasteh; pokorne, mirne, hladnokrvne duše, ki nič ne čutijo, nič ne greše, ki samo molče v potrpežljivi, topi, bedasti neumnosti in otrpljenosti, te preziram“ (nav. d.: 591).

Pripovedovalquine besede so presenetljive, saj so izrečene v umirjenem tonu, ki ga nikjer ne prekinjajo strastni izbruhi kakor na prejšnjih straneh. Vprašanja, ki se ob tem zastavljajo, so naslednja: ali je pisateljica takšen epilog napisala zaradi pritiska javnosti (povest je v nadaljevanjih objavljala v dnevniku *Edinost*) ali je sledila zakonitostim žanra avtobiografije (v katerem se dogajanje največkrat zaključi z refleksijo zrele osebnosti, ki je doživela duhovni razvoj) ali gre morda za ambivalentni odnos ljubezni in sovraštva trpinčenega otroka do staršev?¹³² Pripovedovalka namreč zaključi z besedami: „Spreminjamo se — ali ne, ne spreminjamo se — ampak naravno rastemo in se razvijamo in kar nam je veljalo za včeraj, nam ne velja za danes in ne za jutri. Kajti življenje ni počitek na enem mestu, ampak vedno potovanje naprej, dalje. Kdor je obstal, ne živi več“ (nav. d.: 591–592).

132 Zahvaljujem se dr. Janji Žitnik Serafin, da me je opozorila tudi na tretjo možnost interpretacije.

Pismo Ivanki Anžič priča, da se je Zofka Kveder zavedala, kakšen odziv bo imela njena povest pri bralcih in bralkah, saj ji je sporočala: „Tudi svoje sodbe o očetu in materi pozneje zblažim, namreč v zadnjih tednih, ko Lenka vse bolj razmišlja in spozna tudi vzroke, zakaj je vse tako prišlo. Prosim Te interveniraj, da mi stvar natisnejo, garantiram, da bo razvitek interesanten. Opisati hočem pozneje različne faze, katere preide tista Lenka v svojem razvitku, duševnem namreč.“ (nav. d.: 816) A kljub temu je povest razburila javnost. Karla Germek Ponikvar je ni mogla zaobiti v svojem zapisu o *Misteriju žene*. O *Moji prijateljici* je takrat zapisala: „Moja prijateljica v ‚Edinosti‘ pa je bila skoraj neprebavljiva. Zdi se, kakor bi se pisateljica izmišljala sproti vsak stavek, potem pa se smejala v pest, da so tako naivni ljudje, ki kaj takega beró in verjamejo. In res, slišala sem mnogo neugodnih opazk.“ (Ponikvar 1900: 1) Njene besede je zavrnil Franjo Klemenčič: „Tudi sodba o ‚Moji prijateljici‘ v ‚Edinosti‘ je docela kriva. Pisec teh vrstic ve iz najboljšega vira, da je ta povest, žalibog, kopirana po resničnem življenju.“ (Klemenčič 1900: 216)

Ob tem moramo dodati, da se povest ne konča z Lenkinimi besedami, temveč se spet oglasi pripovedovalka z začetka in zaključí okvirno zgodbo s poročilom o tem, da je njena prijateljica umrla in da ne ve več, zakaj je sploh zapisala njeno zgodbo: „Za honorar — morda, zaradi tendence — morda. Če se je mnogi dolgočasil, naj mi oprusti, če bom še kdaj pisala podlistke, zbiral si bom sujete druge, kajti — prijateljic nimam več.“ (Kveder 2010: 592) Če Lenkino zgodbo razumemo kot pisateljčino avtobiografijo, potem lahko njene zadnje besede razlagamo tudi kot dokončni obračun z dogodki iz mladosti. Zofka Kveder leta 1899 ni več oseba, kakršna je bila doma, tujina jo je spremenila, tisti del nje, ki je bil razbolel in ranjen, je odmrll. Vendar njeno pripovedovanje kljub temu ni vzvišeno, moralistično, svojih ravnanj ne obsoja. Njeno pripovedovanje je celo tako živo, da nimamo občutka, da beremo spomine, temveč se zdi, kakor da bi bil pred nami dnevnik, v katerega je Lenka pravkar zapisala svoje misli in čustva. Med pripovedovalko in protagonistko jedrnega dela povesti tako ni nobene distance, pripovedovanje je zelo neposredno,

brez vsake nostalgije ali melanholije. S takšnim pripovednim načinom se je Zofka Kveder zelo približala pripovednim strategijam Charlotte Brontë v *Jane Eyre*.

Najbrž ni presenetljivo, da se je slovenski moški avtobiografski diskurz razvijal v povsem drugo smer. Če *Mojo prijateljico* primerjamo s Cankarjevim *Mojim življenjem* (1914), ugotovimo, da je njegovo besedilo napisano v kramljajočem tonu, svoje mladosti se spominja z nostalgijo, saj o njej piše: „Nenadoma se razmakne, se v nič raztopi megleni zastor in zasmeje se mlado sonce, vse ljubezni in hvaležnosti vredno. Spomin je sladek kakor pesem; prsa napne vzdih, zastoro se oči in ustnice boža smehljaj.“ (Cankar 1975: 7) Svojo pripoved začne z najzgodnejšimi spomini, retrospektivno se vrne v otroštvo, ki je bilo „prelepo, vso s svetlimi sanjami prepreženo“, žalostni trenutki so bili redki in so le malokdaj posledica pripovedovalčeve kljubovalnosti ali neprilagodljivosti. Za težave so krivi drugi (ženska zapeljivost ter njena izdajalska hinavščina) ali revščina, ki razoseblja že otroke. Nekaj dogodkov je obema besediloma celo skupnih, a so opisani popolnoma drugače. Oba protagonista rada bereta Jurčiča:

Na predvečer poslednjega dne sem sedel ob oknu ter bral še enkrat tisto lepo poglavje v „Desetem bratu“, kjer roma junak mladenič, poln upanja, pričakovanja in tihe bojazni skozi senčni gaj proti novemu, neznanemu domovanju. Pot se mi je zdela podobna tisti, ki se vije z Vrhnike proti bistrškemu gradu. Položil sem knjigo na okno, ves truden od nemira, bolan od pričakovanja. Ustna so mi bila suha, v želodcu mi je ležalo kakor kamen; pa nisem bil ne lačen ne žejen.

Mati je stopila v izbo; spominjam se, da je vselej odprla duri tako tiho in obzirno, kakor da je prišla k neprijaznemu sosedu. (Cankar 1975: 40)

Moj oče je takrat čital Jurčiča. Mene so lepo rdeče vezane knjige mikale bolj od medu, a oče jih je imel vedno pod ključem. Nekdaj pa je pozabil en zvezek na mizi. Seveda sem to takoj opazila in hajd s knjigo pod pazduho na vrt. Najprvo sem čitala pod smrekami, a hkrati se mi tu ni zdelo več dovolj varno. Splezala sem čez plot in se namestila v senci onkraj ograje na majhnem gričku. Legla sem na dolgo, zasadila komolce v travo, podprla s pestmi podbradek in čitala, čitala „Desetega brata“ kar na dušek. No, usoda ni hotela. Naenkrat se je dolga bela roka stegnila čez mojo glavo in hlap! Moja knjiga je bila proč. Bil je oskrbnik. Pošteno me je zatožil očetu in vse popoldne sem klečala na stopnicah; če sem se le za trenutek skušala nekoliko odpočiti na petah, me je koj pošten materin sunek spravil kvišku. (Kveder 1939: 176)

Primerjava obeh odlomkov ne predstavi le različnosti bralske izkušnje obeh avtorjev in ne priča samo o vzgojnem modelu v 19. stoletju, ko deklice niso smele brati skoraj nič drugega kot življenja svetnikov, temveč predvsem pokaže, kako zelo tempo dogajanja narekuje pripovedni ritem. Medtem ko Cankar pripoveduje počasi in v dolgih povedih, so pri pisateljici nakopičeni kratki stavki, ki jih prekinjajo medmeti, s katerimi pripovedovalka ustvarja občutek preganjavnice. Zdi se, kot da bi na dušek, kakor je brala Jurčiča, povedala tudi zgodbo o tem.

Čeprav sta obe besedili močno avtobiografsko zaznamovani, se med seboj ne razlikujeta toliko po dogodkih, ki jih opisujeta, temveč predvsem po pripovednih strategijah. Cankarjevo pripovedovanje poteka ves čas umirjeno, je distancirano retrospektivno, preveva ga ljubezen do matere, ki daje vsej pripovedi sentimentalno blag pridih. Svoje spomine piše kot uveljavljen pisatelj, zato se kritično, a hkrati zadovoljno ozre po svojem življenju in razpravlja o umetnosti ter o človeškem iskanju življenjskega smisla. Svoj spis zaključi z mislijo, da bo svoje mladostne spomine še kdaj nadaljeval. Če si v spomin priključimo zadnje stavke *Moje prijateljice*, ugotovimo, da je pisateljica zgodbo zasnovala tako, da je ni mogoče nadaljevati ne na točki, kjer jo konča Lenka, ne kje drugje. Pripovedovalka se je namreč odločila, da o ženskih življenjih ne bo več pisala, saj nima več prijateljic. Zofka Kveder seveda svoje napovedi ni uresničila, saj v njenem pisateljskem opusu prevladujejo zgodbe

žensk – njenih sodobnic, a tudi nje same, saj je zapisala: „Mislim, da me ženske venomer pišemo samo o sebi, svojem hrepenenju, svojih srcih.“ (cit. po Orožen 1983: 273)



Začetek slovenskega ženskega avtobiografskega diskurza so besedila Luize Pesjak. Pripovednica s spomini na svoje otroštvo vzpostavi lik deklice, ki vedoželjno spremlja dogodke v svoji okolici, a hkrati spoznava omejitve, ki jih njenemu spolu postavlja meščanska družba. Njena besedila so odmevi dogodkov iz življenja izobražene in svetovljanske meščanke. Kot uspešna meščanska žena, mati in tudi pisateljica je v svojih avtobiografsko zaznamovanih besedilih ustvarila pozitivno podobo ženskosti. Njena sodobnica, Pavlina Pajk, je v svojo sentimentalno pripovedno prozo zakodirala zgodbo o ženski, ki je sicer poskušala prelomiti s tradicionalnimi podobami ženskosti in literarnimi vzorci, a ji to ni povsem uspelo. Na podoben način je svoje poglede na ljubezensko razmerje med izobraženo žensko in intelektualcem v svoje literarne tekste vključila tudi Marica Nadlišek Bartol, vendar se zaradi dolgotrajnega pisateljskega molka v njeni poetiki avtobiografski diskurz ni mogel razmahniti.

Avtorica, ki je ustvarila najbolj prepoznaven prispevek k ženskemu avtobiografskemu diskurzu, je Zofka Kveder. Skoraj v vseh njenih tekstih so razvidni vsaj avtobiografski drobci, v mnogih besedilih ni težko odkriti dogodkov iz pisateljčinega življenja. Zofka Kveder ne pripoveduje le zgodbe o sebi, temveč uporablja narativne strategije, ki jih odkrivamo tudi pri njenih predhodnicah in sodobnicah, predvsem pripovedovalkin osebni glas in življenjsko zgodbo ženske kot upornice, ki se zaključí z refleksijo zrele protagonistke.

Bližina avtobiografskim delom pisateljic iz drugih književnosti hkrati razkriva odmik od slovenskega moškega avtobiografskega diskurza.¹³³ Pripovedovanje Zofke Kveder je neposredno, neprizanesljivo, v njem ni nostalgčnih podtonov. Avtobiografskost je stalnica v njeni ustvarjalnosti. Ker je živela življenje moderne intelektualke, ki je doživljala ljubezensko srečo in obup, ker ji je bilo dano, da se je uresničila v materinstvu in kot umetnica, so njena avtobiografska besedila tudi psihogram nove ženske in kot takšna neprimerljivi novum v slovenski moderni.

133 Igor Grdina za avtobiografije 19. in zgodnjega 20. stoletja ugotavlja, da so moralne in vzgojne, v njih je očiten nacionalizem (Trdinovo *Moje življenje*, obj. 1905/06), humorne (Aleševčeva avtobiografija *Kako sem se jaz likal*, 1884) in politično pragmatične (Vošnjakovi *Spomini*, 1905–1906). Vse do Cankarjevega *Mojega življenja* v slovenskem (moškem) avtobiografskem diskurzu prevladuje didaktični pragmatizem (Grdina 1992).

5

ODKRIVANJE IN OSVAJANJE PROSTOROV SVOBODE

Literarna zgodovina se je dolgo posvečala le razmerju moških likov do prostora,¹³⁴ v središču raziskav so bili protagonisti kot popotniki, raziskovalci in osvajalci novih prostorov, čeprav že v antični književnosti odkrivamo tudi popotnice. Ljubezenski romani te dobe¹³⁵ namreč prikazujejo nevarno potovanje, ki ga doživi tudi protagonistka romana, vendar prostorska tematika ni v ospredju, saj gre za ljubezensko zgodbo, potovanje je le ovira, ki jo morata zaljubljenca premagati, in ne izkušnja svobode (Simoniti 1989). Kot brodolomke, ki se morajo znajti v novem okolju, se ženski liki spet pojavijo v 18. stoletju v robinzonadah, saj je tudi v tem žanru domišljija podrla ovire in omejitve, ki jih je družba postavljala ženskam. Avtorstvo teh del podpisujejo tudi pisateljice.¹³⁶ Vendar je takšnih ženskih likov tako v robinzonadah kot v drugih žanrih zelo malo, kakor so bile redke tudi lastne popotniške izkušnje,¹³⁷ vsakdanje žensko življenje se je namreč odvijalo predvsem med štirimi stenami doma (Pollock 2003: 91) in le redko našlo artikulacijo v literarnem diskurzu.¹³⁸ Ženske so potovale le izjemoma, kot spremljevalke, in še takrat le v družbi svojih staršev ali mož, zato zapise o tujih deželah in literarne obdelave prostorov v njih vse do 19. stoletja prispevajo skorajda brez izjeme samo pisateljci.¹³⁹

134 Razmerja med družbenim spolom, prostorom in politikami spola so v ospredju raziskav s področja feministične geografije šele v zadnjih dvajsetih letih (Spain 1992, Massey 1994, Rose 1993, MacDowell in Sharp 1997, Wilson 2001). Kot najzgodnejše delo, ki tematizira razmerje med žensko in prostorom, feministična teorija razume Knjigo o mestu dam Christine de Pizan (1405). Inovativno je razmerje med mestom in žensko prikazala tudi beneška pisateljica Moderata Fonte v delu *Il merito delle donne* (1600), ki razkriva razmerje izobražene ženske do mesta in njegovih prebivalc (Malpezzi Prize 25) in osvetljuje položaj žensk v Benetkah.

135 Heliodorove Etiopske zgodbe, Haritonova Zgodba o Hajreu in Kaliroi, Ksenofont Efeški: Efeške zgodbe idr.

136 V 18. stoletju pišejo robinzonade tudi avtorice, ženske oziroma deklce so protagoniste tako v delih pisteljic kot pisateljev. Prva znana robinzonada, ki jo je napisala pisateljica, je *The Strange Adventures of the Count de Vinevil and his Family* (1721). Med letoma 1720 in 1800 je nastalo 16 robinzonad s protagonistko, večinoma je to deklca. Gl. tudi podatkovno bazo o robinzonadah (<https://www2.hf.uio.no/tjenester/bibliografi/Robinsonades>; dostop: 22.9.2013), ki jo ureja Anne Birgitte Rønning, in: Blackwell (1985), (2010), Rønning (2010).

137 Za dekleta je bil na primer nedostopen t. i. "Grand Tour", pomembna izkušnja za mlade Evropejce iz višjih slojev po zaključenem študiju oziroma šolanju. To je bilo tradicionalno potovanje, ki se je razvilo v 17. stoletju in bilo priljubljeno do vzpona železnice okoli leta 1840. Gl. Buzard (2002).

138 Kako omejujoče je bilo za ženske to spoznanje, priča odlomek iz dnevnika ruske umetnice Marije Baškirčeve: „Kako obžalovanja vredne so ženske, moški so vsaj svobodni. Že sama svoboda, popolna svoboda v vsakdanjem življenju, da lahko hodiš, kjerkoli hočeš, obeduješ doma ali v gostilni, greš peš v Bois ali v kavarno, ta svoboda je že polovica talenta in tri četrtine sreče.“ (Baškirčeva 1938: 277)

139 Med redkimi posameznicami, ki so lahko potovale, je najbolj izstopajoča Lady Mary Wortley Montagu (1689–1762), ki je svojega moža, veleposlanika, leta 1716 spremljala v Carigrad in pošiljala svojim bližnjim in prijateljem

V stoletju napredka in revolucij postanejo potovanja končno dostopnejša ženskam, najprej plemkinjam in bogatim meščankam. To postopoma sproži razvčet potopisne literature avtoric. Prelomno delo je bila knjiga *O Nemčiji* (*De l'Allemagne*, 1813) Madame de Staël, ki je svoja lucidna opažanja pogosto obogatila z ironijo. Šele v drugi polovici 19. stoletja so postala zaradi naraščajočega turizma potovanja dostopna tudi ženskam iz nižjih slojev meščanstva. Poseben vpliv na mobilnost žensk je imel tudi izum kolesa.¹⁴⁰ Popotnice svojih vtisov v 19. stoletju niso več beležile le v zasebnih korespondencah in dnevnikih, temveč so jih objavile kot potopise in pri bralnem občinstvu doživele dober sprejem, kar jih je spodbudilo k nadaljnjemu ustvarjanju.¹⁴¹ Posebno priljubljena je bila, tudi zaradi znamenitega Goethejevega potovanja, Italija,¹⁴² ki so jo njegove sodobnice doživljale kot prostor svobode.¹⁴³

Prikazovanje različnih tujih dežel kot prostorov prostosti in doma kot kraja utesnjenosti postane v delih pisateljic priljubljena pripovedna strategija,¹⁴⁴ prostor

pisma, v katerih je opisovala svoje potovanje in bivanje v otomanski prestolnici (1716–1718). Ta pisma Turkish Embassy Letters so bila natisnjena šele leta 1761.

140 Gl. Sandgruber (1997). Odzive na kolesarke na prelomu stoletja na Slovenskem sta opisala Borut Batagelj (2004) in Katja Mihurko Poniž (2009). Kolesarko je Zofka Kveder prikazala v črtici Biciklistinja (1898).

141 Popularne avtorice, ki so svoje vtise in izkušnje s potovanjem posredovale širši javnosti, so bile Mary Woolstonecraft (Letters Written During a Short Residence in Sweden, Norway, and Denmark; Pisma, napisana med kratkim bivanjem v Švedski, v Norveški in v Danski, 1796), Sophie von La Roche (Tagebuch einer Reise durch die Schweiz; Dnevnik potovanja po Švici, 1787; Journal einer Reise durch Frankreich, Dnevnik potovanja po Franciji, 1787; Tagebuch einer Reise durch Holland und England, Dnevnik potovanja po Nizozemski in v Angliji, 1788), Ida Hahn - Hahn (Orientalische Briefe, Orientaliska pisma, 1844), Ida Pfeiffer (Reise einer Wienerin ins Heilige Land, Potovanje Dunajčanke v Sveto deželo, 1843), Harriet Martineau (Retrospect of Western Travel, Retrospektiva zahodnega potovanja, 1838) in Fredrika Bremer (Hemmen i den Nya verlden, Domovi Novega sveta, 1853).

142 Italija je zaživela v delih Ide Hahn - Hahn (Jenseits der Berge, Onstran gora, 1840) in Fanny Lewald (Römisches Tagebuch, Rimski dnevnik, 1845/1846, Italienisches Bilderbuch, Italijanska slikanica, 1847, Reisebriefe aus Deutschland, Italien und Frankreich, Popotna pisma iz Nemčije, Italije in Francije, 1880).

143 Tako beremo pri Fanny Lewald, ki je v Römisches Tagebuch zabeležila misel prijateljice Ottilie von Goethe: "Wie wird's uns nur in Deutschland wieder gehen? Man wird uns ganz unständig geworden finden, und wir werden uns in den unanständigen Anstand der andern auch nicht mehr recht schicken können." (Lewald 1927: 89) [Kako nama bo šlo v Nemčiji? Vsem se bo zdelo, da sva postali nespodobni, in midve se nespodobnemu stanju drugih tudi ne bova mogli več prilagoditi.]

144 Dom je v delih pisateljic 18. in 19. stoletja velikokrat prikazan kot prostor utesnjenosti. Tudi pisatelji tematizirajo razmerje med domom in javnim, urbanim prostorom, vendar drugače – tudi zanje je lahko izvir napetosti, saj morajo v njem izpolniti vlogo ljubečega moža in očeta – a pogosteje ga doživljajo kot zatočišče, kot prostor harmonije. Ustvarjanje napetosti med obema, ki je še poudarjena, če je dogajališče urbana prestolnica, je narativna strategija, tipična za realistično prozo 19. stoletja (Selboe 2010). G. Pollock opozarja, da najsi je dom za moškega,

je več kot le lokacija, na kateri se odvijejo dogodki. Čeprav prve slovenske pisateljice prikazujejo realne prostore, v ospredju pričujočega poglavja ne bo vprašanje o tem, ali je, denimo, Luiza Pesjak predstavila Dresden, kakršnega poznamo s starih slik ali turističnih vodnikov 19. stoletja. V književnem besedilu je prostor namreč, kot opozarja Barbara Piatti, vselej literarno konstruiran, a na različne načine: lahko obstaja le v ustvarjalčevi domišljiji (prostor fikcije) ali v razmerju do empiričnega prostora, torej je fikcionaliziran ali literarizan (Piatti 2009: 23).¹⁴⁵

V tem poglavju me bodo zanimali fikcionalizirani in literarizirani prostori, pri čemer bom upoštevala, da vplivajo žanrske, stilne in druge konvencije, ki prečijo literarni diskurz, „na artikulacijo samega subjekta leposlovnega besedila, njegovega pogleda in vsega, kar nam ta besedilno predstavlja“ (Urbanc in Juvan 2012: 304). Raziskovana besedila bom zato analizirala tako z vidika potopisnih žanrov kot z vidika vpisovanja spolne identitete v besedilo.¹⁴⁶ Preučila bom tudi, v kolikšni meri so slovenske pisateljice sledile tradiciji retoričnih konstrukcij prostorov v delih predhodnic in sodobnic, ter iskala odgovor na vprašanje, ali so prelomile s konvencijami, ki so jih oblikovali v svojih prikazih literarnih prostorov pisatelj.

ki ne uživa v družinskem življenju, še tako utesnjujoč prostor, lahko za razliko od ženske pobegne iz privatne v javno sfero in izživi svoje občutke nezadovoljenosti (Pollock 2003: 97).

145 Iz navedenega dela navajam poslovenjene pojme, kakor jih je navedla Urška Perenič v svojem preglednem članku o tej knjigi (Perenič 2012). Iz njenega članka povzemam tudi razlago pojmov fikcionalizirani in literarizirani prostor: „/.../ literarizirani prostori so najširši pojem in jih avtorica bolj veže na empirični prostor, saj gre za to, kaj vse književna besedila lahko „delajo“ z izseki iz geografskega prostora, najsi bodo to urbana ali podeželska območja, reke, gorovja, jezera itd. Fikcionalizirani prostori prav tako temeljijo na dejansko obstoječih prostorih (pokrajine, mesta, naravne pojavnosti itd.), ki v literaturi prevzamejo vlogo literarnih dogajališč, tako da je pojem vezan na tekstno pojavnost. Prostori fikcije pa so produkt ustvarjalne imaginacije.“ (Perenič 2012: 568)

146 Feministična naratologija in naratologija v kontekstu študij spolov raziskujeta prostor v okviru spolne matrice, zanima ju, kako so prostori konotirani s spolnimi specifikami. Prostor je razumljen kot kulturni fenomen, v katerem se zrcalijo spolne ideologije: narava je konotirana z ženskimi atributi, mesto je njeno nasprotje, dosežek civilizacije. Dihotomija med domovino in tujino je prav tako reprezentirana s spolno stereotipnimi metaforami: domovina je varno zatočišče, primerjano z materinim naročjem, tujina skušnjavka, ki jo bo popotnik osvojil, zavzel (Würzbach 2004). V umetniški literaturi so zanimive prav transformacije teh podob – v slovenski književnosti počne to Cankar v Pohujšanju v dolini šentflorjanski, ko Peter primerja domovino z vlačugo.

5.1 „Italijo videti dano mi bode, / Prenašati moreš li srečo sercé?“ Italija v potopisih Luize Pesjak in Marice Strnad

V slovenski književnosti je očaranost nad Italijo kot prva pesnica¹⁴⁷ izpovedala **Luiza Pesjak** v lirskem ciklu **Slike iz Italije (1878–1879)**,¹⁴⁸ vendar to ni bilo njeno edino potovanje, ki ga je zabeležila na papirju. Že leta 1854 je o potovanju po tedanjih avstrijskih in nemških deželah (Bad Ischl, Salzburg, München, Leipzig, Dresden, Praga) pisala v svojem dnevniku, leta 1872 je spremljala hčerko Heleno, tedaj že perspektivno operno pevko, z Dunaja v Dresden in o prestolnici ob Labi napisala članek. Skupaj s Heleno je leta 1876 potovala še po severnoitalijanskih pokrajinah in Švici.¹⁴⁹

Prav to potovanje je upesnila v že omenjenem lirskem ciklu.¹⁵⁰ Spodbude zanj bi lahko, kot opozarja Vita Žerjal Pavlin, našla pri Stritarju, ki je svoj prvi popotni cikel objavil leta 1868 v *Mladiki* in leto kasneje v zbirki *Pesmi* (Žerjal Pavlin 2012: 137). Druga spodbuda, na katero prav tako opozarja Vita Žerjal Pavlin, bi lahko bili spisi švedske pisateljice Fredrike Bremer (1801–1865), ki je tudi potovala po Italiji in o tem pisala v svojih delih. Luiza Pesjak je namreč brala dela švedske pisateljice in o njih z navdušenjem pisala v svojem dnevniku (Perenič 2006: 235). Prav tako verjetno se zdi, da je pesnica poznala cikel *Venezianische Nächte* (*Beneške noči*,

147 Kot prvo potopisno besedilo o Italiji Andrijan Lah navaja Levčeve Lepe dneve v Italiji (1873), krajši zapis o Veroni Na domu in grobu Romejeve Julije; popotna črtica iz Italije (1886) je bil objavljen, ko je v Ljubljanskem zvonu že izšel prozni potopis Luize Pesjak o Italiji Popotni spomini (1884).

148 Ob slovenskem ciklu je pesnica ustvarila tudi nemško različico, kot opozarja že France Koblar, so nemške Reisebilder številnejše in posvečene hčerki Heleni (Koblar 1935: 318).

149 Prvo besedilo avtorice, ki že v naslovu omenja potovanje, je pripoved Popotna pisma Antonije Kobler (Edinost, 1883), v katerem je v ospredju ljubezenska zgodba po vzorcu Rousseaujeve Nove Heloize; gre za moškega protagonista, ki s potovanja piše pisma svoji prijateljici Rozamundi in ji v njih opisuje svojo neizpolnjeno ljubezen do plemkinje Angelike.

150 O oblikovnih posebnostih cikla gl. Žerjal Pavlin (2013: 138–140).

1840) Ide Hahn - Hahn, ki jo, kakor *Reisebilder* Luize Pesjak uvaja posvetilo (Dir), v katerem pa se nemška pesnica ne obrača na ljubljeno osebo, temveč na boga. Vendar *Venezianische Nächte* niso izpoved o kulturnozgodovinskih lepotah Benetk, ne gre torej za popotno motiviko, marveč za pripovedno zgodovinsko pesnitev, v kateri je v ospredju ljubezenska zgodba.

Slovenska pesnica začenja svoj cikel z navdušenimi občutki, da bo videla Italijo, deželo naravnih lepot in visoke kulture, ter upa, da bo tudi sama našla navdih za ustvarjanje (Žerjal Pavlin 2013: 138). Pesnica se torej vzpostavlja kot lirski subjekt, ki jo vznemirja in veseli potovanje, odkrivanje novih prostorov, je ustvarjalna in s tem prestopa meje tradicionalno sprejete ženskosti v 19. stoletju. Podoben proces opisuje v svojem italijanskem potopisu *Jenseits der Berge* (1840) tudi Ida Hahn - Hahn; potovanje zanjo ni le beg pred utesnjujočim vsakdanjikom, temveč tudi osvoboditev, stanje ustvarjalnosti, iz katere črpa moč za življenje in pisanje (Frederiksen 1989: 115).¹⁵¹

Ob lirskih opisih in refleksijah, ki izvirajo iz kulturnozgodovinskih spodbud (Žerjal Pavlin 2013: 139), Luiza Pesjak beleži tudi turistični vrvež, a vpleta tudi svoj osebni pogled in čustvovanje. Tako je mirna gladina Comskega jezera podobna nedolžnemu otroku (Pesjak 1878: 135a), ki ugleda obraz ljubljene matere, pesnica sama prekipeva ob hčerkinini prisotnosti od materinskih čustev, zato se ves čas obrača nanjo: „Draga! tiž zdaj, tiž, kjer večno zelêno razrašča / Lávor se krasno cvetoč, nama kjer zreti mej njim / Dante je, slavni poet zamaknen v obraz Beatričin“ (nav. d.).

151 Feministična teorija je opozorila na povezavo med odkrivanjem novih prostorov, svobodnim gibanjem in ustvarjalnostjo: „I choose to walk at all risks“, reče Aurora Leigh v drugi knjigi istoimenske pesnitve Elisabeth Barrett Browning, v kateri intelektualistična junakinja ne išče samo ljubezni, pač pa predvsem svoj prepovedani – ustvarjajoči – drugi jaz,“ ugotavlja Valerija Vendramin (2003: 59) in opozori tudi na Virginio Woolf. V njenem eseju Lastna soba so podobe sprehajalke hkrati metafore za žensko literarno ustvarjalnost (Mihurko Poniž 2007).

Že v *Slikah iz Italije* je razvidna ženska perspektiva, še bolj je očitna v proznem potopisu **Popotni spomini (1884)**, v katerih je pisateljica znova oživila potovanje po Italiji. Tudi to delo uvede navdušenje nad potovanjem, pisateljica piše o nepopisnem veselju, ki jo je bolj kot kdajkoli poprej prevzelo, ko se je odpravila na pot po Italiji. Občutek sreče, da ji je dano potovati, izrazi v delu še nekajkrat in s tem izpričuje, da želja po potovanju pri ženskah ni nič manj močna kot pri moških. Pisateljčina ženska perspektiva se razkriva v njenih komentarjih o osebah, ki ji prekrizajo pot, še posebno ob večkratnih bežnih srečanjih z zakonskim parom, mlado lepo ženo ter bledim in nerazpoloženim možem, ki se ponavljajo kot vodilni motiv. Cvetočo ženo poimenuje pripovedovalka „poveretta“ in na koncu se ji razkrije, da je kontesa, ki se ni poročila iz ljubezni. Žensko perspektivo izraža tudi prikaz popotne dogodivščine, ko se pripovedovalki zazdi, da je v nevarnosti, in vzlikne: „Bog pomozi boječim ženskam, ki bi utegnile voziti se same v tako nespretno ustvarjeni diligenci!“ (Pesjak 1884: 614)

Prva postaja, ki ji Luiza Pesjak nameni več pozornosti, je Comsko jezero. Pisateljica ga opiše kot podobo harmonije, bogastva: „Čisto zeleno mu zrcalo je obrobljeno blizu bregov z bogatimi nasélji, lepimi vilami, krasnimi vrtni in vinógradi. Za njimi se širijo kostanjeve in orehove šume, ki se po svetlo-zelenih svojih drevesih živo odlikujejo od zamolkle boje sosednih óljčnih gozdov.“ (Pesjak 1884: 417) Podoben opis Comskega jezera odkrijemo tudi pri Idi Hahn - Hahn, vendar je njen opis zgrajen na komparaciji: potovanje po jezeru jo spominja na neskončnost Šeherezadinah zgodb, vile ob jezeru se ji zdijo kot odaliske, ki se smehljajo za ograjami, lovorjevi in mirtini grmi ter figovci se spuščajo z obrežij do jezera, nad njimi pa kraljujejo nežne oljke in temne, zasanjane in vase stisnjene ciprese, nad katerimi se vzdigujejo orehova in kostanjeva drevesa (Hahn - Hahn 1840: 55). Na potopis Ide Hahn - Hahn spominjajo *Popotni spomini* tudi po svoji strukturi: Luiza Pesjak namreč ne napiše zaokroženega, zaključenega popotnega poročila, saj svoj potopis zaključi pred Milanom (ki je bil sicer zadnja postaja njenega potovanja), vanj vplete kot nemška pisateljica opise, refleksije, pesmi in krajše družabne prigode. Na nekaterih

mestih se zdi, da piše družabno kroniko, njen stil je pogosto lahkotno kramljajoč s šaljivimi poudarki: „Zabava je zatorej pri kosilu in potem na verandi bila jako živahna in pošel mi je danes čas za raznovrstne opazke. Vendar sem videla, da je bila ‚zvezda‘ bleda, helenskim bogovom podobni mladenič še bledejši, a hispanska roža najbolj bleda izmed vseh tréh.“ (Pesjak 1884: 484)

Kakor pri Idi Hahn - Hahn tudi pri Luizi Pesjak prehodi med posameznimi postajami na potovanju niso vselej gladki. Elke Frederiksen ugotavlja, da se nemška pisateljica „vpisuje“ v svoj tekst, zato ji ustreza odprta oblika potopisa, kakor se je razvila v nemški književnosti pod Heinejevim vplivom (Frederiksen 1989: 116). Vzporednico med obema pisateljicama bi lahko videli tudi v refleksijah o lastnem ustvarjalnem procesu (Pesjak 1884a: 482, 483; 1884b: 550) in pogledu, ki je izostren za doživljanje žensk. Ida Hahn - Hahn je v tem smislu bolj občutljiva kot Luiza Pesjak, saj jo zanima, kako živijo ženske v deželi, po kateri potuje, medtem ko se slovenska pisateljica dotakne le turistk. Pri tem je blago ironična: „Monsignore! Monsignore!“ vabita k sebi duhovnika dve sestri, ne lepi ne mladi, ali jako prijazni sta in duhovito znata zabavljati ljubemu bližnjemu. Prepričala sem se o tem pri kosilu in zvedela, da pozimi zvajata svojo — umetelnost v Parizu, po leti pa nabirata gradiva običajno na bregovih italijanskih ali švicarskih jezer.“ (Pesjak 1884a: 482)

Zapisi o Italiji Luize Pesjak razkrivajo njeno svetovljanstvo, razgledanost po književnosti (ob imenih velikanov italijanske književnosti navaja misli Josepha Eichendorffa in Jeana Paula), navdušenje za umetnost, a tudi željo po svobodi, ki ni le osebna ali povezana z žensko izkušnjo omejenosti gibanja, temveč izhaja tudi iz pripadnosti narodu, ki je zatiran. Na več mestih namreč poudarja svoje slovansko poreklo (ob velikih italijanskih pesnikih omenja Prešerna, njena hčerka Helena na Comskem jezeru očara poslušalce z Vilharjevo pesmijo *Mila, mila lunica*), ob spomeniku Viljemu Tellu pa izreče misel, da je svoboda najvišja vrednota. Kot ugotavlja Vita Žerjal Pavlin, s tem izraža ideale humanizma ter svobode, zato

lahko zaključek pesemskega cikla, ki se konča s podobo Viljema Tella, beremo kot afirmacijo teh vrednot (Žerjal Pavlin 2013: 140).

Drugače doživlja Italijo na kratkem potovanju iz Trsta v Benetke **Marica Strnad** (1872–1953),¹⁵² ki je svoje besedilo ***V megli* (1898)** podnasloвила potopis (Koblar ga je poimenoval „novelistični potopis“ (Koblar 1971: 522)) in ga v nadaljevanjih objavila v *Slovenskem narodu* leta 1898. Velik del potopisa se dogaja na ladji, ki ne more izpluti iz Trsta zaradi goste megle, med čakanjem gostje poslušajo zgodbi starega kapitana, Hrvata, kajti tudi pri Marici Strnad je slovanstvo še vedno aktualna tema. Ko končno prispejo v Benetke, pripovedovalka odide v gledališče Fenice in tam ironično opazuje občinstvo: „Po ložah je bilo razstavljenega vsakovrstnega — mesa, starega, mladega, rudečega, belega, temnega ...“ (Strnad 1898: 2) Iz Benetk se v Trst vrača z vlakom in se zaplete v pogovor z italijanskim sopotnikom. Razpravlja o prihodnosti Slovanov, književnosti, o Zolaju in sodobni dramatik, o igralki Eleonori Duse in o čarih Pariza in Parižank. Od Gorice naprej se pripovedovalka pelje sama in razmišlja o tem, da so ji Italijani bolj všeč kakor Nemci, a je zaradi materialnih ugodnosti vendarle raje pod nemško vlado. Marica Strnad v kratkem potopisu posredno dokumentira spremembe v družbeni realnosti žensk: čeprav ni plemkinja ali bogata meščanka, svobodno potuje, na potovanju navezuje stike, ki jo bogatijo, in brez zadržkov razpravlja s tujim moškim o politiki in književnosti. Tudi s tem dokazuje, da pripada novi generaciji slovenskih žensk, ki so izšle iz kmečkega prebivalstva in so se z učiteljsko izobrazbo povzpеле na družbeni lestvici ter ob tem razvile samozavest, ki jim je omogočila prelom s konvencijami.

152 Marica Strnad se je zaradi ljubezni do kaplana Cizerlja, ki bi v ozkem slovenskem okolju morala ostati prikrita, odpravila skupaj z njim preko Pariza v Rusijo, kjer je ostala do leta 1920 (zakon je propadel že leta 1907, Cizerl se je vrnil domov, pesnica pa je o nesrečnem zakonu napisala pesem *Oj pene, morske pene*, ki je izšla v prvi številki Ljubljanskega zvona 1908).

5.2 Orient kot promiskuitetni prostor pri Marici Gregorič Stepančič in Ljudmili Poljanec

Med emancipirane učiteljice – literarne ustvarjalke, ki jih je privlačevala tujina, sodita tudi Marica Gregorič Stepančič in Ljudmila Poljanec Nataša. Obe sta potovali po krajih, ki so bili Slovenkam kot popotnicam tuji,¹⁵³ in obe sta svoja potovanja opisali v literarnih delih.

Marica Gregorič Stepančič prikaže v kratki pripovedi *Šumi Nil* (1901) Orient oziroma Egipt kot prostor razvrata, v katerem sta prisotna spolna promiskuiteta in prostitucija, vendar se njen ženski lik temu zna upreti. Zgodbo uvede opis Kaira kot ponosnega mesta s prašnimi ulicami, imenuje ga južni Babilon, s kričečimi Arabci in Indijci, ki ponujajo eksotične sadeže in orientalske predmete. Protagonistka njene zgodbe je aleksandrinka Lina,¹⁵⁴ mlado dekle, ki domovine ni zapustilo zaradi revščine,¹⁵⁵ temveč, kakor pravi pisateljica, zaradi trmoglavosti. Linine sanje se niso izpolnile, njen zaslužek je skromen, da niti sebe ne more preživljati. Vse, kar ji je ostalo, sta dve zapestnici, ki ju namerava zastaviti, da si kupi hrano. Tedaj jo na ulici ogovori uglajen neznanec in ji ponudi, da z njim sede v voz, kjer se bosta pogovorila. Pisateljica živo opiše njuno vožnjo in naniza utrinke iz egiptovskega življenja, ki jih Lina opazuje ob poti: kalni Nil, krasne Ghezirske vrtove, visoke in vitke palme, umazane, polnage Arabce in kričeče otroke (Gregorič Stepančič 1901: 350).

153 Ljudmila Poljanec je študirala na Dunaju in potovala preko Beograda in Sofije v Carigrad. Bila je tudi v Parizu, Pragi in Salzburgu. Marica Gregorič Stepančič je privlačil sever Evrope, saj je bila na Nordkapu, v Laponski, na Švedskem in v baltski deželah, potovala je tudi po Balkanu, preko Carigrada do Aten, in v severno Afriko.

154 Gre za doslej prvo znano literarno upodobitev aleksandrinke v slovenski književnosti (Mihurko Poniž 2011).

155 Po izgradnji Sueškega prekopa je veliko žensk z Goriške odšlo služiti v Egipt (nekateri med njimi tudi kot dojilje), saj so bile številne kmetije zadolžene, za mlada dekleta pa je bila to priložnost, da so si zaslužile doto. Gl. Škrlić (2009).

Njen spremljevalec jo s pretvezo spravi v hišo, kjer naj bi postala ljubica poročenega bogataša. Lina se ob spoznanju, v kakšnem položaju se je znašla, zgrozi. Marica Gregorič Stepančič svojo aleksandrino predstavi kot žensko, ki ji takoj postane jasno, kaj z njo nameravajo, in se temu, kljub prvotni resignaciji in želji po smrti kot najenostavnejšemu izhodu iz situacije, upre. Zbere energijo in moč, da odide: „Komaj se je jela svitati zarja, že je bila na nogah. Odšla je na tihem naravnost na kolodvor. Mimogrede je vprašala, kdaj se odpelje vlak v Port-Saïd.“ (nav. d.: 352)

Čeprav pisateljica prikaže Egipt kot prostor, v katerem lahko ženska izbere tudi pot vzdrževane ženske ali celo prostitutke, Egipčanov ne prikaže kot nasilneže, saj njena protagonistka lahko svobodno odloča o svoji usodi in se s pomočjo rojakov vrne domov. Povsem drugače je temo prostitucije v Egiptu prikazal Anton Aškerc v pesmi *Egipčanka* (1906), saj njegovo aleksandrino Malko razkošno življenje, ki ga uživa kot priležnica, premami, kratkotrajno ljubezensko srečo in bogastvo plača z moralnim in fizičnim zlomom.

Ljudmili Poljanec je bil blizu lirski izraz in je svoje popotne vtise izpovedala v dveh pesemskih ciklih: *Ob Adriji* (1906)¹⁵⁶ in v dvodelni pesnitvi *Carigrajske vizije* (1908). V slednjem je izrazila svojo občutljivost za nasilje nad ženskami, a tudi ujetost v orientalizem. Prvi del cikla je pesničina vizija Kristusa, ki se sprehaja po Carigradu in mu znova zakrvave rane, ko opazuje, kako se je mesto spremenilo pod islamsko vladavino. Drugi del pripoveduje zgodbo ugrabljenega krščanskega dekleta, ki v haremu najde pomiritev v veri v Kristusa. Pesnica islam doživlja kot ogrožujočo religijo in se zateka v čaščenje Kristusa. Carigrad je skladno z njeno krščansko in žensko identiteto predvsem mesto, v katerem je bila prevečkrat prelita kri in so v njem še vedno zatirani kristjani in ženske.

156 Čeprav cikel *Ob Adriji* opeva lepote ne prav daljne Opatije in njene okolice, je pesnica vendarle v tujem okolju, ki je ne omejuje. Nasprotno – v njem se navduši za romunsko pesnico Carmen Silva in je erotično očarana nad rusko baroneso Sonjo.

5.3 Retorične konstrukcije mesta, prestolnice

Trdno zasidrane spolne vloge so vplivale tudi na to, kako so ženske doživljale mesta, ki so se v dobi industrializacije razvila v urbana središča in se kot takšna močno razlikovala od podeželskih krajev. Ženska pričevanja s potovanj zato razkrivajo tudi strah, negotovost in celo odpor do prestolnic.¹⁵⁷

Prvo žensko doživljanje tujega mesta oziroma urbane prestolnice je med slovenskimi pisateljicami prispevala **Luiza Pesjak**. Potopisno pripoved *V Draždanih* (1877) začne v kramljajočem tonu, bralca povabi na sprehod po polabskih Firencah, kakor imenuje Dresden. V nadaljevanju sledi opis geografskih realij: Brühllove terase s spomeniki, drevoredov in vodometov, dvornega gledališča, Sofijine stolnice, kraljevega gradu, reke Labe, gozdov, po katerih sta se nekoč, kot pravi pisateljica, sprehajala Schiller in Körner. Odmev panslavizma razkriva opis mestne okolice: „In tod je v nekdanjih časih hodil tvoj rodni brat, – tudi ta zemlja je bila slovanska.“ (Pesjak 1877: 146)

V dialoškem razmerju do bralca pisateljica predstavi tudi druge dresdenske znamenitosti, še posebno tamkajšnje kulturno bogastvo – galerijo z Rafaelovo Madono, ki pripovedovalko gane s svojo neminljivo lepoto in nežnostjo. Njenemu opisu sledi nepričakovana cezura, vpraša se namreč, kam je zašla, saj je hotela opisati dogodek iz svojega življenja, in ne pisati o lepoti, ki jo bralec bolje razume „nego li prosta žena“ (Pesjak 1877: 147). Zato ponovno začne pripovedovanje, in sicer o svojem prvem obisku Dresdna in doživetju Webrove opere *Čarostrelec* (*Freischütz*, 1821) Četudi se zdi, da je ta preskok nelogičen, v nadaljevanju razkrije, da je prav

¹⁵⁷ Nemška avtorica potopisov Emma von Niendorf je leta 1856 zapisala: „Eine Frau vermag London nicht zu ertragen.“ Elisa Müller Adams opisuje to reakcijo na metropolo kot tipično za doživljanje nemških obiskovalk Londona, ki so se v mestu počutile negotovo in nelagodno, saj je bilo vlemesto prostor, povezan z moškostjo, zato so morale za ubeseditve svoje izkušnje doživljanja urbane prestolnice najti lastne pripovedne strategije (Müller Adams 2014).

ta opera v njej, mladi materi, vzbudila željo, da bi „tudi moje dete kedaj takó pelo, moje dete, katero se v daljnem dómu ziblje na zvestem naročaji predrage babice“ (nav. d.: 148). Ta želja je tako močna, da o njej sanja: kleče pred podobo Rafaelove Madone sliši Webrove melodije, iz daljave po njej segajo hčerkinе ročice.

V tretjem delu pripovedi se pisateljica vrne v sedanjost, spet je v Dresdnu, mesto je drugačno, ker je jesen, a tudi pripovedovalka ga doživlja drugače: preveva jo tesnoba, saj bo na odru dresdenske opere prvič nastopila mlada pevka v Webrovem *Čarostrelcu*, in ta mlada pevka je njena hčerka Helena. Nadaljevanje pripovedi je psihogram doživljanja hčerkinega krstnega nastopa: naraščajoče nervoze, strahu, spoznanja, da se ji je uresničila največja želja, da ji zavidajo mnoge matere, a tudi strahu in tesnobe zaradi ločitve od hčerke, ki bo ostala v tujini. Iz nenadne žalosti jo zbudi navdušenje občinstva nad Heleninim uspehom. Hči priteče k njej in se ji vrže v objem, prizor je poln ljubeznive naklonjenosti med materjo in otrokom. Pisateljica zaključi pripoved z mislijo, da jo doma čakajo druge hčerke, ki jo prav tako ljubijo in mislijo nanjo.

Dojemanje realnega mesta je povsem subjektivno, pisateljica ga sicer na kratko predstavi, a hkrati pove, da je pravzaprav želela pripovedovati le o sebi in svojem doživljanju Dresdna. Struktura pripovedi ni linearna, temveč ciklična: pripovedovalka pretrga pripovedni lok in začne pripoved znova: poudari, da je lokacija enaka, vendar bo topografski opis zamenjala subjektivna pripoved oziroma izpoved, pri kateri pa ohranja kramljajoči ton, samozavestno podaja svoje osebno dojemanje likovne in glasbene umetnosti in poudari svojo materinsko vlogo, ne da bi pri tem dramatizirala začasno ločitev od otroka. Kasneje, ko hčerka doživi prvi veliki uspeh, se veseli z njo in se kljub temu da se mora od nje ločiti, spet ne vidi v vlogi žrtve, temveč najde moč v skrbi za druge hčerke. Dresden je za Luizo Pesjak predvsem lokacija spominjanja, ne zanima je kot urbani prostor, od njega se celo distancira (Pesjak 1877: 146).

Pavlina Pajk, ki je živel v Gradcu, v Brnu in na Dunaju, v svojih literarnih besedilih mesta kot dogajalnega prostora ni izpostavila. Tradicionalno je predstavila grajske ječe v Brnu in le na začetku prispevala bolj osebni opis:

Bil je krasen jesenski dan, katerega sem si izvolila za svoj sicer neugodni, a jako zanimivi pohod. Jasnost neba, blagodejna toplota jesenskega solnca in čvrsti, živce okrepčajoči jesenski zrak, napravili so mi srcé tako lehkó, duh takó pogumen. Čutila sem, da sem danes dobro razpoložena za ta pot, da sem pripravljena ogledati si tudi najgroznejše in najstrahovitejše prikazni. (Pajk 1885: 2)

Izkušnjo sprehajalke na ulicah vlemesta upesni tudi **Vida Jeraj** v *Izprehodu po velikem mestu* (1897). Tudi v tej pesmi je pesniški subjekt vedoželjen in uživa v vlemestnem vrvežu, a hkrati opaža tudi dva njegova obraza: srečo in porog, bogastvo in bedo, torej socialno razslojenost, ki je posledica pohlepa in grabežljivosti. V duhu antisemitizma usmeri kritiko v Juda, ki je mnogim zagrenil življenje, in opozori na anonimnost v vlemestu, saj je reveževa smrt le obrobna novica, s katero mora žurnalist vsak dan „nasititi lačni list“ (Jeraj 1897: 30).

Drugačne upodobitve mesta in pripovedne strategije je ubesedila **Zofka Kveder**. V svojih najzgodnejših delih je o potovanjih v tretjeosebni pripovedi le sanjarila (*Moja prijateljica*, 1900), že besedila s preloma stoletja pa prinašajo izjemno zanimive prikaze razmerja ženske do prostora. Pisateljica je evropska mesta odkrivala kot „nova ženska“, kot migrantka in kot emancipiranka, ki se ni podrejala družbenim pravilom, zato je lahko prevzela vloge, v katere se njene predhodnice in tudi številne sodobnice niso zmogle vživeti. Kakor pisateljica tudi njeni ženski liki odkrivajo prestolnico. V umetniške ateljeje ne vstopajo le kot modeli, temveč predvsem kot umetnice (*V ateljeju*, 1908, *Slučaj*, 1910), po univerzitetnih središčih hitijo na predavanja ali odidejo zvečer v gledališče brez spremstva. Razmerja do prostora vplivajo na proces izoblikovanja protagonistkine identitete. Urbana

lokacija je največkrat prikazana kot prostor emancipacije, s čimer Zofka Kveder podaja afirmativno dožemanje mesta kot prostora svobode.¹⁵⁸

Zofka Kveder je v svojih pismih in literarnih besedilih izoblikovala podobo sprehajalke, ki se svobodno sprehaja po evropskih prestolnicah, opazuje ulično življenje in iz njega črpa navdih za literarno ustvarjanje.¹⁵⁹ S tem je presegla tradicionalne meje med „moškimi“ in „ženskimi“ prostori, med urbanimi (tujimi) in ruralnimi (domaćimi) toposi. S tem da je za literarno prizorišče uporabila prestolnico, je v svoja besedila vpisala moderne reprezentacije ženskosti. Najbolj inovativna je prav z že omenjenim likom sprehajalke, transgresijo lika flâneurja, ki se je izoblikoval v drugi polovici 19. stoletja in utelešal nov način življenja v modernih mestih, predvsem v Parizu.¹⁶⁰ Že v članku *Praga je krasna ponoči, kadar sije mesec*, sem opozorila na pisateljčina pisma Ivanu Cankarju, v katerih je beležila svoje sprehode po Pragi tako podnevi kot ponoči. Pisala mu je o tem, kako se včasih ponoči izmuzne iz kavarne, da lahko sama pohaja po mestu, kako se ji velikokrat kdo pridruži, kako v preprostih ljudeh vzbudi željo po pripovedovanju. Zofka Kveder v tem pismu nastopa hkrati kot sprehajalka in kot mimoidoča, saj njen pogled prestreže moški, ki se prav tako kot ona ponoči sprehaja po praških ulicah. Toda od svojih predhodnic se ni razlikovala le po tem, da je sama pohajala naokrog ponoči, ampak predvsem po tem, da ni več, kakor Baudelairova „passante“, molčeča, skrivnostna figura, ampak vedra pripovedovalka zgodb, ki vzbudi celo v

158 O pozitivnem vplivu mesta na ženske piše tudi Elisabeth Wilson v svojih raziskavah o razmerju med ženskami in mestom (Wilson 1991; 2001).

159 Že v avstro-ogrski pristaniški metropoli je mesto odkrivala na način, ki je bil takrat za žensko precej nenavaden. Ker se je živo zanimala za socialne probleme, je hotela spoznati tudi pristaniško življenje. Toda, kot je poudarila že J. Wolff, so bili javni prostori, med njimi tudi bari in kavarne, spodobnim ženskam nedostopni (Wolff 1990: 58). Zofka Kveder je zato v pristanišču nosila moško obleko. Nočni obiski pristanišča in pohajkovanje po tržaških ulicah so vzpodbudili nastanek zanimivih in drznih črtic in novel, v katerih je pisateljica prikazala tudi najtemnejše plati tržaškega življenja (Mihurko Poniž 2003: 169).

160 Koncept flâneurja je razvil Walter Benjamin (Benjamin 2003), v osemdesetih letih 20. stoletja so ga kritično brale feministične teoretičarke, ki so tematizirale razmerje žensk do mesta (Wolff 1985, Pollock 2003, Wilson 1991, 2001, Bowlby 1992). Medtem ko so J. Wolff, G. Pollock in R. Bowlby trdile, da v 19. stoletju ni ženskega pendanta flâneurju, je E. Wilson poudarila, da flâneur nikoli ni obstajal, saj je bil utelešenje posebne mešanice navdušenja, dolgočasja in groze, ki sta jo vzbujala nova prestolnica in njen razkrojevalni učinek na moško identiteto (Wilson 2001: 88).

grobem ali zdolgočasenem spremljevalcu željo po pripovedovanju (Mihurko Poniž 2007: 52). Lik sprehajalke je pisateljica prikazala predvsem v nemških besedilih: v kratki pripovedi *Ich und meine Ziele* (1899) piše o tem, kako jo sprehod po bernskih ulicah inspirira za literarno ustvarjanje. Sprehajanje je, če uporabimo sintagmo angleške raziskovalke lika flaneurja, mobilno ustvarjanje (Bowlby 1992: 28). Na podoben način je Zofka Kveder doživljala tudi bavarsko prestolnico München, ki jo je bralcem *Agramer Tagblatta* predstavila s svojim doživljanjem mesta, in ne z dokumentiranjem znamenitosti v njem.

Vzporedno z esejističnimi zapisi je pisateljica ustvarjala tudi pripovedna besedila, v katerih je razmerje žensk do mesta ambivalentno. Že v *Misteriju žene* piše o Trstu kot o pristaniški metropoli, a je ne zanima mesto kot habsburško okno v svet, temveč kot prostor, v katerem se tragično konča življenje prostitutke, ki se je zaljubila v moškega iz višjega sloja. Zofka Kveder ne izpostavi blišča pomorske prestolnice, ne zanima je moderniziran, urbaniziran Trst, ki mu vladajo moški, temveč usoda posameznice z dna tržaške družbe.

V kratki pripovedi *Nach der Vorstellung* (1900), ki jo je pisateljica objavila le v nemščini, predstavi še en negativni aspekt mesta (zgodba se dogaja v Zürichu) – množico. Protagonistka, ki zadnje prihranke porabi za vstopnico na galeriji, se po operni predstavi zaradi slabosti, ki je posledica lakote, v množici onesvesti, povozijo jo tramvaj.

V Švici se dogaja tudi pripovedna proza *Studentke* (1900), v kateri je razmerje med žensko in mestom predstavljeno bolj kompleksno. Ena izmed prikazanih študentk, Rusinja Saša Timofejevna, je imela pred razmerjem z italijanskim študentom Farinellijem razgibano ljubezensko življenje, vendar jo je ljubezen do njega spremenila. Toda on bolj kot radoživo Sašo ljubi nedostopno Lizo in ji dvori. Ko se po naključju vsi trije srečajo v Bernu, Liza poniža svojo tekmico, saj jo moti, da jo je Farinelli imel nekoč rad. Saša se zlomi, in ko je najbolj ranljiva, se je pohotno

polasti moški, ki se ji sicer ni upal niti približati. Dekle se počuti oskrunjeno, počuti se kot prostitutka, zato se odpravi v najbolj temačne predele mesta, ki jih pisateljica naturalistično opiše. Te ulice imajo za Sašo negativno konotacijo – so prostor seksualnega izkoriščanja. Druge študentke mesto dojemajo predvsem kot prostor, v katerem lahko uresničijo svoje intelektualne ambicije.

Kot prostor, v katerem ženska lahko uresniči svoje intelektualne in umetniške ambicije, je prikazan tudi München. V tamkajšnji Pinakoteki se dogaja črtica *Sklaven der Kunst*, (1900), v kateri pisateljica piše o srečanju z mlado študentko slikarstva. Dekle se ji zaupa, pripoveduje ji, da je žalostna, ker se je njen profesor, v katerega je zaljubljena, zaročil. A ta dogodek je prikazan le kot epizoda, saj mlada slikarka kot „nova ženska“ v ljubezni ne vidi edinega smisla življenja kakor njene predhodnice. Mesto ji omogoča razvoj talenta in razvedrila, zato tudi ljubezensko razočaranje ni prelomni dogodek v njenem življenju.

Povezave med razvojem ženske identitete in urbano prestolnico razkrivajo tudi besedila, ki se dogajajo v Pragi. Češka prestolnica je za pisateljico z Bachelardovimi besedami ljubljeni prostor,¹⁶¹ „kulturni kontekst večnarodnostne, odprte Prage ji je razširil obzorja in hkrati omogočil tako potrebno in nujno distanco do ozkih slovenskih razmer“ (Jensterle - Doležal 2010: 64).

Podobam Prage v delih Zofke Kveder se je prva posvetila Božena Orožen, ki je menila, da je odsev češke prestolnice v njenih delih dokaj medel (Orožen 1978: 230). Navedla je naslednja dela: nemško kratko pripoved *Auf der Klinik*, noveli *Mirjam in Nafis* (1905), *Dogodek iz potovanja* (1908), kratko pripoved *Slučaj* (1910) in hrvaški roman *Hanka* (1917). Novejša je raziskava Alenke Jensterle - Doležal, ki izpostavi pripoved *Slikar Novak* in roman *Hanka*. Najbolj izčrpno navaja besedila, v katerih je Praga dogajalni prostor, Petra Kavčič (Kavčič 2014: 48), ki ni spregledala zgodb

161 Praga je bila navdih za številne pisatelje kot magično (Ripellino 1992) ali mitično mesto (Hodrová 2006), medtem ko so jo Judje dojemali kot ambivalentno mesto (Krolop 1993). Gl. tudi Kavčič (2014: 50).

o pisateljici prvorojenki Vladoši. Štiriletna protagonistka namreč svoje rojstno mesto pogumno odkriva. Sprehaja se med domom in različnimi trgovinami, kamor jo pošljejo, osvoji celo vožnjo s tramvajem, ki je zanj izjemna izkušnja:

„Baš je bilo zgodno, “ je trdila. In jaz sem videla, koliko, koliko sem ji dala, ko sem ji dala malo svobode, malo prostosti, ko sem ji dovolila, da pokaže, da ni neumna, da ne potrebuje vedno paznika nad seboj.
„Zofko, mami, slišiš, ali je bilo fino!“ Zasmejala se je hudomušno. „Pomisli, jaz znam od tramvaja. Kajne, da veš, da znam od tramvaja.“
„Vem, da znaš.“ (Kveder 1905: 169)

Čeprav citat na prvi pogled razkriva preprost dialog med materjo in otrokom, je sporočilo globlje, kot se zdi. Zofka Kveder je namreč svojo pozitivno izkušnjo svobodnega gibanja v urbani prestolnici prenesla na hčerko in ji omogočila otroštvo, ki je bilo nenavadno za začetek 20. stoletja, a hkrati izjemno bogato.

Kot prostor osebnostne rasti se Praga razkriva tudi v romanu *Hanka* (1917), ki ga je pisateljica napisala v hrvaščini. Roman se dogaja na prehodu dobe starih vrednot v nov, moderen čas, v obdobju prve svetovne vojne. Časovna zarez ima prostorsko vzporednico: velika vojna povzroči, da se Hanka, ki živi v varnem zavetju meščanskega doma na poljskem podežlju, preseli v Prago, s čimer prestopi v drugačno, neodvisno življenje, v katerem razvije novo identiteto. Pri tem mesto doživlja na osebni način, mestne znamenitosti se ji zdijo večne in nespremenljive, medtem ko ona doživlja osebnostno transformacijo: „Ravno to češko mesto, ki je povezano z velikim premikom v njenem življenju (tu se nam ponuja tudi vzporednica z Zofko Kveder), naposled postane prostor soočanja z lastnim v sobico zamejenim svetom, ki preraste v zunanje mesto.“ (Kavčič 2012: 68) Z eksterijem komunicira Hanka preko interierja, „motiv pogleda skozi okno in upodabljanje okna na način, da to postane pomemben element strukture toposa, lahko beležimo kot značilno potezo poetike prostora pri Zofki Kveder (Kavčič 2012: 69). Po mestu se ne sprehaja le sama, temveč tudi s prijateljico Jablansko, s čimer pisateljica

pokaže žensko zaveznitvo v urbani topografiji (Kveder 1917: 171). Toda mesto je, kakor nam razkriva Hankina zgodba, le postaja na poti osebnostne rasti, notranji mir in harmonijo protagonistka najde šele v podeželski idili, stran od modernega urbanega sveta.

Zofka Kveder je svojo identiteto razvila kot svobodna in emancipirana ženska v prestolnicah, kjer so se zaradi industrializacije in emancipacije žensk nekoč trdno začrtane meje med spoloma začele brisati. V večini pisateljčinih del je realni prostor prestolnice postal metafora za žensko neodvisnost in notranjo svobodo. V mesta, v katerih so bili številni prostori konec 19. in v začetku 20. stoletja ženskam še vedno nedostopni, je postavila svoje protagonistke, ženske in deklice, in s tem, desetletja preden je V. Woolf utrla pot ženskemu pohajanju, ustvarila nove reprezentacije razmerja med žensko in prestolnico.

Na njene reprezentacije prestolnice kot prostora svobode so se lahko navezale njene sodobnice in naslednice. Tako je naslovna oseba v kratki pripovedni prozi *Liza* (1914) pisateljice Marije Kmet vzklila: „Da oče, jaz pojdem! Dovolj mi je teh ozkih mej, v katerih živim tam zunaj. Ni zame ta kruh in niso zame vsi ti majhni kraji. Jaz hočem ven, jaz hočem širnih krajev, hočem šumnih vele mest, hočem v Pariz!“ (Kmet 1914: 471)

Zofka Kveder zato ni bila le pisateljica, ki je pisala o mestu, temveč je ustvarila nove topografije, za katere je značilno, da so v njih ženski liki prisotni in vidni, saj samozavestno odkrivajo mesto in svoj jaz ter se pri tem čutijo del modernega urbanega prostora. S tem je tudi ona postala del tradicije, kroga pisateljic, o katerih piše Deborah L. Parsons, da so dodale druge zemljevide atlasu mesta: zemljevide družbene interakcije, a tudi mita, spomina, domišljije in želje (Parsons 2000: 1).



Potopisni zapisi zgodnjih slovenskih pisateljic so bili doslej povsem spregledani, vendar je pričujoča raziskava pokazala, da so predstavljene avtorice pri artikulaciji svojih popotnih vtisov uporabile inovativne pripovedne strategije. V primerjavi s sodobniki vnašajo osebno perspektivo, lahkoten kramljajoč ton, v ospredje postavljajo žensko protagonistko in njeno dožemanje sveta. Okolico presojajo samozavestno, včasih tudi ironično, in vzpostavijo dialoško razmerje med prostorom in osebami, ki se gibljejo v njem. Na urbano, a tudi ruralno pokrajino se odzivajo čustveno, odprte so za nove vtise, a jih tudi razumsko presojajo in reflektirajo drugačnost. Posebno pozornost posvečajo ženski potovalni izkušnji, ki pred njihovimi prispevki ni bila tematizirana.

V obdobju moderne je opazen premik k problemu identitetne izgradnje v povezavi z osvajanjem urbanih prostorov. Mesto se razkrije predvsem kot možnost svobode, osebnostne rasti in postane več kot le lokacija; Zofka Kveder oblikuje podobo emancipirane, moderne protagonistke in s tem odpre nove možnosti urbane proze. Samozavest, s katero njeni ženski liki, celo deklica, odkrivajo prestolnico, jih loči od Cankarjevih likov, ki so, kakor je bil njihov avtor, razpeti med domovino in tujino, ujeti v vakuum ustvarjalne nemoči in velemestne, včasih tudi predmestne, revščine. Kakor je opozorila že Alenka Jensterle - Doležal (2010: 69), je artikulacijo kulturnega fenomena mesta v slovenski moderni mogoče razumeti le s soočenjem Cankarjevih besedil o Dunaju in tekstov Zofke Kveder o Pragi. Misel bi lahko razvijali tudi naprej: Stritarjevo podobo Italije v slovenski književnosti obogatijo *Popotne slike* Luize Pesjak, brez odločne in samozavestne aleksandrinke Line bi v slovenski moderni imeli le promiskuitetno Malko, o kateri je pisal Aškerc v svoji *Egipčanki* ...

6

NOVE ŽENSKE

6.1 Nova ženska v fikciji in resničnosti

V zadnjih desetletjih 19. stoletja je dobila družbena vloga žensk v deželah, kjer je žensko vprašanje poznalo tudi pozitivne odgovore, nove poteze. Ekonomska osamosvojitve, ki so jo omogočili novi poklici (učiteljica, tajnica, prodajalka), je vplivala tako na drugačno podobo žensk v javnosti kot na njihovo intimno življenje. Želja po emancipaciji se je odražala v zunanji podobi (reformna obleka,¹⁶² kratko pristrizeni lasje, kajenje in svobodno gibanje v javnosti) in dejavnostih, s katerimi so želele spremeniti svoj položaj (boj za pravico do izobraževanja, gibanje za volilno pravico in napor za odpravo dvojne morale meščanske družbe).

Pojem nove ženske je ustvaril feminizem 19. stoletja kot pozitivno reprezentacijo ženskosti,¹⁶³ vendar je v tedaj prevladujočem publicističnem diskurzu, ki se je napajal iz različnih spodbud (iz književnosti – romani o novi ženski, dekadenci, literatura, iz socializma, iz imperializma in iz diskurza o homoseksualnih identitetah; Ledger 1997: 3), dobival vse bolj negativne poteze. Nova ženska je bila v trivialni književnosti in v satiričnih listih, kakršen je bil angleški *Punch*, izpostavljena posmehu kot nasilna amazonka, ki se podi s kolesom, kadi cigare in za zabavo uničuje moške. V delih nekaterih avtoric je bila predstavljena popolnoma drugače – kot nevrastenična žrtev družbenega zatiranja (Richardson, Willis 2011: 13). Bila je moderna in čudaška, oboževana in prezirana, uporniška in prilagodljiva, moralno čista in promiskuitetna. Že leta 1894 je M. Eastwood v članku *The New Woman in Fiction and Fact* (Nova ženska v fikciji in stvarnosti) opozorila, da je

162 Reformna obleka (rationaldress) je bila obleka, ki ženske ni več utesnjevala, saj pod njo ni bil potreben steznik. Na prvem mestu je bila udobnost in šele nato estetski videz. O njej je pisala tudi Elvira Dolinar (Danica) v Slovenki v članku Reformovana obleka (1899) in se zavzemala, da bi Slovenke namesto modnih nosile udobne obleke z okraski, ki bi spominjali na narodne noše. Tudi Vida Jeraj se je navdušila za takšno obleko, saj je v pismu Mariji Reisner sporočala, da ji šivilja „baš dela krasen Reform“ (Ms 1213).

163 Za utrditev pojma so bili pomembni članki pisateljic Sarah Grand in Ouida ter publicista W. F. Barryja. S. Grand je predstavila novo žensko kot feministično utopijo, kot figuro, ki bo očistila svet. Nova ženska ima pri S. Grand attribute idealizirane matere. Za Ouido je nova ženska zgolj literarna fikcija, bogatašinja, ki pri lovu pobije več živali kot moški, ko vozi, je prav tako bolj brezobzirna kot moški, kruta je do živali, neprijazna do služabnikov in nosi modne obleke. Tretjo podobo nove ženske je izpostavil W. F. Barry. Zanj je nova ženska anarhistka, družni se z dekadenti, je slaba mati in histeričarka.

nujno ločevati med fikcionalno „novo žensko“, ki obstaja le v domišljiji pisateljev in pisateljic kot negativen lik, ter resnično novo žensko, ki je povsem drugačna in bo svoj cilj (preobrazbo moškega spola) dosegla z žensko očarljivostjo in moralno neoporečnostjo. Nespregledljiva je ujetost avtorice v binarno logiko fikcionalne in dejanske nove ženske, prve kot povsem negativne in druge kot nadvse pozitivne figure (Richardson, Willis 2002: 11). Nove raziskave poudarjajo, da vseh atributov nove ženske ni mogoče spraviti na isti imenovalec in da koncept nove ženske v 19. stoletju opredeljuje prav njegova večpomenskost.¹⁶⁴ Besedilne reprezentacije nove ženske razkrivajo tako historično dokazljive spremembe v družbeni vlogi žensk kot strah in tesnobo pred novo podobo ženskosti, ki sta mučila tako avtorice kot avtorje.¹⁶⁵

Nova ženska kot ikona literarnega fin de siècle ni identična s figuro samostojne ženske te dobe, kakor si jo lahko ustvarimo danes ob prebiranju del progresivnih avtoric s preloma stoletja in zgodovinskih študij. Omenjene pisateljice namreč v svojih delih niso prikazale nevsakdanjih žensk: fatalnih igralk, odločnih sufražetk, avtoric spisov o emancipaciji, temveč so svoje ženske like postavile v vloge študentk in uslužbenk, ki opravljajo svoje delo predvsem za preživetje, in ne za zadovoljitev svojih poklicnih ambicij.

Takšne like sta v slovenski književnosti kot prvi prikazali Marica Nadlišek Bartol in Zofka Kveder. Nove ženske v delih tržaške pisateljice se samostojno preživljajo, vendar s svojim načinom življenja niso zadovoljne (to je značilno za Rozo v pripovedi *Pod streho*, 1897, Zdenko v romanu *Fatamorgana* in Danico v pripovedi *Strte peruti*, 1894), zato si želijo poroke, ki bi jih odrešila vsakdanjega boja za

164 O dosedanjih pomembnejših prispevkih o novi ženski gl. Mitchell (1999).

165 Ali kot ugotavlja Sally Ledger: "It is New Woman figures in novels of the period by men who are pathologised as sexual inverters, and this fact reveals one of the main sources of the panic provoked by the New Woman: there was a very real fear that she may not be all interested in men, and could manage quite well without them." (Ledger 1997: 5) [Nove ženske so v tem obdobju v romanih avtorjev patologizirane kot spolno zavrte in to dejansko razkriva enega izmed glavnih vzrokov za paniko, ki jo je sprožila nova ženska: obstajal je dejanski strah, da se ne zanima za moške in da bi ji šlo čisto dobro tudi brez njih.]

preživetje (Biber 2005: 355, 359). Opis vsakdanjika učiteljice Zdenke v romanu *Fatamorgana* (1898) razkriva novo žensko, ki se ji zdi njena usoda nesrečna, črna in neznosna: „Vsak dan se je tako trudna zgrudila po obedu na tisti divan, si prižgala smotko in brala ali strmela predse.“ (1998: 105) Lik trpeče učiteljice, ki upa, da ji bo poroka omogočila lepše življenje, je živ tudi pri Mariji Kmet na predvečer in v času velike vojne. V kratki pripovedi *Spomladi* (1915) opiše mučni vsakdan mlade Pavle, ki še s posebno težo pritiska nanjo, ko se narava okrog nje prebuja in se tembolj zave svoje osamljenosti in zapuščenosti.

Za preživetje se vsak dan borijo (in v tem boju večinoma podležejo) že študentke v delih Zofke Kveder: *Študentke*, *Megla* (1900), *Saša* (1901) in *Ljubas Sylvesterabend* (1901). Avtorica v zgodbnih besedilih ne upoveduje le svoje študentske, temveč tudi pisateljsko izkušnjo. Na njene poskuse publiciranja v švicarskih revijah spominja črtica *Talent*, kjer mlada literatka ne vidi več smisla svojega življenja, ki je le trd boj za preživetje, in mu sama stori konec v jezerskih globinah. Podobne like sta v svojih proznih besedilih prikazali tudi dve pisateljici: Hrvatica Adela Milčinović (1879–1968)¹⁶⁶ in Čehinja Helena Malířová (1877–1940).¹⁶⁷

O težavah, s katerimi se v vsakdanjem življenju srečujejo nove ženske, Zofka Kveder piše tudi v publicističnih spisih. V članku *O tem in onem* (1900) opozorja, da je ženska, ki se obnaša ali dela drugače, kot je v navadi, izpostavljena zabavljanju. Avtorica takšen odnos zavrača, saj je prepričana, da ima vsaka ženska, ki je sposobna iti svojo pot, pravico do tega. Poudarja, da je ženska, ki živi in se preživlja sama, pogosto tarča govoric. Četudi se z moškimi na ulici le pogovarja, ji podtikajo, da se je spozabila. Kakšna je torej v očeh Zofke Kveder nova ženska? V članku *O ženskem vprašanju* (1899) beremo: „Emancipirana ženska bodi najprej nekaj. Nekaj v sebi. Tako svoj poseben svet. Imeti mora prepričanje: to sem in to nisem, to je prav in to ni prav. Malenkostnih predsodkov emancipirana ženska ne sme poznati. Kako naj

166 Prim. Mihurko Poniž (2008 : 57–70).

167 Prim. Nedvědová (2008: 71–78).

tudi kaj doseže, če ji vedno in povsod razne zastarele forme zapirajo pot, čez katero si ne upa!? Ona bodi značajna, odločna in energična. Pogumna in vztrajna, povsod, kjer je treba.“ (Kveder 1899: 65–66) Novo žensko, četudi ne uporabi te sintagme, Zofka Kveder zagovarja tudi v članku *Kaj hočemo?* (1900), v katerem poudarja, da slovenska družba še ni pripravljena za spremembe: „Težnja po višji naobrazbi, po socialni neodvisnosti, po prostosti individualnega razvitka, – vse to se smatra kakor težnja za nekako preosnovitvijo ženske v neki čudni, nesimpatični srednji spol, ki je zavrzel vse čare ženskega bitja in duše, ki pa se vendar ne more povzpeti do one brezčutnosti in jakosti moškega karaktera ali bolje – moških manir.“ (Kveder 1900: 233) V svojih publicističnih zapisih Zofka Kveder ostro zagovarja tudi pravice zaposlenih žensk – od preprostih delavk do učiteljic in zdravnic. Drzni liki novih žensk se, kot smo že omenili, pojavijo tudi v njeni fikciji, ki je sodobnike razburila bolj kot članki v publicistiki.

6.2 *Misterij žene* Zofke Kveder kot literarna artikulacija sodobnih razprav o novi ženski in svobodni ljubezni

V *Misteriju žene* mlada pisateljica citira tedaj izjemno popularni, a tudi kontroverzni avtorici: Lauro Marholm (1854–1928) in Ellen Key (1849–1926). Čeprav kot moto svoji zbirki navaja besede prve, se v najbolj provokativnih reprezentacijah nove ženske navezuje na Ellen Key. Navaja njene misli iz nemškega prevoda eseja o ženski (*Die Frau. Weibliche Sittlichkeit; v: Essays*, 1899), kjer Švedinja pravi, da je ljubezen moralna tudi brez zakona, zakon pa je nemoralen brez ljubezni.¹⁶⁸ Do

¹⁶⁸ Sporočilo tega stavka je variirala tudi v črticah o ženskah, ki so v zakonu nesrečne (Nihče ni pojmil, Nekako čudno mi je bilo vselej).

misli Ellen Key se Zofka Kveder neposredno opredeljuje s tem, ko zapiše, da so besede švedske pisateljice sveta zapoved čistih duš. S tem se dotakne tudi koncepta svobodne ljubezni, ki je bil tedaj izjemno aktualen.

Osnovni postulat svobodne ljubezni izhaja iz ideje, da je edini temelj razmerja med moškim in žensko ljubezen, zato zakon ni potreben. Zagovornice svobodne ljubezni so bile tudi nekatere feministke, ki so v zakonu videle institucijo meščanske družbe, ki moškim omogoča izvenzakonska razmerja brez posledic za njihov družbeni ugled in položaj, ženskam, ki se niso poročile iz ljubezni, pa je zakon prostitucija. Svobodno ljubezen so zato videle kot nekaj, kar je vzvišeno nad preračunljivostjo meščanskega zakona, takšna zveza med moškim in žensko je dobila skoraj mistične razsežnosti (Parente - Čapková 2003: 69). Med najbolj slišanimi zagovornicami svobodne ljubezni je bila Ellen Key, vendar moramo poudariti, da pojem svobodne ljubezni v 19. stoletju ni bil enoznačen. Konservativni krogi so ga raje kot v smislu iskrene ljubezni med moškim in žensko razumeli kot obliko razuzdanega menjavanja partnerjev, zato so zagovorniki in zagovornice svobodne ljubezni pogosto nemalo prostora porabili za svojo razlago tega pojma.

Podobno je bilo tudi v slovenski publicistiki, kjer najprej zasledimo prispevke o tem, kako pomembna je medsebojna ljubezen in naklonjenost zakoncev, pojem svobodne ljubezni se v njih še ne pojavi. V teh člankih gre predvsem za zavračanje dogovorjenih zakonov (Mihurko Poniž 2009: 58–65), a ta oblika zveze je še vedno razumljena kot edina možna oblika skupnega življenja moškega in ženske. Preobrat pomeni članek Elvire Dolinar *Svobodna ljubezen in zakon* (1900), ki izide v januarski številki *Slovenke* pod psevdonimom Danica.¹⁶⁹

169 Avtorica svobodno ljubezen imenuje korak nazaj, saj bi „moralo zabresti človeštvo brezpogojno v nagnusnejše blato nenravnosti, ker bi mu manjkalo določenih mej“ (Dolinar 1900: 2). A tudi če je zakon sklenjen iz ljubezni, če se ženska ne poroči le zato, da si zagotovi eksistenco, ni mogoče pričakovati, da bodo vsi zakoni ves čas srečni, in v tem primeru je ločitev najboljša rešitev, četudi potrebna globokega premisleka, kadar so se v zakonu rodili otroci, odločno zapiše avtorica. Katoliški tisk je Elviro Dolinar ostro napadel in s tem spodbudil živahno diskusijo o tradicionalnih podobah ženskosti (Mihurko Poniž 2009: 69). Ob pokornosti, ponižnosti, vdanosti in odpovedi

Zofka Kveder se teme svobodne ljubezni pogumno dotakne tudi v črtici *Danes je bila stara štiriindvajset let*, v kateri prikaže mlado žensko, ki ne more zatajiti svoje čutnosti in se najprej preda poročenemu moškemu, nato pa uživa v razmerju z drugim partnerjem. Pisateljica se odločno postavi na njeno stran, spet navede misli Ellen Key o ženski kreposti in čistosti ter zapiše: „Bila je vredna globoke, nesprejemljive, zdrave ljubezni moža; smela je stopiti k oltarju svetega materinstva bolj upravičeno kakor sto tisoč žena, ki se brez ljubezni podajajo svojim zakonskim možem.“ (Kveder 2005: 503)

Če je navdušenje Zofke Kveder za Ellen Key mogoče razložiti z njeno fascinacijo nad svobodnim ženskim odločanjem o lastni spolnosti, ki ga je zagovarjala tudi švedska avtorica, je navdušenje za Lauro Marholm presenetljivo, saj je bilo v času nastanka *Misterija žene* delo *Das Buch der Frauen* (1895), iz katerega je Zofka Kveder navajala stavke kot moto svoji knjigi, razvpit tekst, ki so ga feministke kritično zavrnille.¹⁷⁰ Knjigo sestavljajo portreti šestih umetnic. Z njihovimi življenjskimi zgodbami Laura Marholm utemeljuje, da med žensko naravo in razumom obstaja notranja razpoka, da ženska, ki uresniči družinske, ljubezenske in materinske instinkte, ne more biti genij.¹⁷¹ Že v izhodišču ženska genialnost ni v analitičnih umskih sposobnostih kakor pri moškem, temveč v čustveni občutljivosti, še več: intelektualno delo je škodljivo, saj krni reproduktivne organe. Moškemu pripada vloga stvarnika kulture, ženska genialnost je v čustvenosti, zanjo je najpomembnejša erotična izpolnitev, če je ne doživi, uvene in odmre. Življenje ženske se začne in konča v življenju moškega, vsebina ženske je moški (Marholm 1895). V članku, ki ga je ob

vsem užitek, torej ob lastnostih idealizirane ženskosti, se pojavijo v teh člankih tudi pojmi, kot so samostojnost, pravica do lastne izbire in uživanje v spolnosti, torej pojmi, ki so hkrati tudi atributi nove ženske.

170 „Das Weib hat kein eigenes Schicksal. Es kann es nicht haben, denn es kann nicht allein sein. Es kann auch nicht Schicksal werden, nicht direct, nicht durch dass, was es veranlasst. Je mehr Weib es ist, je reicher veranlagt es ist, desto mehr wird der Mann, der es nimmt als sein, sein Schicksal durch das, was er selber ist als Mann und durch das, was er ihm zu geben hat, als Mann.“ (Kveder 2005: 7) [Ženska nima lastne usode. Ne more je imeti, ker ne more biti sama. Prav tako ne more postati usoda, ne neposredno ne tako, da bi s svojim sodelovanjem storila kaj usodnega. Bolj kot je ženska, bolj kot je bogato s tem obdarjena, tembolj postaja moški, ki si jo jemlje za svojo, s tem, kar je on sam kot moški in kar ji lahko daje, njena usoda.]

171 Predstavljene so: Marija Baškirčeva, Anne Charlotte Edgren - Leffler, Eleonora Duse, George Egerton, Amalie Skram in Sonja Kovalevska.

izidu knjige napisala za revijo *Zukunft*, je bila L. Marholm še bolj provokativna, saj je trdila, da njene sodobnice ne potrebujejo pravic, temveč varovanje (Brantly 1991: 104). *Das Buch der Frauen* je bilo v nemškem govornem prostoru konec 19. stoletja izjemno popularno delo. Predstavnice ženskega gibanja so knjigo, kot smo že omenili, ostro zavrnila. Najbolj poglobljeno jo je ocenila Hedwig Dohm, ki je opozorila, da je Laura Marholm (ki je razglašala, da je v zakonu z dekadentnim pesnikom in pisateljem Olom Hanssonom doživela izpolnitev kot ženska), svoje osebne izkušnje posplošila na vse ženske in s tem popolnoma ignorirala usodo samske ženske, ki se iz različnih razlogov ni poročila. H. Dohm je vztrajala, da so si ženske različne, da vse ne vidijo samouresničitve v vlogi žene in matere in da imajo tudi one pravico, da razvijejo svojo osebnost (Dohm 1895: 290). Lucidno je avtorico *Knjige o ženskah* povprašala, kako naj verjame njenim ugotovitvam, če je ženska že v izhodišču v intelektualnem pogledu podrejena moškemu, pri čemer je L. Marholm celo poudarjala, da se je uresničila kot žena in mati, in ne kot intelektuala. H. Dohm je tudi spretno spodbila trditev, da ženska, ki uporablja razum, ne more biti spolno privlačna, in dokazala, da je celo argumente avtorice, ki jo je ocenjevala, mogoče predstaviti v takšni luči, da se obrnejo proti njej sami (Brantly 1991: 112).

Če primerjamo teze Laure Marholm z vsebino in sporočilnostjo črtic v *Misteriju žene*, je očitno, da med obojim povezav skorajda ni. Zofka Kveder večinoma prikazuje ženske, ki trpijo zaradi družbene podrejenosti, v ospredju so socialna problematika izkoriščanja žensk, njihova zaznamovanost z biologizmom (strah pred porodom, splav, posilstvo) in ujetost v meščanske predstave o ženskosti. Zato je že Etbin Kristan, ki je recenziral zbirko takoj po njenem izidu, upravičeno zapisal: „Sploh ne razumem, kaj ima ta motto s celo knjigo opraviti? Zofkine lastne črtice se mi vidijo vsekakor mnogo bolj zanimive in več vredne.“ (Kveder 2005: 468)

Morda bi odgovor na vprašanje, zakaj je Zofka Kveder izbrala citat iz knjige Laure Marholm, morali poiskati v njenem osebnem življenju in ne med vrsticami

Misterija. Zdi se, da je motto pravzaprav posvetilo Vladimirju Jelovšku,¹⁷² izraz pisateljicine ljubezenske evforije, ki je v njunem razmerju takrat doživela vrhunec, zato se je počutila kot ženska uresničena predvsem v smislu tez Laure Marholm. Obe mladi avtorici pa je družilo tudi to, da sta bila njuna partnerja dekadentna umetnika in da sta v svojih delih upovedili odnos med novo žensko in dekadentom.

6.3 Nova ženska kot partnerka dekadentnemu moškemu

Figuro nove ženske so konec 19. stoletja pogosto povezovali z dekadentnim razmerjem do sveta, saj je bila na prvi pogled ideja svobodne, nekonvencionalne osebnosti, ki zavrača malomeščansko ozkost (ali v Angliji viktorijansko moralo), blizu dekadentnim izhodiščem. Vendar je bilo dejansko med podobo nove ženske in dekadentnim odnosom do meščanske družbe le nekaj stičišč, kar razkrivajo reprezentacije ženskosti v delih o novi ženski in v dekadentnih tekstih (Dowling 1979: 435, 437). V slednjih so bile v ospredju stilizacije promiskuitetnih femme fatale, ki so imele zelo malo skupnega z ženskami, ki so se v evropskih in ameriških mestih preživljale same in bile v iskanju življenjskega partnerja največkrat razočarane. Še najbližje so si bili dekadenti ter avtorice in avtorji besedil o novi ženski v tem, da so odkrito tematizirali žensko seksualnost (Ledger 1997: 95), vendar so jo pisateljice morale, kot je zapisala E. Showalter, rešiti pred romantičnimi podobami prostitutk, obsojenih na propad, ali pogoltnih mesojedk, zato so žensko poželenje prikazovale kot ustvarjalno moč tako v umetniški domišljiji kot v biološki reprodukciji (Showalter 1993: xi).

172 S hrvaškim dekadentnim pesnikom Vladimirjem Jelovškom (1879–1931) je Zofka Kveder najprej živela v izvenzakonskem razmerju (poročila sta se šele leta 1901). Ko je Zofka Kveder v Pragi spomladi 1900 zaključevala *Misterij*, je z Jelovškom šele začela intenzivnejšo zvezo, saj sta se pred tem le občasno videvala. Več o njunem odnosu gl. Mihurko Poníž (2003: 175–192).

Črtice v *Misteriju*, ki so pisane v dekadentni maniri, so odziv na duh časa,¹⁷³ a tudi na Jelovškovo poezijo. Svojo pesniško zbirko *Simfonije* je namreč posvetil svoji Sonji, kakor je poetično, z rusko obliko njenega imena, poimenoval svojo življenjsko sopotnico. Zofka Kveder se mu je oddolžila z zadnjo črtico v *Misteriju*, v kateri je izpovedala svojo ljubezen do njega: „Vsa čustva Tebi, vse Tebi, umetnik! VSE TEBI, VLADO!“ (Kveder 2005: 54)

V *Misteriju* žene odkrivamo povezave med likom nove ženske in dekadenco v še dveh črticah (*Molimo k bogu, svetnikom* in *Moja duša je bila kakor harfa*). V prvi omenjeni črtici odzvanja navdušenje nad Nietzschejevo filozofijo, pri čemer pisateljica v nasprotju z nemškim filozofom ženske postavlja v enak položaj kot moške: tudi ženske so dekadenti in nadljudje, kakor molijo moški k Mariji, „čisti, sveti, idealni lepoti“, molijo ženske h Kristusu: „Po kolenih se plazimo, z rokami vabimo, objemamo, ljubimo! Vsak živi atom našega telesa gori v sveti, čisti ekstazi molitve, čaščenja, želje po Njem!“ (Kveder 2005: 15)

Naslado, ki žensko prevzame ob ljubljnem moškem, avtorica neposredno izraža tudi v črtici *Nocoj sem bila pri vodi*: „Vroča, hrepeneča čustva so poplavila mojo dušo, moja kri je kričala: Ti! Ti! Ti! Zakričala je in vsi nervi so zatrepetali, in želje so se kakor ognjena lava razlile po čisti goloti mojih čustev. In iz oči mi je zasijalo hrepenenje, in vsa Jaz sem gorela od želja.“ (Kveder 2005: 26) Črtica ima seveda avtobiografsko ozadje.¹⁷⁴

173 V slovenski književnosti je bila dekadenca sicer kratkotrajen pojav. Dekadentno razmerje do sveta odkrivamo predvsem v zgodnji Cankarjevi in Župančičevi, delno tudi Kettejevi poeziji, kjer je ženski namenjena vloga prostitutke ali usodne zapeljivke, o kateri se izreka (moški) lirski subjekt.

174 V pismu Ivanki Anžič Klemenčič je takrat zapisala: „Ah, kaj vse počnem. Grozno ga včasih dražim. Veš, krog vratu si zavežem rdeč trak, napravim imenitno pentljo, malo zavrtim z glavo. Da se mi lasje prav zapeljivo razskuštrajo, pa ga poljubljam, poljubljam, da niti dihati ne more, oči, usta, obraz in prsa – tako je krasen, krasen! Veš, kadar ga vidim tako golega, lepega, mladega, svežega, krasnega, mi postane naenkrat tako divno v duši, tako sveto! Če je pa tako lep!“ (Mihurko Poniž 2003: 176)

Bivanje v istem mestu in pogosta srečevanja so navdihujoča ljubezenska čustva med Zofko Kveder in Vladimirjem Jelovškom kmalu postavila na preizkušnjo. On je užival v vlogi nervoznega pesnika, občutljivega za vsak spolni dražljaj, zato so mu pisateljčina samostojnost, njen zdravi videz in preziranje pretiranega ukvarjanja z zunanjo podobo kmalu postali neprijetni in je samopotrditve iskal v aferah z drugimi, bolj „ženskimi“ ženskami. Spoznanje o tem, da dekadentni, blazirani moški ne more sprejeti samozavestne ženske oziroma realne ženske nasploh, je Zofka Kveder prikazala tako v zgodnji črtici *Epizoda* (1900), kjer se nevrastenični Dušan Jovanović sicer zaljubi v življenja polno Almo, a ji ljubezni ne zmore in noče priznati, kot v črtici *Čeveljčki* (1908), kjer mora mlada ženska zatajiti samo sebe in oblikovati svojo podobo tako, da ugaja senzibilnemu umetniku:

On pride semkaj gor k nama, razvajan od lepih žensk, finega okusa in občutljivih živcev. Jaz moram biti vedno vedra pred njim, kakor je to nebo nad nami danes., Dragica, kadar imaš žalostne oči, nisi lepa, ‘ mi pravi in jaz sama vem, da je res. Grevna na sprehod, jaz grem pred njim na stezi, čudim se lepoti senčnega parka, čudovito svežemu vonju livad, a on se naenkrat zastavi in pravi:, Tvoja obleka ima star kroj. Sploh bi smela imeti ženska vsako obleko največ šestkrat na sebi, kar je več, je banalno.‘ Zgodi se, da me boli glava in jaz razpustim lase po ramenih, da me ne teže na temenu. A on pravi, da izgledam kmečko, da moram nositi lase vedno, vedno v kroni, da izgledam kakor angleška kontesa, ki so po njegovem mnenju najbolj poetična bitja na svetu. Peče me vse to in žali. Kadar je on prisoten, moram vedno misliti le na to, kaj bom rekla, da ga ne disgustiram, kako se bom zasmejala, kako okrenila, da bo zadoščeno njegovemu estetskemu čustvu. (Kveder 2013: 526–524)

Žensko, ki se stilizira v podobo, s katero fascinira moškega, je Zofka Kveder predstavila tudi v kratki prozi *Ena iz množice* (1901). Njena Pavla je zdolgočaseno, razvajeno in histerično (pisateljica uporabi ta takrat nadvse aktualni in modni izraz) dekle iz boljše družine, zato lahko vso svojo energijo usmeri v ukvarjanje s samo seboj: „Bila je pravi tip novomodne ženske. Velika, blede, suha, prozornega obličja, nežnih živcev, žive narave. Vsega je bila nasičena do vrha, a vendar vedno lačna

novega.“ (Kveder 2010: 651) Pavla je obsedena z željo biti ljubljena, ki jo povezuje s svojim videzom: „Včasih je stopila pred ogledalo, razpletla lase in pustila, da so ji razmršeni viseli preko obraza. Z ugajanjem se je opazovala v zrcalu in šepetala pri sebi: ‚Oh, prava dekadentska ljubica.‘ Bila je lepa s svojimi nežnimi potezami in blede, skoraj prozorno kožo.“ (nav. d.: 656)

Zofka Kveder je na prelomu stoletja utelešala novo žensko: živela je sama v velemestu, preživljala se je s pisanjem, nosila kratko pristrižene lase, kadila cigare in uživala v spolnosti, čeprav ni bila poročena, a hkrati je bil vsak njen dan tudi neusmiljen boj za preživetje. Morda prav zato v kratki prozi *Ena iz množice* ironizira podobo nove ženske, kakršna se je pojavljala v popularni kulturi fin de siècle, saj omenjeno črtico zaključí s Pavlino smrtjo in z besedami: „Vse pri njej je bilo izračunano in odmerjeno na efekt in še nekaj ur pred smrtjo naročala je, koliko sveč ji mora goreti in kako jo morajo položiti in napraviti, da bo bolje in lepše. Bila je pač hči našega nervoznega, do skrajne meje prenapetega, samo senzacij željnega časa.“ (nav. d.: 659)

6.4 Nova ženska in njena spolnost v konfliktu z razumom

Napetosti v Pavlinih razmerjih ne izvirajo le iz njene nervoznosti, temveč tudi iz hotenja, da bi bila hkrati seksualno privlačna in intelektualno močna osebnost, kar ji sicer ne uspeva, saj se za vsako stvar le hipno navduši. Pisateljica se v omenjeni črtici, še bolj pa v noveli *Telegrafistka* dotakne konec 19. stoletja izredno aktualne razprave o nezdružljivosti ženske erotike in intelekta (Nietzsche, Lombroso, Weininger).¹⁷⁵ Za številne avtorice je bila to tedaj ena izmed najbolj izzivalnih tem, saj je nova

¹⁷⁵ Gl. Battersby (1989: 122).

ženska, ki je intelektualno lahko konkurirala moškemu, vzbujala navdušenje, še bolj pa nelagodje. Tudi Liza v *Telegrafistki* fascinira s svojim razumom in čutnostjo moža svoje prijateljice, ki ga je poznala že prej, saj je bil prijatelj njenega brata, a je ni opazil. Šele ob preprosti Milki, ki ga sicer očara z milino, a se niti ne želi potruditi, da bi izpolnila tudi njegova pričakovanja po izobraženi ženski, se Viljko zave Lizine lucidnosti in razgledanosti: „Bil je nek čuden, zagoneten izraz v tem temnem, lepem interesantnem obrazu. Nek velik neizražen ponos in obenem neka tiha obupna resignacija. Nikdar prej še ni opazil, da je ta Liza tako zanimiva in lepa. Oči so ji gledale strogo, a vendar je njih intenzivni svit izdajal ves vroči pridušeni žar njene duše.“ (Kveder 2005: 210) Liza ga osvoji s svojo drugačnostjo in popolno erotično predanostjo, pisateljica je neposredna v opisih njene ljubezenske ekstaze:

Kakor blazna se ga je oklepala.

„Daj, da se napijem ljubezni, da umrjem od nje!“

Nasmejala se je včasih in dejala:

„Svojo dušo pijem iz tvojih ust. Ali ne čutiš, kako je vroča? Ti si mi jo vzel, daj mi jo spet! Zdi se mi, kakor da bi bila iz ognja. Čudno mi je, da se vse ne stopi in ne vžge, česar se dotaknem. Včasih mislim, kako je to, da te ne peče, kadar te gledam. Meni je, kakor da mi oči gore, če te vidim!“ (Kveder 2005: 218)

Njuna zveza je strastna, kot partnerja sta enakovredna, vendar je takšno razmerje obsojeno na tragičen konec. Ko ju v strastnem objemu najde noseča Milka, v afektu spije strup, a jo rešijo. Lizi je jasno, da je zveze z Viljkom konec, zato se odloči za smrt.

Prav ob *Telegrafistki* je Fran Zbašnik, recenzent zbirke *Odsevi* (1902), v kateri je novela izšla, kritično opozoril, da pisateljica vse prevečkrat svoje zgodbe konča s samomorom (Kveder 2005: 517). Kar je Zbašnika neprijetno zmotilo, je bila značilnost besedil, v katerih je bila protagonistka nova ženska.¹⁷⁶ Največkrat je bila

¹⁷⁶ Umetniške kroge je v 19. stoletju šokiral samomor švedske pisateljice Viktorie Benediktsson (1850–1888), ki jo je zaznamovala zveza s kritikom Georgom Brandesom. Avtorica je lastne stiske emancipirane ženske, ki doživi

motivacija za samomor spoznanje, da brez ljubljenega bitja življenje ni več mogoče. Drugače je v črtici *Talent*, kjer poišče smrt v jezerskih globinah mlada pisateljica, ko obupa zaradi vsakodnevnega boja za preživetje. Kot opozarja Alenka Jensterle - Doležal pisateljčini liki najpogosteje naredijo samomor, ki je povezan z vodo: „Voda je avtorici metafora za iracionalnost, neobvladljivo telesno strast, ponekod tudi za zmago telesnosti in izgubo identitete, ki jo v telesnem stiku doživlja ženska.“ (Jensterle - Doležal 2008: 86) Utopitev je, kakor ugotovlja M. Higonnet v širšem kontekstu evropske književnosti, značilna predvsem za ženske like, saj smrt v vodi simbolično predstavlja utopitev v lastnih čustvih, a tudi fluidnost ženske identitete (Higonnet 1986: 71, 79).¹⁷⁷

Kot številne avtorice s konca 19. in začetka 20. stoletja tudi Zofka Kveder v svojih delih večinoma prikazuje nezdružljivost ženske emancipacije, ki se odraža tudi v tem, da ženska brez občutkov krivde uživa v spolnosti, čeprav ni poročena, z zakonom in materinstvom. Njene učiteljice, prodajalke in poštne uslužbenke ne najdejo ljubezenske sreče tudi zato, ker se bojijo pregrešiti zoper pravila meščanske družbe. V črtici *Po zimi* (1905) je v ospredju ženska, ki je vse življenje posvetila le službi. Mati jo nekega večera spomni, kako hvaležna ji mora biti, da jo je obvarovala pred zapeljivcem. Takrat se v njej vzbudi dolgo zatajevan bes in mater obdolži, da ji je ukradla življenje, da bi bili greh, nesreča, pokora in kesanje boljši od praznega vsakdana. Po tem čustvenem izbruhi utihne in se spet pogrezne v apatijo, „ki je vstvarjala njeno življenje“ (Kveder 1905: 88). Razočaranje nad življenjem, občutek, da so bile opeharjene za srečo, preveva tudi učiteljice (*Šola*), poštne uslužbenke (*Na pošti, Nada*) in prodajalke (*V majhni prodajalnici papirja, Sprehod*):

kratkotrajno ljubezensko izpolnitev s karizmatičnim moškim, za katerega je le bežna afera, tematizirala tudi v svojih literarnih besedilih.

177 Takšen način samomora izberejo mnoge pisateljčine protagonistke. Liza v *Telegrafistki*, Vera v istoimenski črtici (1898), mlada ženska, proti svoji volji poročena z bogatim starcem, o kateri piše v črtici *Nihče ni pojnil v Misteriju*, nesrečna nuna Suzana, ki je v samostan vstopila iz razočaranja, da je imel njen zaročenec nezakonskega otroka (Konec, 1900) in Lina v *Vaškem romanu* (1902).

Moške je vabilo njeno lepo lice kakor sladek cvet bčele. Vsi so hoteli uživati njeno mladost, ali niti enega ni bilo med njimi, ki bi jo bil ljubil v resnici, ki bi bil hotel zvezati svojo usodo z njeno. A da bi bila komu samo v zabavo, ugoden intermezzo – ne, za to je bila preponosna. Tako ji je prešla najlepša mladost v brezuspešnem pričakovanju nečesa izvanrednega, sreče, dobre, milostljive usode. (Kveder 2013: 914)

Podobne motive je v povezavi s figuro nove ženske upovedila tudi finska pisateljica L. Onerva (1882–1972). V svojih besedilih je tematizirala iskanje ženske identitete v razmerju do ljubezni. Njeni liki so senzibilne ženske, ki so ujete v odnose z dekadentnimi umetniki. Onervine ljubezenske zgodbe se ne končajo srečno, ker moški liki ne morejo sprejeti ženske kot celovitega bitja, temveč le kot ideale, kot kreacije, ki jih sami ustvarjajo v vlogi Pygmalionov. Tudi pri Onervi se pojavljajo prostitutke; dekadentno razmerje do sveta, v katerega so ujete njene protagonistke, se vedno bolj umika socialni kritiki. Njeni ženski liki nerazrešljive situacije končajo tudi s samomorom (npr. Raina v istoimenski kratki pripovedi). Podobno kot Zofka Kveder tudi L. Onerva kritično sprejema koncept svobodne ljubezni, kakor ga je razvila Ellen Key, in teze Laure Marholm o ženski (Parente - Čapková 2006). Podobnosti med poetikama L. Onerve in Zofke Kveder pričajo o tem, da je figura nove ženske, ki se je najprej pojavila v anglo-ameriškem prostoru, prodrla tudi v manjše književnosti in doživela podobne transformacije. Do določene mere so pisateljice z obrobij sprejele spodbude iz temeljnih del, a so jih hkrati preko poetik in konceptov ženskosti, ki so se razvili v prostorih, s katerimi so bile njihove nacionalne književnosti tradicionalno bolj povezane, tudi nadgradile. Primerjave med deli teh avtoric potrjujejo tezo, da je za vrednotenje in razumevanje ženske literarne ustvarjalnosti smiselno pogled usmeriti ne le v dela predstavnic vodilnih književnosti, temveč tudi tistih z obrobja.

6.5 Podoba nove ženske v poeziji Vide Jeraj

Umetniško dovršena izpoved, ki ne zatajuje čutnosti, temveč izraža izpolnitev ženske v spolnosti, je tudi poezija **Vide Jeraj (1875–1932)**, ki je blizu dekadenci in simbolizmu, „čeprav sta v njej hrepenenje po svobodi in upor zoper ozkosrčno pojmovanje greha zamejena z iskanjem osebne ljubezenske sreče“ (Novak Popov 2003: 241). Vida Jeraj je na prelomu 19. v 20. stoletje živila življenje, ki je bilo blizu romanesknim upodobitvam nove ženske. Gmotno je bila neodvisna, saj je bila po poklicu učiteljica. Že na učiteljsku se je družila s študenti in jih osvajala s svojo drugačnostjo, razpoloženjem, ki je nihalo od sentimentalnosti h koketni radoživosti. Kot učiteljica se je srečevala s predstavniki slovenske moderne. Njihovo očaranje nad dekadenco se je dotaknilo tudi nje. Čutila je, kot piše Marja Boršnik, bolno hrepenenje in nervozno razdražljivost, „tisoč življenj v njej ji ne pusti, da bi se v enem izživela. Kot jo priklepa na zemljo, tako jo trga od nje proč, neznano kam. Harmonična urejenost narave ji samo stopnjuje grozo lastne raztrganosti. Da jo uduši, rabi neprestanih sprememb, viharjev in samoprevar.“ (Boršnik 1935: 30)

Takšen izjemen dogodek je bila ljubezenska drama z literatom in kasnejšim literarnim zgodovinarjem Ivanom Prijateljem, ki je našla odmev v njeni in njegovi literaturi. Zanj je bila, ko je bilo njunega razmerja že konec, kot je zapisal v prozi *Monolog pomladnjega večera* (1901) „mala, čudovita ženska“, katere podoba se mu vedno znova vrača v spomin, pred očmi se mu prikaže majhna sobica „z zavesami in preprogami, visoka peč z žarečo odprtino, kot in v kotu v poltemi bela postelja, vsa obdana z ženskimi sanjami, ki vise že bogve koliko noči nad njo“. Prvoosebni pripovedovalec ugotavlja: „Človek kakor jaz ne more niti slutiti, nikar šele vedeti, o čem je sanjala samotna ženska vse dolge večere, ko živa duša ni zmotila njenih tavajočih misli.“ (Prijatelj 1901: 614–615) Pesnica je bila ob prebiranju zgrožena in se je v pismu prijateljici spraševala: „Kaj sem jaz v njegovem težkem spominu?!“

(Boršnik 1935: 29) Skozi svojo liriko je namreč izpovedovala iskreno ljubezen in erotično željo, ki je živela le za trenutek ljubezenske izpolnitve:

Ne vprašuj me, kaj zdaj slutim,
samo ljubi, samo ljubi,
solze mi izpij raz lice,
teši mi srce s poljubi!

S plamenom oči veselih
v dno prodri mi duše večne,
in za veke vanjo vpiši
dveh življenj te hipe srečne. (1898)

Lirski subjekt za svojo ljubezen ne zahteva ničesar, kakor beremo v pesmi *To hipi so* (1900):

To hipi so, ljubec moj ti,
ko s tabo v gorečem objetju,
ko s tabo v pijanem zavzetju
se duša mi vroča smeji.

A večnost spomini so, ah,
življenja steze izgrešene;
v noč žalosti neutešene
radosti sijaj je to plah ...

A cilji so moji drugod ...
v poljubih se mojih ogrevaj,
za svoje priseg ne zahtevaj,
v slovo daj smehljaj mi na pot.

Pesničina čutnost ni bila problematična le za Prijatelja, ki je svojo prozo zaključil z besedami, da mu njena podoba vzbuja bridkost in da mu je bližja nova ljubezen, ki ima jasno deklško lice, spodobno spletene sveže kite in je krepko slovensko dekle. Tudi Oton Župančič je Vido Jeraj v pesmi *Carmen* (1908), ki ji jo je zapisal kar na

kavarniško mizo, prikazal kot žensko, ki ne more iz lastnih omam, kot žensko, ki so jo moški nekoč ljubili, a jim je v duši že davno umrla (Boršnik 1935: 36).

Nova ženska, kakor jo lahko prepoznamo za lirskim subjektom v pesmih Vide Jeraj, s svojo neprikrito čutnostjo, ki se moškemu ne more podrediti in živi le za trenutek, prestopa okvire tradicionalne ženskosti, zato ne najde več kot le hipne ljubezenske sreče.

Za meščansko družbo je takšna podoba ženske problematična. Ker nova ženska svoje spolnosti ne izživlja v zakonski zvezi, je ni mogoče nadzorovati ali omejevati. Poskus sankcioniranja je etikiranje takšnih žensk kot nemoralnih in promiskuitetnih.

6.6 Nova ženska in tanka meja med svobodno spolnostjo in promiskuiteto

Žensko telo je bilo v 19. stoletju ali skrito v spodobno meščansko obleko ali kakor blago postavljeno na ogled kot v primeru prostitutk, ki so bile pogost lik v družbenem imaginariju 19. stoletja. Njihov položaj v književnosti in umetnosti te dobe je bil emblematičen, njihovo telo je klicalo po različnih interpretacijah, ki so se gibale med dvema poloma: med kritiko tiranije tržnih strategij in povezovanjem prostitutk s temnim breznom zla, z nečistostjo, boleznimi in zlomom družbenih hierarhij (Felski 1995: 19).

Prostitutka je bila zanimiva predvsem kot velemestni lik, kot reprezentacija anonimne ženske, ki jo metropola pogoltne. V *Misteriju žene* se Zofka Kveder problema prostitucije dotakne v že omenjeni črtici *V tržaškem predmestju*, kjer pokaže, da

prostitutke niso primitivna bitja brez čustev, kakor je nanje gledala meščanska družba, temveč so med njimi tudi takšne, ki ne morejo topo vztrajati v življenju brez ljubezni. Pripovedovalka z upovedenim likom sočustvuje, v prostitutki vidi izmučeno dušo.¹⁷⁸ S tem prelamlja s tradicijo upodabljanja prostitutk kot lascivnih, nemoralnih bitij, pogosto označenih kot padlih oziroma izgubljenih žensk – takšni ženski liki so bili namreč kar pogosti v delih slovenskih pisateljev iz druge polovice 19. stoletja. Zofke Kveder ne zanimajo prostitutke kot promiskuitetna bitja, temveč kot žrtve socialnih razmer. Eliza iz istoimenske črtice postane prostitutka kot njena sestra, ker ne najde druge možnosti za preživetje in ker jo pri tem spodbuja tudi sestra, ki je že stopila na pot prostitucije.

A mnogi njeni ženski liki so uporniški in najdejo druge načine: mlada ženska iz boljše družine, ki se mora po očetovi smrti preživljati sama, se odloči za službo pestunje (*Služba*), sicer bi bila „primorana – pasti“ (Kveder 2010: 397), tudi blagajničarka iz črtice *Težko* raje zasluži manj oziroma le toliko, da sploh preživi, kot da bi se vdala pohotnemu delodajalcu. Spolno nadlegovanje delavke je Zofka Kveder prikazala tudi v črtici *Rezika* (1898), Marica Nadlišek pa je podoben motiv upovedila v kratki pripovedi *Osveta* (1899).

V mnogih besedilih Zofke Kveder je prikazano razmerje ženskih likov do telesa in s tem povezana izgradnja identitete, na katero pomembno vplivajo ljubezenska oziroma seksualna razmerja. V nekaterih tekstih pisateljica žensko telo predstavi skozi oči moškega in tako problematizira dožemanje ženske kot objekta pogleda. V črtici *Biciklistinja* (1898) se dr. Doberšek navduši nad gracilno kolesarko in radovedno ugiba, kdo je neznano dekle, medtem ko je njegovemu prijatelju jasno, da ne gre za ugledno damo, saj ta ne bi kolesarila brez spremstva in se sestala s častnikom. Neposredno povezavo med kolesarjenjem in spolnostjo izraža častnikov

¹⁷⁸ Ker je bilo na začetku 20. stoletja še pogosto enačenje avtorice z njenimi liki, je bila prostitutka tvegana metafora za pisateljico iz srednjega razreda (Parente - Čapkova 2003: 61). V tem smislu se nam Zofka Kveder ne razkriva le kot progresivna, temveč tudi kot pogumna avtorica.

komentar: „Hm, pikantna stvar, povem vam, gospod doktor; famozno sem se zabaval. Hat Temperament! Sicer pa je natakarka v predmestni ljubljanski beznici.“ (Kveder 2005: 266) Podoba mlade, aktivne, seksualno privlačne in radožive (samske) kolesarke se pojavi v številnih popularnih besedilih o novi ženski (Willis 2001: 53) in v takšno vlogo jo v navedeni črtici postavi tudi Zofka Kveder. Kolesarka ne spregovori, je le predmet pogleda in pogovora. V takšni narativni strategiji lahko vidimo tudi pisateljičino posredno kritiko posmehljivega in zaničljivega odnosa moških do tistih žensk, ki se ne prilegajo družbenim normam.

6.7 Nova ženska v iskanju novega moškega

Če je prva generacija novih žensk, kakor je ugotavljala Bernadine – osrednji lik romana *Ships That Pass in the Night* (1893) Beatrice Harraden (1864–1936) – morala zatajiti svojo ženskost, da bi si izborila pravice,¹⁷⁹ je generacija novih žensk iz zadnjega desetletja 19. stoletja hotela več, torej ne le izgoreti v delu, ki je največkrat pomenilo le način samostojnega preživetja, temveč tudi najti ljubezensko srečo in posledično še družino. Toda emancipirana ženska, ki svojega časa ni bila pripravljena posvetiti le zunanjosti, je partnerja našla težje kot njene sodobnice, ki so vse svoje napore usmerile v pridobitev bodočega moža.

V proznih besedilih Zofke Kveder so prikazane ženske, ki so inteligentne, samostojne in tudi privlačne, a partnerja ne najdejo, ker od njega veliko pričakujejo. Takšna je

179 „The Girton girl of ten years ago ... was a somber, spectacled person, carelessly and dowdily dressed, who gave herself up to wisdom, and despised every one who did not know Agamemnon by heart. She was probably not lovable; but she deserved to be honoured and thankfully remembered.“ (Harraden 1900: 159–160) [„Dekle z Girtona izpred desetih let je bila mračna oseba z očali, malomarno in staromodno oblečena, ki se je predala modrosti in prezirala vsakogar, ki ni znal na pamet Agamemnona. Verjetno je ni bilo mogoče ljubiti, vendar si zasluži, da jo častimo in se je hvaležno spominjamo.“] Girton je bil prvi angleški ženski kolidž, ustanovljen 1869.

elegantna, a sarkastična in ironična učiteljica v črtici *Ko bi našla – moža* (1900), ki se ne more združiti s perspektivnim odvetnikom, ker on ni, kot sama pravi, cel mož, saj zanj ni avtoriteta, ne daje ji občutka, da sta enaka. Zaveda se, da ga bo izgubila, a mu vseeno pravi: „Tu je treba radikalnega zdravila, ti se omoži s katero izmed tistih bogatih deklet iz svojega znanstva, jaz pa ostanem cvetkovška učiteljica, jaz s svojim reformiranim okusom o moških.“ (Kveder 2010: 604) Podobno se zaključi tudi kratka pripovedna proza *Nemoderna novela* (1912–1914) Marije Kmet, kjer se Mina raje kot za varno eksistenco v zakonu z uradnikom, ki je ne ljubi takšne, kot je, odloči za negotovo prihodnost in odhod v veliko mesto (Trst), kjer bo morda srečala svojo ljubezen.

Tudi lepa poštna uslužbenka Janja v romanu *Nada* Zofke Kveder ugotavlja, kako težko ji je najti partnerja, ki bi ga ljubila, zato je še vedno samska, čeprav je službo opravljala že v več krajih in spoznala moške, ki so ji dvorili. A srečo najde šele, ko se opogumi in se odpravi v Ameriko k ločencu Leu, ki jo je že dolgo ljubil, a ga je iz predsodkov zavračala. Z Leom v Ameriki najde srečo, a se njuno skupno življenje hitro konča, saj Janja umre na porodu. Kratkotrajna sreča je značilnost ljubezenskih razmerij med novo žensko in moškim, ki spoštuje njeno drugačnost, iz česar bi lahko sklepali, da avtorice niso bile prepričane, da je zakon med novo žensko in novim moškim lahko dolgotrajen in uspešen.

Ovira harmonični zvezi je lahko tudi moževa preteklost, ki se mladi ženi razkrije šele, ko je že poročena. Če je generacija mater v takem zakonu vztrajala in tiho trpela, nova ženska iz takšne zveze odide kakor v zgodnji enodejanki Zofke Kveder *Strti*, v kateri učiteljica Ana zapusti dirigenta Ivana, ko izgubi otroka, kar je posledica njegove okužbe s sifilisom.

Že v *Študentkah* Zofka Kveder predstavi še druge možne usode mladih intelektualk. Protagonistke tega besedila študirajo v Švici, v ospredju je njihovo iskanje ljubezni. Rusinja Saša Timofejevna se ustrelji, ko ugotovi, da je oče otroka, ki ga nosi, ne

ljubi in da jo imajo vsi, vključno z njim, za lahko žensko, ker ima za sabo nekaj ljubezenskih afer. Njena prijateljica, Bolgarka Ana Bogdunova, najde dobrodušnega moža, ker življenja ne jemlje preveč resno in od njega ne zahteva preveč, Rusinja Liza Aleksandrovna pa ni povsem srečna, četudi je osvojila moškega, v katerega se je zaljubila; toda drug od drugega pričakujeta veliko, zato se pogosto mučita in Liza ugotavlja: „Oh, človek mora imeti še nekaj izven svoje osebne sreče, potem je morda zadovoljen. Veš, izrabiti mora, kolikor mogoče svojih duševnih sil na zunaj, da mu ne ostane preveč, potem je srečen.“ (Kveder 2010: 502–502)

Čeprav so bile takšne besede za prelom stoletja več kot moderne, je Zofka Kveder v črtici *Pogovor* (1907), v kateri prevladuje dialog med slikarko Jelko in njeno prijateljico Ano, pokazala, da ne srečno družinsko življenje ne razumevajoč mož, s katerim lahko razpravlja o umetnosti (Anin premožni mož je v privatnem življenju namreč samo, kot pravi ona, hribolazec), ne poklicni uspehi niso zagotovilo za srečni vsakdan. Njena Jelka je zahtevna ženska, ki od življenja veliko pričakuje, zato je večkrat razočarana in slabe volje, a se hkrati zaveda, da ji življenje vseeno veliko daje. Pisateljica zaključi črtico s spoznanjem, da „življenje ni sama sladkarija, da ga ni človeka brez hibe, da ni luči brez sence in da je prav tako, ker bi se človek drugače od same medicine zadušil“ (Kveder 2013: 346).

K Jelki postavi Zofka Kveder moškega, ob katerem se nova ženska počuti enakopravna, ker jo spoštuje. Podobnega partnerja privošči tudi Olgi v daljši noveli *Nekaj navadnega* (1910). Štiridesetletno učiteljico opiše kot elegantno oblečeno, moderno sfrizirano, korektno, kot vzor vseh njenih učenk. Seveda si na obisku pri prijateljici Miri najprej prižge cigareto. Olga se poroči s štiri leta mlajšim slikarjem, profesorjem na akademiji v Varšavi. Kolienski je idealist in fantast, a ona kot stvarna oseba njun zakon usmerja tako, da je uspešen, še posebno, ko se jima rodi otrok. Kot zrela ženska od moža ne zahteva veliko, v pogovoru s prijateljico Miro celo pravi, da tudi nezvestobe ne bi preresno jemala. Mira je drugačna, zato jo moževo varanje skorajda zlomi. Prizadene jo tudi njegova odkritost, ko ji pove, da ne bosta imela

otrok, saj bi bili lahko zaradi njegovega promiskuitetnega življenja prizadeti. Na koncu novele je Mira resignirana meščanska žena, ki si krajša čas z dobrodelnostjo, Olga pa živi harmonično življenje z moškim, ki ga ljubi.

Novela *Nekaj navadnega* v ospredje postavlja novo, moderno žensko, ki kljub svoji drugačnosti najde srečo, ko se ne ozira več na malomeščanske predsodke. Pozitivni naboj besedila je najbrž tudi posledica tega, da je nastajalo v obdobju, ko je pisateljica doživljala novo ljubezensko srečo s šest let mlajšim Jurajem Demetrovičem. Med slovenskimi pisateljicami Zofka Kveder za časa svojega življenja nima sodobnice, pripovednice, ki bi tako kot ona prikazovala zadovoljne samostojne ženske. Ženski liki prozaistke Marije Kmet se utapljajo v žalosti zaradi nesrečnih ljubezenskih zvez, na koncu so, z izjemo Lize, ki, kot sem že omenila, pogumno odide v Pariz, psihično zlomljeni in pasivni, podobno kot je bila tudi njihova avtorica po uničujočih kritikah svojih sodobnikov.¹⁸⁰

Konec 19. stoletja slovenske avtorice v svojih pesmih, proznih in dramskih besedilih ustvarijo lik nove ženske, ki ga določajo gmotna neodvisnost, izobraženost in zavračanje (malo)meščanske dvojne morale. Ti liki so dejavni v iskanju lastne sreče, težijo k intelektualnemu razvoju in osebnostni rasti in so, ko najdejo moškega, ki jih sprejme, takšne, kot so, pripravljeni zavreči predsodke in vzorce, v katerih so jih vzgajali. Vendar takšnih „novih“ moških v delih zgodnjih slovenskih literarnih ustvarjalk skorajda ni, zato njihove nove ženske doživijo le kratkotrajno ljubezensko srečo, ki jo včasih plačajo celo z lastnim življenjem. Konec 19. in na začetku 20. stoletja napetosti med meščansko dvojno moralo in novo podobo ženske tematizirajo številne pisateljice (in tudi nekateri pisatelji) v evropski in ameriški književnosti. Slovenske ustvarjalke se s svojimi liki novih žensk vključujejo v ta literarni tok in izpričujejo moderen pogled na žensko, ki ga v besedilih slovenskih avtorjev pogrešamo.

180 Več o recepciji del Marije Kmet gl. Mihurko Poniž (2006).

6.8 Sklepne misli

Če se ozremo na sedem desetletij slovenskega ženskega avtorstva, ki mu je posvečena pričujoča knjiga, ugotovimo, da so prelome s paradigmo izpeljale tiste ustvarjalke, ki so sledile svoji lastni poetiki, četudi so jo sodobniki zavračali, in ki so zglede iskale tako pri evropskih kot slovenskih predhodnicah in sodobnicah. Najbolj se je njihova inovativnost glede na osrednji tok slovenski književnosti izrazila v kreaciji drugačnih ženskih likov, a tudi v drugačnih reprezentacijah ženskosti, ki jih lahko odkrivamo na različnih besedilnih ravninah.

Ženski liki so v delih Josipine Turnograjske projekcija želje, ki jo pisateljica zasidra v daljno preteklost, kjer se resničnost spaja z mitskimi podobami. Mlada avtorica čuti, da vsebinski prelom zahteva tudi formalno inovacijo, uresničiti jo skuša z obliko kratke proze, ki jo poimenuje povestica. Njene naslednice Luiza Pesjak, Pavlina Pajk in Marica Nadlišek Bartol stopijo korak naprej, saj si izberejo daljše prozne oblike, kar jim omogoča, da kompleksneje prikažejo svoje protagoniste, ki so odločne in samozavestne ženske, sposobne, da same poskrbijo za svojo eksistenco. Skladno z družbenimi konvencijami 19. stoletja in sentimentalnim romanesknim vzorcem, ki mu omenjene avtorice sledijo, a ga hkrati subtilno tudi subvertirajo, srečna ljubezenska združitve največkrat prekinе trd vsakdanji boj za preživetje. Vendar erotična ljubezen ni edino gibalno v delih zgodnjih slovenskih pisateljic. Za potek in zaplet ženskih življenjskih zgodb je prav tako pomembno materinstvo, ki ga šele pisateljice (najbolj drzna je v tem pogledu Zofka Kveder) izpostavijo kritičnemu pogledu s tem, ko ustvarijo bogat spekter njegovih reprezentacij.

Konec 19. stoletja se tudi v slovenskem prostoru začnejo pojavljati nove poteze v tradicionalnih podobah ženskosti. Tehnološki napredek ženskam omogoči večjo mobilnost, prostor postane v delih pisateljic več kot le kraj dogajanja, neomejeno gibanje postane metafora za življenje brez družbenih omejitev. Realno osvajanje in zavzemanje prostorov, v katere ženske nekoč niso imele vstopa, jih opogumi, da

prestopajo tudi druge meje in ob tem izgrajujejo nove identitete, ki jih prepoznavamo v liku nove ženske. Pisateljice in pesnice s preloma stoletja (Zofka Kveder, Vida Jeraj, Marica Gregorič Štepančič, Marica Strnad, Ljudmila Poljanec, Ivanka Anžič Klemenčič) navdiha ne iščejo več le v fikcionalnih svetovih tradicionalnih žanrov, kakršen je bil sentimentalni roman, temveč v literaturo vsebolj pretvarjajo lastna doživljanja in s tem oblikujejo slovenski ženski avtobiografski diskurz, v katerem se prepletajo tematizacije različnih identitetnih pozicij. Ustvarjalne spodbude na koncu obdobja, raziskovanega v pričujočem delu, torej ne prihajajo več le od zunaj. Če je prve slovenske pisateljice k pisanju spodbudila želja, da bi prispevale k projektu kulturnega nacionalizma, avtorice iz obdobja moderne pišejo tudi zato, da se kritično odzovejo na družbeno realnost, ki jo čutijo kot oviro pri uresničevanju lastnega jaza in izgradnji svoje identitete. Notranji boji, stiske in dvomi protagonistk tako vse bolj stopajo v ospredje in odpirajo poetološke možnosti in izzive ustvarjalkam nove dobe, ki se začena z letom konca velike vojne.

Zgodnje slovenske pisateljice, pesnice in dramatičarke so slovensko književnost obogatile s samozavestnim, vztrajnim in pogumnim dodajanjem novih tem, likov, pripovednih postopkov ter drugih formalnih in stilističnih posebnosti. Njihovo ustvarjanje se je napajalo v stiku z drugimi kulturami in literaturami, ki jih zaradi svoje samozavesti in svetovljanskosti niso čutile kot ogrožajoče. S tem so utrle pot svojim naslednicam in pokazale, da ima slovenska moderna doba tudi *drugi* spol.

6.9 Written with Her Pen: Early Slovene Women Authors Breaking with the Paradigm of National Literature (abstract)

The Slovene literary canon in the 1848-1918 period is formed, apart from writer Zofka Kveder (1878-1926), by male authors. From the poet France Prešeren, who takes the figure of the first and greatest national poet in Slovene literary history, onwards, authors were building the identity of the modern subject in their texts. In Slovene literature, as elsewhere, the creator is an autonomous personality, an artistic genius ever since Romanticism. It develops and takes shape in relation to social reality, which is defined in the 19th and early 20th century primarily by bourgeois individualism, nationalisms, technological development and industrialisation. The rise of the Slovene intellectual, who rises above the narrow confines of the (most often rural) community he originates from and yet keeps returning to it to build his identity in opposition to foreign culture, is the starting point of many Slovene 19th century texts and, next to linguistic skill, a requirement to join the literary pantheon of the modern age. Although certain periods in Slovene literature, as shown by the Slovene comparatist Dušan Pirjevec (1978), typically have an author figure monopolising the literary sphere, we find other authors surrounding the key figure of a given period who contribute to the story of the progressive change of Slovene literature. However, to judge from *Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev* (The Collected Works of Slovene Poets and Writers), there are no women authors in the front line of 19th and early 20th century authors through to 2005, when the first volume of *Zbrano delo Zofke Kveder* (Collected Work of Zofka Kveder) was published. This does not mean that they are completely neglected or omitted, as they were included in literary surveys and school textbooks, but they always appear somewhere in the margins.

This book deals with Slovene female literary authors in the period between 1848 (when the first Slovene text signed by a woman writer was published) and 1918, when changes in the Slovene literary system took place as Slovenia joined a new state. As Marko Juvan, finds, the period of the 19th and early 20th century on Slovene ethnic territory is defined by cultural nationalism. This is a concept that Juvan adopts from the Dutch comparatist Joep Leerssen and which highlights the “role of the language as well as folk traditions, collective memory, literature, culture, art and sciences as the principal - indeed seemingly the only possible - factors that shape and maintain national self-awareness among the people through the process of cultivation (*Bildung*), while also displaying national identity within inter-ethnic or international relations” (Juvan 2008: 10). This Slovene researcher also finds that cultural nationalism left a mark not only on Slovene literature but also on the formation of Slovene national and comparative literary history (idem: 11). Slovene literary history, as its role was first programmatically established by Ivan Prijatelj, felt its mission was to hold up a mirror to the nation, which means it had the role of national self-recognition (idem: 12) and this is why “even far into the 20th century it belongs to the same ideology that Slovene literature drew from since Enlightenment - cultural nationalism” (idem: 13). This literary history and, even earlier, literary criticism made a positive assessment of works that in one way or another expressed Slovene national identity. As argued by Matija Ogrin, the content aspect of a piece of literature was an important baseline in Slovene literary assessment during a period delimited by the activity of two major critics, Fran Levstik at its beginning and Izidor Cankar at its end. He points out that the content criterion was “subject to historical circumstances, literary currents and various spiritual grounds, notably freedom of thought and Catholicism” (Ogrin 2002: 334). One thing all of the critics discussed by the above researcher in his study (excluding Ivan Bernik) have in common is that the content criterion “is characterised by a demand that literature should be based on national spirit” (Ogrin 2002: 335). Fran Levstik wants to go back to the essentials of Slovenehood and later Stritar sees the foundation of literature in national spirit. A very similar view is

typical of the Catholic critics Francišek Lampe and Aleš Ušeničnik. Ivan Prijatelj feel that literature should express the spirit or “soul” of the Slovene nation (335), and a national perspective is also characteristic of Fran Levec’s criticism. Similarly, Izidor Cankar’s enthusiasm for the vital poetry of Oton Župančič still stems from the belief that the poet is “artistically the prime voice of contemporary (national) consciousness” (Ogrin 2002: 329). The development of Slovene literature did not take place independently of literary assessment; Ogrin argues it was influenced at least by Fran Levstik and Josip Stritar with their criticism. At the level of content, this paradigm of Slovene literature is on the one hand determined by its link to a national perspective and on the other hand, as established by Matjaž Kmecl, by the special status of the Slovene intellectual that is thematised by Slovene writers in the 19th and early 20th century. Notably, for a literary work to be successful in the 19th century its content had to have a national character, expressed particularly in the positive (male!) protagonist of Slovene nationality.

Illuminating the development of Slovene literature and literary history with regard to women authors helps to clarify why for a long time their works were excluded from the Slovene literary canon. The baselines for assessing the works of women authors that had prevailed until recent research consisted of juxtaposing them with the key male authors of the period in which their work was produced. From this viewpoint, the divergences were often great: the language is not as rich, especially not in folk language, women fiction writers display sketchy or almost no narrative strategies that distinguish the works of their contemporaries, national identity is highlighted too much (to approach the dominant ideology and gain access to the literary system) or too little (being interested in other types of identity beside national) and the central motif and character are entirely different from those in the dominant paradigm. As a result, critics and literary historians in the past used to assess the work of women writers only as feeble attempts to approach the writers inscribed in the annals of Slovene literary history. In doing so, they completely overlooked the fact that, in all respects (thematic and formal), the women authors

were writing their own story, the story of a woman - *her* story, which was rather different from *his*. It was taken for granted that the latter was universal.

Moreover, the contributions of women writers, poets, dramatists, essayists, critics, translators and cultural mediators were studied partially up to the 1990s - within studies of periods, genres, writer generations and other literary phenomena as developed by male authors. Women's literary authorship had therefore always been observed "from the outside", as an underdeveloped part of the tradition outlined and created by authors committed to cultural nationalism. Facing a lack of references in national literature, Slovene women authors followed the example of their predecessors or contemporaries from foreign literary scenes, but these examples were exposed to sharp criticism, even ridicule, which may be explained by the dominant paradigm of Slovene literature at the time, in which cosmopolitanism is relatively rare and "tradition of intertextual generation of meaning by referring to national and international records [...] gives place to the modern 'realistic' trend of directly modelling the (linguistic) actuality of Slovene society" (Juvan 2010: 368).

It is also significant that even in those women authors who were given research attention, their oeuvre was not treated in its entirety. The creative women who were part of the Slovene cultural scene but also wrote in other languages were studied only as Slovene authors, leaving the remaining part of their oeuvre unexplored. Their foreign-language works remained marginal to the interest of national literary history or of no interest at all.

Juvan correctly determines an ideological base to Slovene literary history as well as comparative literature, in which he likewise identifies starting points derived from cultural nationalism (idem: 14). However, cultural nationalism is not the only ideology that formed the foundation of Slovene literary history and comparative literature. It may be inferred from many pieces of criticisms and even texts in literary histories and surveys that their authors were committed to traditional ideas

about gender roles in society. Hence their judgements did not lack an ideological background and yet they influenced the formation of the literary canon in the 19th and 20th century and, as a result, its exclusion of women authors. Some of them declared their views on women writers without any scruples, for example Ivan Pregelj, who candidly stated in his review of Marija Kmet's works that he is not a friend to women writers and therefore cannot be a fair critic of them (Pregelj 1927: 160).

The ideological base of Slovene literature, national literary history and comparative literature is grounded in a view of gender relationships that gives the female gender the role of the *other sex*. The coordinates of creativity are defined by male tradition, which is why women's texts, as mentioned above, always exhibit certain flaws or departures from the model. It seems interesting that this is the same attitude that comparative literature took to Slovene authors, who from such a perspective often became a "second-rate, derived and unoriginal phenomenon dependent on foreign influences" (Juvan 2008: 13). In Juvan's opinion, alternatives would be provided by a view that would "describe the development of Slovene fiction from within, for instance as an enactment of national mentality or as a reflection of acceptable social conditions (idem; 14). Juvan's findings in this point coincide with my view on the reassessment of the creative work of Slovene women authors, where gender clearly takes the place of the national.

Almost two decades of research on early Slovene women authors, during which I always derived from feminist theories and gender studies, and an inspiring reading of one of the seminal books on gender of modernity, from which I quote at the beginning of this introduction, at some point sparked the question of why not build my study around female authors - why should I always observe them from a standpoint that takes in their male counterparts as well? Why should I, out of scientific propriety and for fear of being reproached for consenting to biologism and essentialism, assent to the thesis that gender as the first and basic starting

point of research amounts to ghettoisation of women authors? Why not instead ask questions about female literary continuity, about what makes discourse written by women special and why these features do not exclude them from Slovene literature but rather make them an inseparable and indispensable part of it?

This is why my aim is to highlight everything in the works of early Slovene female literary creators that was different, innovative and therefore meant points of breaking from Slovene (male) literary tradition. Breaks from the paradigm are revealed in the following processes:

- introduction of sexual identity as a factor in the construction of national identity in literary texts,
- innovations in the sentimental model,
- a turnabout in depicting mother figures as central characters,
- narrative strategies in autobiographical discourse,
- highlighting the category of the literary sphere as a factor in the process of emancipation,
- creating the figure of the new woman as a fusion of modern views on the role of women in late 19th and early 20th century society.

The first chapter centres on the **role of women writers in cultural nationalism after 1848**. In comparison with the representatives of other nationalities, Slovene women entered the Slovene public arena relatively late, only after 1848; their countrymen in general likewise became actively involved in political life only on the eve of the revolution (Vodopivec 1994; Verginella 2003). However, in 1838 Matevž Ravnikar Poženčan was already encouraging his countrywomen in his poem *Slovenkam* (To Slovenian Women) to join male poets and help them raise the national awareness. Slovene men invited their womenfolk to join their cultural struggle with forethought and not out of courtesy: the involvement of their “gracious countrywomen” would help establish Slovene culture to legitimise the idea of maximum political autonomy

for the Slovene nation; they would be stronger together. Ravnikar Poženčan was followed by Lovro Toman ten years later when he addressed his countrywomen in the poems *Edinost* (Unity) and *Slovenskim dekletom* (To Slovenian Girls). Although his direct influence on the creativity of Slovene women poets cannot be confirmed (excepting his wife Josipina Turnograjska), the first women's activities in the Slovene public domain are considered to include above all their participation in the cultural and especially the literary area.

To speak of "the first woman poet" or "the first woman writer" in Slovene literary history would be not only to consent to a discourse of genealogy but a problematic act, since it seems that the first woman poet is still an elusive figure. This position was long occupied by **Fanny Hausmann (1818-1853)** who published the poem *Vojaka izhod* (The Soldier's Way Out) on 25 October 1848 in *Celske novine* (The Celje News). Jela Tomšič published the poem *Prijaznost* (Kindness) in *Novice* (The News) (and was never to be heard from again), but the literary historian and editor Irena Novak Popov starts her *Antologija slovenskih pesnic* (Anthology of Slovene women poets) neither with her or Fanny Hausmann but with Ivana Lepušič (1807-1880), who signed herself as Jeanette when she wrote a few lines of verse into the visitor's book of the Counts Coronini in 1825.

The first publications of Slovene women poets and fiction writers are thematically and formally simple; the authors communicate and emphasise their national allegiance. Their sexual identity plays an important role as well but always in relation to national identity, sometimes using their allegiance to Slovenehood to justify their "boldness" in publicly displaying their creativity. In the period following the March Revolution of 1848, poetry and prose with patriotic subject matter was published in Slovene newspapers and magazines also by **Leopoldina (Lavoslava) Kersnikova (1833-1850)**, **Antonija Oblak**, **Milica Žvegljeva**, **Ljudmila Gomilšak** and **Josipina Turnograjska (1833-1852)**. She was the only one to establish herself as a writer of fiction as well and her work made its way across the current borders of the Slovene

ethnic territory. Her texts are noteworthy also because she did not restrict herself to Slovene characters but also depicted male and female members of the Croatian, Bulgarian, Czech, Slovak, Serbian, Russian and Polish nations, extending the topographical boundaries of settings in current Slovene literature.

The first interpreter of Josipina Turnograjska's narrative oeuvre, Ivan Lah, already pointed out that as a writer she loves "especially heroines and likes to illustrate women's triumphant power, as if wanting to make Slovene women excited about the national struggle" (Lah 1921: 31–32). Later literary historians likewise emphasised her enthusiasm for Slavic themes, without noticing how strongly her female characters differ from the currently prevalent figures of femininity in Slovene literature: the woman in the role of a love object and the mother. It was not until 1996 that Silvija Borovnik linked the gender and national allegiance of her characters and wrote that "observation of Josipina's women gives the impression that the writer used 'national heroines,' beautiful, strong and unconquerable maidens from 'Slavic history' to awaken an interest in Germanized Slovene women for their common past and, under the influence of the demands of the awakening middle classes, a sense of the Slovene 'national cause' or at least an interest in reading and writing in Slovene" (Borovnik 1996: 32–33).

Josipina Turnograjska was the first female author who not only helped build the female literary tradition but broke away from the existing literary models in her work. She was unique in Slovene narrative fiction for adding an exceptional female character to the numerous stories about the wars with the Ottomans while stressing her national allegiance at the same time. She improved the one-dimensional characters in Slovene stories about the ottoman wars by emphasising their sexual and national identity. The latter, with the exception of the title character in the story *Rožmanova Lenčica*, was not tied up with Slovenehood alone; her works also included male and female members of other Slavic nations. As a result, her name and work became known also to these other nations, transcending the narrowness

and smallness of the Slovene ethnic territory and cultural scene in the 19th century. Research on the representation of Slavic nations showed that Josipina Turnograjska consciously picked the kind of material she could count on to bring her success in a broader arena than the Slovene cultural scene. In the context of the struggle for Slavic independence, even strong, autonomous and independent female characters acting on their own will and convictions were acceptable. Owing to her distinctly pro-Slavic orientation and commitment to middle-class and Christian values, Josipina Turnograjska for a long time remained, despite her artistically modest oeuvre, the personification of a Slovene woman writer who is actively involved in the struggle for Slovene national emancipation, which is why her work never fell into complete oblivion.

Luiza Pesjak and Pavlina Pajk likewise touched the intersections between sexual and national identity, which remained a perpetual feature in Slovene poetry in the 1890s and through to the end of the First World War, when even the formally and expressively bolder poets (Vida Jeraj, Marica Cizerl Strnad) return to rural motifs communicated through an emphatically feminine experience. A new wave of women authors thematising women's national allegiance appeared in the *Slovenka* (Slovenian Woman) magazine (1897-1903). Simultaneously, the relationship between the home and the world appears in women's texts as prompted by their own experience. The innovation in these texts is again that they turn the attention to the female character, shedding light on the female migrant experience. The female migrant figure is treated earlier by Pavlina Pajk, but foreign countries are hostile to her woman (girl), and only become a possibility for personal fulfilment in Zofka Kveder's texts; she boldly adds new features to the female role that did not exist in Slovene literature until then.

Another innovation in the works of Slovene women writers of fiction is **introducing a different female figure into the Slovene sentimental and middle-class novel**. *Beatin dnevnik* (Beata's Diary) (written in 1877 and published in 1887) by **Luiza**

Pesjak (1828-1898), the first novel written in Slovene by a woman writer, was produced in the period of the early Slovene middle-class novel. Despite this, no reference to it may be found in studies on the beginnings of the Slovene novel, and the rare texts that mention its author only make critical rejections that are explained by the literary historian Miran Hladnik with the author's inadaptability to the dominant type of the Slovene novel in the 19th century: "The contemporaries had mixed feelings about Luiza Pesjak's work: on the one hand they were impressed by the educated and refined author, so they invited her collaboration and set her as an example, but as soon as she tried her hand at a genre that was not part of the programme national literature, she met with an adverse stance." (Hladnik 2007: 40-41)

When attempting to place Slovene women writers in the literary-historical context of the Slovene middle-class novel, their inadaptability to the mainstream is revealed. The middle-class novel along with its subgenre - the sentimental novel - was understood as a "male" creation with a central male and not female character. As literary criticism and history bypassed the sentimental texts of Luiza Pesjak and **Pavlina Pajk (1854-1901)** (or labelled them as trivial literature), Slovene literature moved away completely from the European sentimental tradition, in which the genre studied was largely produced by woman authors in the eighteenth and in the first half of the nineteenth century.

In her study *Ženski roman v evropskem sentimentalizmu* (Women's Novel in European Sentimentalism), Katarina Bogataj Gradišnik finds that Slovene women writers of fiction in the 19th century adopted the sentimental model particularly from *Pamela or Virtue Rewarded* (1740) by Samuel Richardson and also from the novels by George Sand, *Jane Eyre* (1847) by Charlotte Brontë, *Marta* (1873) by the Polish writer Eliza Orzeszkova and, of course, Rousseau's *The New Heloise* (1761) (Bogataj Gradišnik 1989: 26). Katarina Bogataj Gradišnik thus rejected the narrow view of the narrative prose of Luiza Pesjak and Pavlina Pajk as not very

good imitations of Eugenie Marlitt's work, which is what they were seen as in Slovene literary history until her study. The original and most important finding that Katarina Bogataj Gradišnik made is that a new female character appears in the work of both fiction writers, a relatively educated and independent woman, as a positive figure and no longer as a seductress. In the early Slovene middle-class novel (and also in texts produced later), a controversial or even adverse attitude to autonomous and independent women predominated, which also resulted from an interesting transformation of the sentimental legacy that occurred in the works of Slovene writers: "[...] the central character [is] a young man and not a female figure as in the original sentimental novel" (Bogataj Gradišnik 2003: 4).

Early Slovene women fiction writers (Luiza Pesjak, Pavlina Pajk in Marica Nadlišek Bartol) thus introduced the female character as the central personality into the Slovene middle-class romance novel and highlighted marriage for love as the highest value. If compared with the novels of the key 19th century Slovene fiction writer, Josip Jurčič, it is vital that the decision to marry (when it is the individual's choice and not the parents' will) should spring from love. At any rate, the most active role in the introduction of the new novelistic paradigm was played by Pavlina Pajk, who firmly stood up to the critics of her work when they attacked her in order to force her, as a successful writer, out of the literary sphere and take control of the Slovene literary market.

The prose of early Slovene woman fiction writers depicts women's search for romantic happiness, and yet the authors also weaved their own views into such works, the views of critical observers of women's position in society, sometimes laced with irony. This narrative strategy proved that they could distance themselves from the fictional world and reflect on it with humorous undertones. The irony in their works was not always recognised as a specific narrative strategy, but it is these ironic accents that show that the texts produced by the mentioned authors not only

compromised with the society in which they worked but expressed different views as well in a subtle way.

Research on the sentimental elements revealed that while the texts created by the women writers contain some motifs that bring them close to the sentimental tradition, these elements were transformed into autonomous pieces of narrative in which a woman's decision to marry does not spring entirely from feelings of love. Just as the rise of the young rural intellectual to middle-class society was a projection of the desire of Slovene male writers with a rural background, achieving marriage for love was a projection of the desire of the discussed women writers, and given the social position of women in the 19th century, this desire was as legitimate as the aspirations of their male peers. However, the male role in a relationship as constructed in the works of Luiza Pesjak, Pavlina Pajk and Marica Nadlišek Bartol, was so demanding that it was easier to reproach them with implausibility and plagiarism than to accept the democratic charge of the sentimental model (even if it lost much of its edge in Slovene texts) as a possible view on relationships between the sexes. Causes for rejection can also be found in another divergence from the currently established novelistic genre - the inclusion of emotions and reflection into works of literature.

The literary historian Miran Hladnik wrote that Pavlina Pajk's novel *Arabela* would be a classic if it had the following qualities: more life-like literary persons, refined thematisation of class relations and a critical attitude to them, a more skilfully constructed plot and more dynamic action, a more complex illustration of social reality, a more vivid and stylistically polished language and a greater share of irony.

Clearly, these points describe the features of the realistic novel. It would therefore seem that setting Pavlina Pajk, Luiza Pesjak and **Marica Nadlišek Bartol (1867-1940)** against the male contemporaries, who had more literary success and were canonised - the classics of Slovene realistic of naturalistic literature, is a process that

always defines their narrative texts as deviations from the norm only to label them as deficient. From a different perspective, these narrative texts can be assessed as the first and therefore valuable attempt to include a segment of the European literary tradition into Slovene narrative prose and modify it according to one's own poetic principles.

Reasons for the acceptance of the sentimental but not the realistic novelistic model should probably also be sought elsewhere and it seems quite likely that the situation of Slovene women authors was not easier than the one experienced by French woman writers and lucidly presented by Margaret Cohen in *The Sentimental Education of the Novel*.

Another break from the paradigm in women's fiction is the **construction of mother figures**. Mother figures rarely appear in Slovene literature of the 19th century. The early prose of this period sometimes include the rural mother but merely as a supporting character and not the protagonist. This situation is linked to the fact that, at the time, the majority of the Slovene population consisted of farmers, and the traditional sexual and social roles (the father as the central family figure) were largely preserved in rural settings also in an age of industrialisation. The subordination of women in the role of the mother, typical particularly of the pre-industrialisation age, is already evident in the Slovene oral folk tradition. In narrative folk poems, the mother is depicted negatively; unmarried mothers and step-mothers in particular are described as wicked and cruel.

The position of the rural mother in the 19th century is also reflected in the Slovene rural tale, in which good mothers are rarely featured; they stay silent in the background and have no decisive role in how the events unfold (Hladnik 1997: 116). They likewise feature wicked step-mothers or mother-in-laws more often. Helga Glušič emphasised that next to the figure of the 'Fair Vida', "perhaps the most frequently devised literary figure is that of the martyr mother, the rural mother with

a flock of children and a piece of land from which she draws her strength” (Glušič 1991: 59), but she only discovers such “martyr-like, patient and loving” mothers in the works of Ivan Cankar, Vladimir Levstik and Prežihov Voranc (Lovro Kuhar), i.e. authors who wrote (with the exception of Cankar’s early test about his mother) in the 20th century. In addition, she points out that “these firm rural wives are in many respects idealised” (Glušič 1991: 59). In other genres, dramas, novels and various short narrative prose genres set in an urban environment, the presence and role of mother figures is similar to those in the rural tale, i.e. marginal or (though more rarely) idealised.

Therefore, mother figures were not foregrounded in Slovene literature until the texts of early Slovene women writers, with the exception of Virgin Mary songs, which poetised Mary’s suffering at her son’s death. The poems *Trepetlika* (The Aspen) and *Jerihonska roža* (The Rose of Jericho), written by **Luiza Pesjak**, signal a turning point in Slovene poetic depictions of Mary by communicating the poet’s sympathy for Mary’s loving and close relationship to her child. In both poems, Marija is foregrounded as the active principle of life; Jesus is not included in the first poem at all and merely as the source of maternal happiness in the second one. Luiza Pesjak poetised motherly love in two more cycles and included it in her novel *Beatin dnevnik*. Her mothers are not silent creatures and they express their feelings as well as the distress and fears brought by motherhood. Similar features may be discovered in the mother characters of Pavlina Pajk and in the women authors published in *Slovenka*.

In the 19th century, national identity also defines the maternal role, shifting motherhood from the private domain into public life. The mother’s role in raising nationally aware children is highlighted by **Marica Nadlišek Bartol** in her story *Moja prijateljica* (My Friend), which touches on the problem of nationally mixed marriages, which were often the subject of debate in the print and literature in the late 19th century. Since a mother was expected to raise her children in her

own language and culture, a marriage in which the children assimilated a different culture meant national apostasy.

Most of the mother characters, who are portrayed in different relationships to children, ranging from loving to hostile, were created by **Zofka Kveder (1878-1926)**. There is no idealisation of motherhood whatsoever in her early texts. While mothers in the countryside are numbed by their struggle for survival and cannot or do not know how to show tenderness for their children (*Silva, V oblasti teme, Moja prijateljica*) (*Silva, In the Power of Darkness, My Friend*), the mothers in towns are calculating and interested above all in their own comfortable life, which is why they (try to) force their daughter into marriages that (will) make them unhappy, since the suitor is a blasé, much older man and tired of life (*Pravica do življenja, Strti*) (*The Right to Live, Crushed*), both 1901). The writer's works generally portray motherhood, which brings not only happiness to women but much suffering as well and is not productive in any respect. For Zofka Kveder, suffering and sacrifice are an inevitable part of motherhood but not something that women should endure silently and internalise to the point of being incapable of self-reflection. While the suffering of her literary persons is described poignantly, it is not idealised. The writer sees it as the consequence of entrenched representations of motherhood in various discourses that present the suffering and sacrificing mother as her only socially acceptable image.

The author furthermore exposes and decisively rejects the double standards of patriarchal society which, on the one hand, glorifies motherhood and requires a woman to make great sacrifices to achieve fulfilment as a model mother but provides no alternative at the point when she is no longer able to play this role to save her from a complete breakdown. The works of Zofka Kveder offer the widest variety of representations of motherhood in Slovene literature, ranging from pregnant women to elderly mothers abandoned by their children, from happy, tender motherhood to

scenes of cruel confrontations between mother and daughter and from infanticide to a breakdown or even insanity caused by the death of a child.

Zofka Kveder's debut book, *Misterij žene* (The Mystery of a Wife) (1900), enriched Slovene literature with new, daring portrayals of motherhood and pregnancy, which does not always end with happiness at the child's birth. Naturalistic narrative devices are used to show that a pregnant woman on a farm may lose her child when trapped in the taxing routine of her daily chores.

Even as the bourgeois and Catholic non-fictional discourse extolled and idealised motherhood, the short stories in *Misterij žene* unveil the dark sides of the struggle for survival in working-class families, where a new pregnancy brought no joy, only despair and horror that consume the wife and husband.

The mother-daughter relationship is presented and problematised in many works by Zofka Kveder, the negative role conspicuously occupied by the mother characters. Here one cannot fail to note that in her early texts the writer mostly observes from the point of view of the daughters. The same characteristic is seen in the works of women writers from German-speaking areas.

By creating varied mother characters who are placed at the centre of the literary text, influence the course of events and confidently express their thoughts and feelings, and by problematising traditional maternal attributes and models, Slovene literary creators enriched Slovene literature with new characters and motifs, following the examples of their European predecessors and contemporaries.

The inspiration that Slovene women writers drew from the European literary tradition is also revealed in **autobiographical discourse**. Slovene women's autobiographical discourse begins with the texts of Luiza Pesjak. Through memories of her childhood, the author establishes the character of a little girl who

inquisitively observes what is going on around her and at the same time learns about the restrictions imposed on her gender by middle-class society. Her texts are echoes of the events from the life of an educated and cosmopolitan middle-class woman. As a successful middle-class wife, mother and writer, she created a positive image of femininity in her autobiographically characterised texts. The sentimental narrative prose of her contemporary, **Pavlina Pajk**, encodes a (at least partially autobiographical) story about a woman who did try to break with traditional images of femininity and literary models but did not quite succeed in doing so. In a similar way, **Marica Nadlišek Bartol** integrated her personal views on the romantic relationship between an educated woman and a male intellectual into her texts, but her autobiographical discourse could not flourish within her poetics due to her long period of silence as a writer.

The author who made the most recognisable contribution to women's autobiographical discourse was **Zofka Kveder**. Even her earliest texts were autobiographical, and only a few of her short stories have no such background. The writer derived from her own feelings and emotions even in texts that are apparently quite fictional. For example, in her letter to Ivanka Anžič of 9 June 1899, she wrote about the novella *Telegrafistka* (The Telegraphist) (1899), "You're asking if I think as Liza does in *Telegrafistka*. Yes, sometimes. On the whole, *Telegrafistka* is all mine, all those good and bad feelings are felt by me, sometimes these and sometimes others. Take e.g. the love and passion!" (Kveder 2005: 523). This writer revealed most of herself in the tale *Moja prijateljica* which at first glance, judging from the title, is not an autobiographical work but an "outwardly disguised personal communication" (Koron 2011: 12). Zofka Kveder is not just telling a story about herself but uses narrative strategies. The text is introduced by a frame story in which the author communicates that she once had a friend who told her the story of her life before dying. The narrative frame ends with the words: "This is her tale." Zofka Kveder projects a part of her own self into the friend character, mirroring what the writer used to be at one point and converting it into a new image. The mirror is one of the

key concepts in feminist theory. Virginia Woolf in *A Room of One's Own* describes a woman as a mirror to man, "reflecting the figure of man at twice its size". The split in the female self and the dependency on the view of the other that hampers attempts to establish an identity is thematised by women writers also in literary texts with autobiographical elements and in autobiographies: female autobiography "frequently multiplied, summed up as well as staged the experienced dispersion, fragmentariness and arbitrariness" (Šlibar 1996: 69).

There are two narrators in Zofka Kveder's *Moja prijateljica* the first-person narrator of the frame story and the first-person narrator of the framed story who is also the protagonist. From a narratological perspective, this is not an autobiography as defined by Susan S. Lanser, i.e. as a text in which the narrator is made-up, fictional and tells the story of her (made-up) life, but at the same time, we cannot ignore the link between *Moja prijateljica* and autobiographies that introduced a narrative innovation, the category of personal voice, into the first-person life story of a woman as a rebel. S. S. Lanser derives from the hypothesis that the woman's voice was the intersection of ideological tensions, crises, contrasts and challenges that became visible in textual practices. The author point out the pitfalls of women's autobiographical discourse, arguing that by emphasising her gender the narrator risks the reader's revolt, especially if the story being told or the self being constructed within the act of narration oversteps the boundaries of acceptable femininity. This is why many woman writers avoided first-person narration, for fear that their stories might without reflection be understood as autobiographical. The personal voice is therefore used by self-confident woman writers who precisely define the sexual identity of their story's narrator (Sniader Lanser 1992: 19–20). The personal voice is the narrator's voice in *Moja prijateljica*. The tale does not begin with the protagonist's melancholic return into the time of her childhood; the narrator immediately says the words that explain almost all of the events she tells about later. Namely, Lenka says: "People say I am not normal" (Kveder 2010: 511). With these words, she establishes a relationship to her environment, which does not

accept her behaviour. She starts her narrative violently by reporting her emotional reactions to the world around her and her feelings of redundancy in the family and broader community. The sentences are short, as though torn from passionate emotion, and are interrupted by silences, exclamations, questions. There is no calm narration of an autobiographer who recounts the story of her childhood with bitter-sweet feelings in Zofka Kveder. Not just in *Moja prijateljica* but in all her works, Zofka Kveder's narration is direct, relentless and without any nostalgic undertones. Autobiographicality is a constant feature of her creative work. Since she lived the life of a modern intellectual who experienced happiness and despair in love, and since she was able to find fulfilment as both a mother and an artist, her autobiographical texts are also a psychogram of the new woman and as such an unparalleled novum in Slovene Modernism.

Another innovative narrative strategy revealed in the works of early Slovene women writers is the **depiction of foreign lands as spaces of freedom** and home as a place of restriction, where space is more than just the location where events take place. I therefore analysed the texts investigated both from the perspective of travelogue genres and from the perspective of inscribing sexual identity into the text. I followed the findings of feminist narratology and narratology in the context of gender studies, both of which explore space in the framework of the gender matrix and examine how spaces are connoted with sexual specifics. Accordingly, I understood space as a cultural phenomenon that mirrors sexual ideologies: nature is connoted with feminine attributes and the town is its opposite, the achievement of civilisation. Early Slovene women authors discuss the category of space in their travelogues and problematise it in their narrative prose. The first text about foreign lands (**Luiza Pesjak**: *V Draždanih* (In Dresden), 1877) already presents the city as a space of freedom and a place where one can absorb art. Luiza Pesjak's attitude towards the beauty of natural, cultural and historical sites is also revealed in her images of Italy. Female authors of the second generation who wrote at the end of the 19th century and the beginning of the 20th century ventured into other European

capitals as well as to the Orient. **Marica Gregorič Stepančič (1874-1954)** depicts the Orient or Egypt in her short story *Šumi Nil* (The Murmuring Nile) (1901) as a place of debauchery where there is sexual promiscuity and prostitution, but her female character is able to resist them. Her protagonist freely determines her own destiny and returns home with the aid of her countrymen. The theme of prostitution in Egypt was developed in an entirely different way by Anton Aškerc in his poem *Egipčanka* (The Egyptian Woman) (1906), in which his Malka is lured by the luxury life she enjoys as a mistress only to pay for her short-lived happiness in love and wealth with a moral and physical breakdown.

Ljudmila Poljanec (1874-1948) liked to use a lyrical mode of expression and communicated her travel impressions in two cycles of poems, *Ob Adriji* (At the Adriatic) (1906) and in a long poem in two parts, *Carigrajske vizije* (Visions of Constantinople) (1908). Although the *Ob Adriji* cycle sings the beauties of the not very distant town of Opatija and its near area, the poet is nevertheless in a foreign environment that does not restrict her. To the contrary, this is where she is delighted by the Romanian poet Carmen Silva and erotically captivated by the Russian baroness Sonja. Meanwhile, in *Carigrajske vizije*, she expressed her sensitivity to violence against women as well as her preoccupation with Orientalism. The first part of the cycle is the poet's vision of Christ walking through Constantinople ("Carigrad"), his wounds bleeding as he sees how the city had changed under Turkish rule. The second part tells the story of a kidnapped Christian girl who finds peace in the harem through faith in Christ. The poet perceives Islam as a threatening religion and finds comfort in worshipping Christ. The poet thus experiences Constantinople through her Christian and feminine identity most of all as a town where too much blood had been spilt and where Christians and women are still oppressed.

Travelogues created by early Slovene women writers have been completely overlooked in the past. However, the analysis showed that the selected authors used unique and innovative narrative strategies in descriptions of their travel

experiences. Compared to more contemporary writers, they used a personal narrative perspective and a light tone of conversing, and they put a female protagonist and her perceptions of the world in the centre of their descriptions. They viewed the world in a confident, sometimes ironic manner. They established a dialogic relationship between a depicted space and the people in it. They reacted emotionally both to the urban space and to more rural environments; moreover, they were open to new impressions, but they always rationally evaluated them and reflected on the state of being different. They paid special attention to the female traveller and her experiences, which is something that was not previously discussed.

The Modernist movement in Slovenia saw a shift toward the problematisation of the question of identity in relation to the conquest of urban spaces. In her earliest works, **Zofka Kveder** only daydreamed of travelling in a third-person narrative (*Moja prijateljica* (My friend, 1900)), whereas her texts from the turn of the century convey highly interesting portrayals of a woman's relationship to space. The writer discovered European cities as a "new woman", as a migrant and as an emancipated woman who did not submit to social rules, and so she could assume roles that her predecessors and many contemporaries dared not take up. Like the writer herself, her female characters explore the capitals of the old continent. They enter artistic studios not only as models but rather as artists (*V ateljeju* (In the Studio), 1908, *Slučaj* (Coincidence), 1910) and hurry about attending lectures in university centres or go out to the theatre at night without a companion. Relationships to space influence the process of developing the protagonist's identity. The urban location is most often presented as a space of emancipation. In this way, Zofka Kveder conveys an affirmative perception of the city as a space of freedom. The writer depicted the flaneur figure largely in her German texts. In the short story *Ich und meine Ziele* (Me and My Goals) (1899), she writes about how walking the streets of Bern inspires her for literary creation; walking is, to use the syntagm of the English researcher of the flaneur, mobile creation (Bowlby 1992: 28). Zofka Kveder experienced the Bavarian capital, Munich, in a similar way and presented it to the readers of *Agrammer*

Tagblatt through her experience of the city and not by documenting its points of interest. In her letters and literary texts, Zofka Kveder developed the image of a flaneur who freely strolls through the European capitals to watch street life and draw inspiration for literary creation from it. In doing so, she crossed the traditional boundaries between “male” and “female” spaces, between urban (foreign) and rural (domestic) topoi. By using the capital as the literary scene, she inscribed modern representations of femininity into her texts.

The writers analysed in this book are innovative in terms of their use of a personal narrative perspective, the female protagonist and her travel experience as well as the dialogic relationship between a specific space and the people inhabiting it. The confidence with which Kveder’s characters (even a little girl) investigate the capital separates them from Cankar’s protagonists who were, like their creator, torn between their native land and a foreign land; they were trapped in a vacuum of creative helplessness and urban (sometimes suburban) poverty. As Alenka Jensterle Doležal (2010: 69) already pointed out, it is only possible to understand the articulation of the cultural phenomenon of the city in Slovene Modernism when one juxtaposes Cankar’s texts on Vienna with Zofka Kveder’s texts on Prague. This thought can be expanded: Josip Stritar’s depiction of Italy in Slovene literature is properly complemented only by Luiza Pesjak’s *Popotne slike* (Travel Pictures). Without the portrayal of a determined and confident Alexandrian woman (‘Aleksandrinka’), Lina, Slovene literature would only have a one-dimensional, promiscuous Malka, a character Aškerc developed in *Egipčanka*.

At the end of the 19th century, Slovene women writers created the **figure of the new woman** in their prose and dramatic texts, modelled after other literatures and defined by financial independence, education and rejection of (petty) bourgeois double standards. The new woman as an icon of the literary fin de siècle was not identical to the figure of an independent woman of the period as she may be imagined today by reading the literary works of progressive European and American women authors

from the turn of the century and historical studies. The mentioned writers did not portray remarkable women in their texts, such as irresistible actresses, determined suffragettes or writers of essays on emancipation, but gave their female characters the roles of students and employees who do their jobs primarily to survive and not to fulfil their professional ambitions. These characters are in active pursuit of their happiness and striving for intellectual development and personal growth. When they find a man who accepts them as they are, they are prepared to cast off the prejudices and patterns they were brought up with. However, there are hardly any “new” men as these in the works of the earliest Slovene literary creators and so their new women experience no more than short-lived happiness in love and sometimes even pay for it with their own lives. At the end of the 19th and the beginning of the 20th century, the tension between double standards and the new feminine image is thematised by many women writers (and some men) in European and American literature. Slovene female literary creators joined this literary current with their figures of new women and convey a modern view on women which is found missing in the texts of Slovene male authors.

The first to portray the figure of the new woman in Slovene literature were **Marica Nadlišek Bartol** and **Zofka Kveder**. New women in the works of Nadlišek Bartol work for their living but are not happy with their lifestyles (as characteristic of Roza in the story *Pod streho* (Under a Roof), 1897, Zdenka in the novel *Fatamorgana* (Mirage) and Danica in the story *Strte peruti* (Broken Wings), 1894) and so wish for a marriage that would deliver them from the daily struggle for survival (Biber 2005: 335, 359). A description of the daily life of teacher Zdenka in the novel *Fatamorgana* (1898) reveals a new woman who sees her fate as unhappy, dark and unbearable: “Every day, exhausted, she collapsed on the sofa after her meal, lit a cigarette and read or stared into space.” (1998: 105). The character of a suffering teacher who hopes to find a better life by marriage is also brought to life by Marija Kmet on the eve and at the time of the Great War. Her short story *Spomladi* (In the Spring) (1915) describes the toilsome daily life of young Pavla that bears down heavily on

her especially when nature around her is waking up and makes her additionally aware how lonely and forsaken she is.

Students are already fighting the daily fight for survival (and mostly losing it) in the works of Zofka Kveder: *Študentke* (Students) (1900), *Megla* (The Fog) (1900), *Saša* (1901) and *Ljubas Sylvesterabend* (Ljuba's New Year's Eve) (1901). In her early texts, the author set down not only her experience as a student but also as a writer. Her attempts to publish in Swiss magazines are evoked in the sketch *Talent*, where a young writer no longer sees meaning in life which is just a hard struggle for survival, so she cuts it short in the depths of a lake.

The writer's debut, *Misterij žene*, is already a literary articulation of contemporary debates on the new woman and free love. In a collection of very short narrative texts the young writer quoted the then extremely popular though controversial authors, Laura Marholm (1854–1928) and Ellen Key (1849–1926). Although quoting Marholm's words as a motto to her collection, she fell back on Ellen Key in her most provocative representations of the new woman. She cited her thoughts from the German translation of her essay about women (*Die Frau. Weibliche Sittlichkeit*; in: *Essays*, 1899), where the Swedish writer says that love is immoral without marriage and marriage is immoral without love. Zofka Kveder explicitly stated her position on Ellen Key's thought by writing that the words of the Swedish writer are the sacred commandment of pure souls. Thus, she also touched on the concept of free love, which was big issue at the time. She also touched on this topic in her sketch *Danes je bila stara štiriindvajset let* (She was Twenty-Four Today), which shows a young woman unable to deny her sensuality and first surrenders to a married man and then enjoys a relationship with another partner. The writer resolutely took her side, again citing Ellen Key's thoughts on feminine virtue and chastity, and wrote: "She was worthy of the deep, unacceptable, healthy love of a husband; she could walk down the aisle to the altar of sacred motherhood with more justification than

hundreds of thousands of wives who give themselves to their lawful husbands without love” (Kveder 2005: 503).

At the end of the 19th century, the figure of the new woman was frequently associated with a decadent attitude to the world, since, at first glance, the idea of a free, unconventional person who rejects middle-class narrowness (or, in Britain, Victorian morals) was close to the principles of decadence. However, there were in fact few points in which the new woman and a decadent attitude to middle-class society overlapped, as revealed by the representations of femininity in works about the new women and in decadent texts (Dowling 1979: 435, 437). The latter gave priority to stylizations of promiscuous femmes fatale which had very little in common with the women who worked for their own living in European and American towns and were most often disappointed in their search for a life partner. The decadents and the female and male authors of texts about new women were closest to each other in their open thematisation of feminine sexuality (Ledger 1997: 95), but the women writers had to, as written by E. Showalter, save her from the romantic images of prostitutes destined for ruin or voracious vamps, so they depicted feminine desire as creative power in artistic imagination as well as in biological reproduction (Showalter 1993: xi).

The sketches in *Misterij*, which are written in a decadent manner, are a response to the spirit of the age and also to the poetry of Vladimir Jelovšek, a Croatian poet and the writer's partner at the time. He had devoted his poetry collection *Simfonije* (Symphonies) to his Sonja, as he called his life's companion poetically, with the Russian version of her name. Zofka Kveder thanked him with her last sketch in *Misterij*, in which she declared her love for him: “All my feelings to you, everything to you, artist! EVERYTHING TO YOU, VLADO!” (Kveder 2005: 54)

In *Misterij žene*, we find links between the figure of the new woman and decadence in two other sketches (*Molimo k bogu, svetnikom* and *Moja duša je bila kakor harfa*

(Let's Pray to God, and the Saints, and My Soul Was Like a Harp)). The first sketch rings with enthusiasm for Nietzsche's philosophy, but in contrast to the German philosopher, Kveder puts women in the same position as men; women are decadents and super-humans as well. Just as men pray to Mary, "the pure, holy, ideal beauty", women pray to Christ: "On our knees we crawl, with our arms we call, embrace and love! Every living atom of our bodies burns in a holy, pure ecstasy of prayer, worship and desire for Him!" (Kveder 2005: 15)

The rapture that overcomes a woman with the man she loves is also directly expressed by the author in the sketch *Nocoj sem bila pri vodi* (I Was at the Water Tonight): "Hot feelings of longing flooded my soul, my blood shouting: You! You! You! It shouted and all my nerves quivered, and desire poured like molten lava over the pure nakedness of my feelings. Longing shone from my eyes and all of me burned with desire." (Kveder 2005: 26) This sketch clearly has an autobiographical background.

At the turn of the century, Zofka Kveder personified the new woman. She lived alone in a metropolis, earned a living from writing, had a short haircut, smoked cigarettes and enjoyed sex unmarried, but at the same time, her every day was a relentless fight for survival. Perhaps this is why the image of a new woman, as it appeared in popular fin de siècle culture, is ironised in her sketch *Ena iz množice* (One in a Crowd), which concludes with Pavla's death and with the words: "All about her was calculated and measured for effect, and even a few hours before her death she was giving instructions how many candles should burn and how she should be laid out and dressed to make her look best and nicest. She was, after all, the daughter of our nervous age, which is strained to the extreme and hungry of nothing but sensation" (Kveder 2010: 659).

As with many authors from the late 19th and early 20th century, Zofka Kveder largely depicts as a writer the incompatibility of women's emancipation, reflected

also in a woman enjoying sex without feelings of guilt despite being unmarried, with marriage and motherhood. One reason why her teachers, saleswomen and post office employees do not find happiness in love is their fear of violating the rules of middle-class society.

Many of Zofka Kveder's texts show the relationship of the female characters to their body and the related development of identity, which is importantly influenced by romantic or sexual relationships. In some of her texts, the writer presents the body through the eyes of men to problematize the perception of women as objects of viewing. In the sketch *Biciklistinja* (The Bicyclist) (1898), the naive Dr Doberšek is delighted with a graceful bicyclist and wonders curiously who the strange girl is, while it is clear to his friend that she cannot be a distinguished lady or she would not be cycling unaccompanied to meet an officer. The direct connection between cycling and sexuality is expressed by the officer's remark: "Hm, spicy stuff, I tell you, doctor; I was terribly amused. Hat Temperament! Otherwise, she is a waitress in a seedy suburban pub near Ljubljana." (Kveder 2005: 266) The image of a young, active, sexually attractive and high-spirited (single) woman cyclist appears in many popular texts about the new woman (Willis 2001: 53) and this is also the role she is given in the mentioned sketch by Zofka Kveder. The cyclist does not speak and is just the object of viewing and conversation. Such a narrative strategy suggests the writer's indirect criticism of the mocking and derisive attitude of men to those women that do not comply with social norms.

The fiction of Zofka Kveder portrays women who are intelligent, independent as well as attractive but frequently unable to find a partner because of their high expectations. An example is the elegant but sarcastic and ironic teacher in the sketch *Ko bi našla – moža* (Finding a Husband) (1900), unable to make a match with a promising lawyer because he is not, as she says, a whole man; he does not possess any authority or make her feel that they are equals. A similar ending is found in the short narrative piece of prose *Nemoderna novela* (A Unmodern Novella) (1912-

14) by **Marija Kmet (1891-1974)**, where Mina decides against a safe existence in marriage with a civil servant who does not love her as she is, instead choosing an uncertain future and leaves for the big city (Trieste) where she might find love.

An obstacle to a harmonious relationship can also be the husband's past, which is only disclosed to the young wife after marriage. While the mother generation persisted in such a marriage in silent suffering, the new woman leaves, for example in Zofka Kveder's early one-act play *Strti* (Crushed), in which the teacher Ana leaves the conductor Ivan after losing their child due to his infection with syphilis.

Zofka Kveder describes alternative fates of young female intellectuals already in her novella *Študentke*. Its protagonists study in Switzerland and the foregrounded theme is their search for love. The Russian girl Saša Timofejevna shoots herself on realising that the father of the child she carries does not love her and that everybody, including him, sees her a loose woman for having had a few earlier love affairs. Her Bulgarian friend Ana Bogdunova finds a good-natured husband who does take life too seriously or expects much of it, whereas the Russian Liza Aleksandrovna is not completely happy despite her conquest over the man she fell in love with. Expecting a lot from each other, they often experience pain and Liza realises: "Oh, one must have something else beyond one's personal happiness; perhaps then one may be content. You know, one must spend the most of his spiritual energy outside, so as not to be left with too much, and then one is happy" (Kveder 2010: 502-502).

Although such words were more than modern for the turn of the century, Zofka Kveder showed, in her sketch *Pogovor* (A Conversation) (1907) which centres on a dialogue between the painter Jelka and her friend Ana, that neither a happy family life nor an understanding husband with whom she can discuss art (Ana's wealthy husband is privately only, as she says, a mountain climber) nor professional success are guarantees for a happy daily life. Her Jelka is a demanding woman with high expectations from life. As a result, she is often disappointed and in a bad

mood, though also aware that she still gets a lot from life. The writer in conclusion recognises that “life is not a bed of roses, that no one is flawless, that there is no light without shadow and that this is how it should be or one would choke on all the honey” (Kveder 2013: 346).

Just as Jelka is matched with a man who is able to make the new woman feel like his equal by respecting her, Zofka Kveder grants a similar partner to Olga in her lengthy novella *Nekaj navadnega* (Something Unusual) (1910). She describes the forty-year-old teacher Olga as a stylishly dressed, upright woman with a modern hairstyle, the role model of all her students. When she visits her friend Mira, she first of all lights a cigarette, of course. Olga marries a four years younger painter, a professor at the academy in Warsaw. Kolienski is an idealist and a dreamer, while she as a realist steers their marriage to ensure its success, especially after they have a child. As a mature woman she expects little from her husband and in her conversation with Mira says that she would not even take infidelity too seriously. Mira is different and therefore sorely hurt by her husband's cheating. She is also hurt by his blunt way of telling her they will have no children because they could be damaged by his promiscuous life. At the end of the novella, Mira is a resigned middle-class wife who whiles away her time doing charity, and Olga lives a harmonious life with the man she loves.

The novella *Nekaj nenavadnega* foregrounds the new, modern woman who, despite being different, finds happiness once she no longer cares for middle-class prejudice. The positive charge of the text probably also comes from being produced in a period when the writer was experiencing happiness in love with the six years younger Juraj Demetrović. In her lifetime, Zofka Kveder had no colleagues among Slovene women writers of fiction who would portray a satisfied independent woman as she did. The female characters of the prose writer Marija Kmet wallow in sadness because of unhappy romantic relationships and, with the exception of Liza, who boldly leaves

for Paris as mentioned above, they end up psychologically broken and passive, just as their author was after the annihilating reviews of her contemporaries.

Another artistically well-crafted personal communication that does not deny sensuality and expresses feminine sexual fulfilment is the poetry of **Vida Jeraj (1875-1932)**. It approaches decadence and symbolism, “although its longing for freedom and rebellion against narrow-hearted perception of sin are delimited by the search for romantic happiness” (Novak Popov 2003: 241). The new woman, identifiable behind the lyrical subject in Vida Jeraj’s poems, oversteps the boundaries of traditional femininity with her undisguised sensuality, unable to yield to a man and only living for the moment, and so finds no more than fleeting romantic happiness. Such an image of a woman was problematic for middle-class society. Since the new woman does not live out her sexuality in marriage, it cannot be managed or restricted. An attempted sanction was to label such women as immoral and promiscuous.



Breaking from the paradigm in Slovene literature was the act of those women authors who followed their own poetics even if rejected by their contemporaries and who emulated European as well as Slovene predecessors and contemporaries. Their confident, tenacious and bold addition of new themes, figures, narrative methods and other formal and stylistic features was energised in contact with other cultures and literatures that were not seen by the authors as threatening due to their self-confidence and cosmopolitan outlook. Their efforts cleared the path for their successors and showed that Slovene Modernism also had the *other sex*.

Avtoričina opomba

Pri pisanju poglavij v knjigi sem razširila in z novimi spoznanji nadgradila naslednje svoje prispevke o zgodnjih slovenskih književnicah:

The Representations of Slavic Nations in the Writings of Josipina Turnograjska.

V: Amelia Sanz, Francesca Scott, Suzan van Dijk (ur.): *Women Telling Nations*. Amsterdam: Rodopi, 2014. 169–190.

Gendering the capital: Zofka Kveder's rhetorical construction of women's position in the urban topography. *Neohelicon Acta comparationis litterarum universarum*. 2014. 41. 63–76.

Gender and Narration in the Writings of three 19th Century Slovene Women:

Pavlina Pajk, Luiza Pesjak and Zofka Kveder. V: Lieselotte Steinbrügge and Suzan van Dijk (ur.), *Narration et genre. Les femmes écrivains dans l'histoire européenne jusqu'au début du XXe siècle*. Leuven: Peeters, 2013 (*La République des Lettres* 56). 301–319.

„Schämen Sie sich nicht, wenn Sie slowenische Marlitt genannt werden!“: die Rezeption deutschsprachiger Prosaistinnen im slowenischen Kulturleben des 19. Jahrhunderts. V: Wiedemeann, Kerstin (ur.), Müller - Adams, Elisa (ur.). *Wege aus der Marginalisierung: Geschlecht und Schreibweisen in deutschsprachigen Romanen von Frauen: 1780-1914: genre et récit dans le roman féminin allemand: 1780-1914*. Nancy: Presses Universitaires, Editions Universitaires de Lorraine, 2013. 335–356.

Svetovljanstvo za ceno izključitve iz slovenske narodne skupnosti: izseljenska izkušnja v življenju in delih Zofke Kveder. V: GRDINA, Igor (ur.). *Eliminacionizem in emancipacija: zbornik razprav*. Ljubljana: Založba ZRC, 2013. 93–107.

French female authors in 19th-century Slovenian territory. (V soavtorstvu s Tanjo Badalič.) V: Leduc, Guyonne (ur.). *Les rôles transfrontaliers joués par les femmes dans la construction de l'Europe*, (Des idées et des femmes). Paris: L'Harmattan, 2012. 77–96.

Women's emancipation (1897). V: Wayne, Tiffany K. (ur.). *Feminist writings from ancient times to the modern world: a global sourcebook and history*. Santa Barbara; Denver; Oxford: Greenwood, 2011. 1. knjiga. 333–336.

Trivialno in/ali sentimentalno?: Arabela Pavline Pajk: študija primera. *Slavistična revija*. 59/2011. 1. 65–82.

Die Macht der männlichen literarischen Eliten und ihr Einfluss auf der Kreativität der slowenischen Autorinnen. V: Gierzinger, Georg (ur.), Hölzl, Sylvia (ur.), Ronen, Christine (ur.). *Spielformen der Macht : Interdisziplinäre Perspektiven der Macht im Rahmen junger slawistischer Forschung*, (Conference Series). 1. Auf. Innsbruck: Innsbruck University Press, 2011. 377–393.

Skriti prelomi s tradicijo: besedila prvih slovenskih dramatičark. *Amfiteater*, 2/2010. 1. 48–70.

Prispevki slovenskih pripovednic k žanrski podobi proze 19. stoletja. *Jezik in slovstvo* 55/2010. 1/2. 47–59.

Nation and gender in the writings of Slovene women writers: 1848-1918. *Aspasia*. 2/ 2008. 2. 28–43.

Poglavje Nova ženska sem v celoti napisala za to knjigo.

Literatura

- ANDERSON, Linda, 2001: *Autobiography*. London; New York: Routledge.
- ANŽIČ KLEMENČIČ, Ivanka (= Adela), 1901: Lojzek. *Slovenka* 4/1901. 276–278.
- BADALIČ, Tanja, 2013: Intertextuality in the literary work of the Slovenian woman writer Pavlina Pajk. V: Mihăilă, Ramona, ur.: *Transnational identities of women writers in the Austro-Hungarian Empire*, (Intersectional approaches to gender and society). New York: Addleton Academic Publishers. 117–128.
- BADURINA, Natka, 2009: Nezakonite kćeri Ilirije. *Hrvatska književnost i ideologija u 19. i 20. stoljeću*. Zagreb: Centar za ženske studije.
- BARRY, W. F., 1894: The Strike of a Sex. *Quarterly Review* 179/1894 (julij-oktober). 289–318.
- BARTOL, Marica, 1930: Čtivo in naša dekleta. *Ženski svet* 8/1930. 11. 335.
- BAŠKIRČEVA, Marija Konstantinovna, 1938: *Dnevnik Marije Baškirčeve*. Ljubljana: Založba umetniške propagande.
- BATAGELJ, Borut, 2004: Ali naj dame kolesarijo? Kolesarke in žensko telo na prehodu iz 19. v 20. stoletje. *Zgodovina za vse, vse za zgodovino* 11/2004. 2. 40–53.
- BATTERSBY, Christine, 1989: *Gender and Genius. Towards a Feminist Aesthetics*. London: The Women's Press.
- BENJAMIN, Walter, 2003: *Izbrani spisi*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- BEŽEK, Viktor, 1898: „Ljubljanski zvon“ l. 1897. *Ljubljanski zvon* 31/1898. 9. 1–2.
- BIBER, Christina, 2005: Marica Nadlišek, tržaška ustvarjalka. V: Nadlišek, Marica: *Na obali: kratka proza*. Trst: ZTT = EST. 345–364.
- BIENSTOCK ANOLIK, Ruth, 2007: The Absent Mother: Negotiations of Maternal Presence in the Gothic Mode. V: Staub, Susan C., ur.: *The literary mother: essays on representations of maternity and child care*. Jefferson (North Carolina), London: McFarland & Company. 95–116.
- BLACKWELL, Jeannine, 1985: An Island of her Own. Heroines of the German Robinsonades from 1720 to 1800. *The German Quarterly* 58/1985. 1. 5–26.

- BOCK, Gisela, 2004: *Ženske v evropski zgodovini: od srednjega veka do danes*. Ljubljana: Založba /*cf.
- BOGATAJ GRADIŠNIK, Katarina, 1984: *Sentimentalni roman*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- BOGATAJ GRADIŠNIK, Katarina, 1989: Ženski roman v evropskem sentimentalizmu in v slovenski literaturi 19. stoletja. *Primerjalna književnost* 12/1989. 1. 23–41.
- BOGATAJ GRADIŠNIK, Katarina, 2003: Preobrazba sentimentalne dediščine ob narodotvorni vlogi slovenskega romana. V: Hladnik, M. in Kocijan, G., ur.: *Slovenski roman*. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete. 3–10.
- BONTER, Urszula, 2005: *Der Populärroman in der Nachfolge von E. Marlitt: Wilhelmine Heimbürg, Valeska Gräfin Bethusy-Huck, Eufemia von Adlersfeld-Ballestrem*. Würzburg: Königshausen&Neumann.
- BOROVNIK, Silvija, 1996: *Pišejo ženske drugače?: [O Slovenkah kot pisateljicah in literarnih likih]*. Ljubljana: Mihelač.
- BOROVNIK, Silvija, 2011: Marica Nadlišek Bartol in njeno literarno delo. *Slavia Centralis* 4/2011. 2. 94–102.
- BORŠNIK, Marja, 1935: Uvod. V: *Izbrano delo Vide Jerajeve*. Ljubljana: Ženska založba belo-modre knjižnice. 7–65.
- BORŠNIK, Marja, 1962: *Študije in fragmenti*. Maribor: Obzorja.
- BOŠNJAK, Blanka, 2003: Avtobiografskost sodobne slovenske kratke proze. *Jezik in slovstvo* 53/2003. 3/4 (maj-avg.). 37–51.
- BOURDIEU, Pierre, 1990: La domination masculine. *Actes de la recherche en sciences sociales* 84/1990. 2–31.
- BOWLBY, Rachel, 1992: *Still crazy after all these years: women, writing and psychoanalysis*. London, New York: Routledge.
- BRANTLY, Susan, 1991: *The life and writings of Laura Marholm*. Frankfurt am Main: Helbing u. Lichtenhahn.

- BRAUER HOBOHM, Cornelia, 1993: *Marlitt – Bürgerliche, Christin, Liberalin, Autorin: Eine Analyse ihres Werkes im Kontext der Gartenlaube und der Entwicklung des bürgerlichen Realismus*. Diss.: Erfurt.
- BREGAR GOLOBIČ, Ksenija, 1995: Predojdipsko obdobje v luči teorije Melanie Klein: mati kot objekt. *Delta* 2/1995. 1. 30–38.
- BUTTOLO, Frančiška, 2010: Postromantični lirski subjekt v poeziji s podpisom Fanny Hausmann. *Jezik in slovstvo* 55/2010. 1-2. 3–10.
- BUTTOLO, Frančiška, 2010a: Fanny Haussman (1818–1853) – biografija prve slovenske pesnice. *Slavistična revija* 58/2010. 4. 465–475.
- BUZARD, James, 2002: *The Grand Tour and after (1660-1840)*. V: Hulme, Peter in Youngs, Tim, ur.: *The Cambridge Companion to Travel Writing*. Cambridge: Cambridge University Press. 37–52.
- CAINE, Barbara, 1997: *English Feminism, 1780-1980*. Oxford: Oxford University Press.
- CANKAR, Ivan, 1971: *Zbrano delo* 27. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- CANKAR, Ivan, 1973: *Zbrano delo* 28. Ur. Jože Munda. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- CANKAR, Ivan, 1974a: *Zbrano delo* 19. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- CANKAR, Ivan, 1974b: *Zbrano delo* 20. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- CANKAR, Ivan, 1975: *Zbrano delo* 22. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- CASE, Alison, 1999: *Plotting Women. Gender and Narration in the Eighteenth-and Nineteenth Century British Novel*. Charlottesville, VA/London: UP of Virginia.
- CHODOROW, Nancy, 1978: *The Reproduction of Mothering*. Berkeley: University of California Press.
- COHEN, Margaret, 2002: *The Sentimental Education of the Novel*. Princeton: Princeton University Press.
- CORNIS - POPE, Marcel, NEUBAUER, John, 2002: *Towards a History of the Literary Cultures in East-Central Europe: Theoretical Reflections*. ACLS occasional paper 52/2002. 1–42.

- COURTENAY, Jan Baudouin de, 1872: Nektere opazke ruskega profesorja. *Soča* 2/1872. 51 (19. 12.). 1–2.
- CULLER, Jonathan D., 2007: *On deconstruction: theory and criticism after structuralism*. Ithaca (NY): Cornell University Press.
- ČEH, Jožica, 2008: Med fikcijo in resničnostjo v avtobiografski prozi. *Jezik in slovestvo* 53/2008. 3/4 (maj-avg.). 23–35.
- ČURKINA, Iskra Vasil'evna, 1995: *Rusko-slovenski kulturni stiki od konca 18. stoletja do leta 1914*. Ljubljana: Slovenska matica.
- DAVID, Katherine, 1991: Czech Feminists and Nationalism in the late Habsburg Monarchy. *Journal of women's history* 13/1991. 2. 26–45.
- DAVIS, James C., 1989: *Vzpon z dna: slovenska kmečka družina v dobi strojev*. Ljubljana: Slovenska matica.
- DEJEAN, Joan, 2000: Classical Reeducation: Decanonizing the Feminine. *Yale French Studies* 50/2000. 97. 55–70.
- DELAVEC, Mira, 2009: Moč vesti: Josipina Turnograjska: prva slovenska pesnica, pisateljica in skladateljica. Brežice: Primus.
- DOHM, Hedwig, 1899: Reaktion in der Frauenbewegung. *Zukunft* 29/1899 (18. 11.). 279–291.
- DOLINAR, Elvira (= Danica), 1899: Reformovana obleka. *Slovenka* 3/1899. 4. 77–80.
- DOLINAR, Elvira (= Danica), 1900: Svobodna ljubezen in zakon. *Slovenka* 4/1900 1. 2–4.
- DOVIČ, Marijan, 2004: *Sistemske in empirične obravnave literature*. Ljubljana: Založba ZRC.
- DOWLING, Linda, 1979: The Decadent and the New Woman in the 1890's. *Nineteenth-Century Fiction* 33/1979. 4. 434–453.
- DRNOVŠEK, Marjan, 2003: Izseljevanje Slovenk iz zgodovinskega vidika. Dve domovini: razprave o izseljenstvu. 17. 29–46.
- DRNOVŠEK, Marjan, 2004: Izseljenke v očeh javnosti. V: Žižek, A.: *Ženske skozi zgodovino: zbornik referatov* 32. zborovanja slovenskih zgodovinarjev, Celje, 30.

- september - 2. oktober 2004. Ljubljana: Zveza zgodovinskih društev Slovenije. 383–393.
- DRNOVŠEK, Marjan, 2007: Potrebnost in nujnost obrambnega arhiva (1912): skrb za obstoj Slovencev in izseljenstvo. *Arhivi* 30/2007. 2. 44–45.
- DULAR, Anja, 2003: Knjižnica Splošnega ženskega društva. V: Budna Kodrič, Nataša, Serše, Aleksandra, ur.: *Splošno žensko društvo: 1901–1945*. Ljubljana: Arhiv Republike Slovenije.
- EAGLETON, Mary, 2000: Genre and Gender. V: Duff, David, ur.: *Modern Genre Theory*. Harlow: Longman. 250–262.
- ELAM, Diane, 1994: *Feminism and Deconstruction: Ms en Abyeme*. London, New York: Routledge.
- ERJAVEC, Fran, FLERË, Pavel, 1921: *Izbrani spisi za mladino*. Ljubljana: Učiteljska tiskarna.
- EZELL, Margaret J. M., 1993: *Writing Women's Literary History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- FEKONJA, Andrej, 1884: „Josipina Turnogradska.“ *Ljubljanski zvon* 4/1884. 6. 345–352.
- FELSKI, Rita, 1995: *The Gender of Modernity*. Cambridge (Mass.)&London: Harvard University Press.
- FREDERIKSEN, Elke, 1989: Der Blick in die Ferne. Zur Reiseliteratur von Frauen. V: Möhrmann, Renate, Gnüg Hiltrud, ur.: *Frauen. Literatur. Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Frankfurt/M.: Suhrkamp. 104–122.
- GERMEK PONIKVAR, Karla, 1900: Spisi Zofke Kveder. *Slovenski narod* 33/1900. 190. (20.8.). 1. in 191. (21.8.) 1.
- GILBERT, Sandra M. in GUBAR, Susan, ²2000: *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. New Haven, London: Yale University Press.
- GILBERT, Sandra M. in GUBAR, Susan, 1994: Ogledalo in vampirka: razmišljanja o feministični kritiki. *Literatura* 6/1994). 35. 83–95.

- GIONTINI, Janez, 1846: *Leihbibliothek des Joh. N. Giontini ... in Laibach ... Haupt-Katalog über die zum öffentlichen Ausleihen bei der Eröffnung 1846 vorhandenen Werke. Eingetheilt in 25 Fach-Wissenschaften*. Gratz: Gedr. Bei Leykom'schen Erben.
- GLASER, Karol, 1894: *Zgodovina slovenskega slovstva*. Ljubljana: Slovenska Matica, 1894–1898.
- GLUŠIČ, Helga, 1991: Ženska med izpovedjo in umetniško kreacijo. *Mladje: literatura, umetnost, družbena vprašanja* 32/1991. 71. 56–61.
- GOLEŽ KAUČIČ, Marjetka, 1997: Podoba ženske v slovenski ljudski pripovedni pesmi. V: Derganc, Aleksandra, ur.: *Zbornik predavanj*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti. 225–242.
- GOODY, Jack, 2003: *Evropska družina: zgodovinskoantropološki esej*. Ljubljana: Založba /*cf.
- GOVEKAR, Fran, 1896: Knezova knjižnica. *Ljubljanski zvon* 15/1896. 315–316.
- GOVEKAR, Fran, 1896a: Portretne karikature. *Edinost* 21/1896. 110.(12. 9.). 4.
- GRAND, Sara, 1894: The New Aspect of the Woman Question. *North American Review* 158/1894. 3. 270.
- GRDINA, Igor, 1992: Avtobiografija pri Slovencih v drugi polovici 19. stoletja. *Slavistična revija* 40/1992. 4. 341–363.
- GRDINA, Igor, 2001: Vladarji, lakaji, bohemi. *Delo* 52/2001. 204 (5. 9.). 17.
- GREGORIČ STEPANČIČ, Marica (= Ksenija), 1901: Šumi Nil ... Črtica iz življenja egiptovskih Slovenk. *Ljubljanski zvon* 30/1901. 5. 349–352.
- GREGORIČ STEPANČIČ, Marica (= Ksenija), 1912: Uppsalska katedrala. *Dom in svet* 24/1912. 11. 401–403.
- GREGORIČ STEPANČIČ, Marica (= Ksenija), 1912a: Lundska kriptna. *Dom in svet* 24/1912. 12. 456–459.
- GREGORIČ STEPANČIČ, Marica (= Ksenija), 1912b: Izlet po Balkanu. *Naša bodočnost* 4/1912. 1.14–17. 2. 29–34. 3. 51–56. 5. 98–105.
- GSPAN, Alojz, 1978–1979: *Cvetnik slovenske vezane besede*. Ljubljana: Slovenska matica.

- HAAN, Francisca de, DASKALOVA, Krassimira, LOUTFI, Anna, ur., 2006: *A Biographical Dictionary of Women Movements and Feminisms. Central, Eastern and South Eastern Europe, 19th and 20th Centuries*. Budapest, New York: Central European University Press.
- HAHN - HAHN, Ida, 1840: *Jenseits der Berge*. Leipzig: F. A. Brockhaus.
- HARRADEN, Beatrice, 1900: *Ships that Pass in the Night*. London: Lawrence & Bullen.
- HIGONNET, Margaret, 1986: *Speaking Sileces: Women Suicide*. V: Suleiman, Susan Rubin, ur.: *The Female Body in Western Culture. Contemporary Perspectives*. Cambridge, Massachusetts & London, England: Harvard University Press.
- HLADNIK, Miran, 1981: Slovenski ženski roman v 19. stoletju. *Slavistična revija* 33/1981. 29. 259–296.
- HLADNIK, Miran, 1983: *Trivialna literatura*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- HLADNIK, Miran, 1990: *Slovenska kmečka povest*. Ljubljana: Prešernova družba.
- HLADNIK, Miran, 1993: Prežih žanrski pisatelj? Prežihov Voranc 1893–1993. V: Mrdavič, Janez in Pogačnik, Jože: *Zbornik prispevkov s simpozija ob 100-letnici rojstva*. Maribor: Kulturni forum (Zbirka Piramida, 1). 43–61.
- HLADNIK, Miran, 1997: „Bodi svojemu možu pokorna!“ (Ženska v minuli slovenski prozi). V: Derganc, Aleksandra, ur.: *Zbornik predavanj*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti. 111–122.
- HLADNIK, Miran, 2007: Luiza Pesjak (1828–1898): pisateljica in pesnica, avtorica (skorajda) prvega slovenskega ženskega romana. V: Šelih, Alenka [et al.], ur.: *Pozabljena polovica: portreti žensk 19. in 20. stoletja na Slovenskem*. Ljubljana: Tuma: SAZU. 39–43.
- HLADNIK, Miran, 2007a: Pavlina Pajk (1854–1901): prva dama slovenskega ženskega romana in povesti. V: Šelih, Alenka [et al.], ur.: *Pozabljena polovica: portreti žensk 19. in 20. stoletja na Slovenskem*. Ljubljana: Tuma: SAZU. 65–68.
- HOBOHM, Cornelia, 1998: *Geliebt. Gehasst. Erfolgreich. Eugenie Marlitt (1825–1887)*. V: Tebben, Karin, ur.: *Beruf: Schriftstellerin. Schreibende Frauen im 18. und 19. Jahrhundert*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

- HODROVÁ, Daniela, 2006: *Citlivé město: eseje z mytopoetiky*. Praga: Akropolis.
- HOMANS, Margaret, 1986: *Bearing the Word: Language and Female Experience in Nineteenth-Century Women's Writing*. Chicago: University of Chicago Press.
- HUTCHEON, Linda in VALDÉS, Mario J., ur., 2002: *Rethinking Literary History. A Dialogue on Theory*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- JANEŽIČ, Anton, 1856: V spomin Josipine Turnogradske. *Slovenski prijatelj* 1/1856. 5. 15.
- JAYAWARDENA, Kumari, 1986: *Feminism and Nationalism in the Third World*. London: Zed Books.
- JENSTERLE - DOLEŽAL, Alenka, 2008: Podobe identitete in travma telesa v prozi Zofke Kveder. V: Jahič Honzak, Jasna in Jensterle - Doležal, Alenka, ur.: *Zofka Kveder (1878-1926). Recepte její tvorbi v 20. století*. Praha: Slovanská knihovna–Národní knihovna.
- JENSTERLE - DOLEŽAL, Alenka, 2010: Fenomen mesta v opusu Ivana Cankarja in Zofke Kveder. *Jezik in slovstvo* 55/ 2010. 5-6. 57–70.
- JENSTERLE - DOLEŽAL, Alenka, 2011: „Podobe iz sanj.“ Roman Hanka v luči korespondence med Zofko Kvedrovo in Zdenko Háskovo. V: Jensterle - Doležalová, Alenka, ur.: *Vzájemným pohledem. V očeh drugega*. Praha: Národní knihovna ČR. 125–141.
- JERAJ, Vida, 1897: Izprehod po velikem mestu. *Ljubljanski zvon* 17/1897. 8. 30.
- JESENŠEK, Marko, 2008: Materni jezik, jezik okolja in tuji jeziki v avtobiografskih črticah Zofke Kveder. *Jezik in slovstvo* 53/2008. 3/4. 145–156.
- JOFFE, Sharon L., 2007: „The Instinct of Nature Spoke Audibly“: Representations of the Mother-Child Bond in Mary Shelley's Fiction. V: Staub, Susan C., ur.: *The literary mother: essays on representations of maternity and child care*. Jefferson (North Carolina); London: McFarland & Company. 117–137.
- JUVAN, Marko, 2000: *Intertekstualnost*. Ljubljana: DZS.
- JUVAN, Marko, 2008: „Slovenski kulturni sindrom“ v nacionalni in primerjalni literarni vedi. *Slavistična revija* 56/2008 (jan.-mar.). 1. 1–17.

- KATALOG DER LEIH-BIBLIOTHEK DER FRAU HEDWIG VON RADICS, LAIBACH, 1898. Ljubljana.
- KATALOG KNJIŽNICE SPLOŠNEGA SLOVENSKEGA ŽENSKEGA DRUŠTVA V LJUBLJANI, 1905. Ljubljana.
- KAVČIČ, Petra, 2012: Lastna soba Zofke Kveder. *Apokalipsa* 18/2012. 158-160. 65-76.
- KAVČIČ, Petra, 2014: Zlata Praga Zofke Kveder. *Dve domovini* 25/2014. 39. 43-53.
- KERMAUNER, Taras, 1999: Oženje domovine. *Porajanje levice-desnice*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.
- KERSNIK, Janko, 1949: *Zbrano delo* 2. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- KERSNIK, Janko, 1952: *Zbrano delo* 4. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- KERSNIK, Janko, 1984: *Zbrano delo* 6. Ur. France Bernik. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- KLEMENČIČ, Franjo, 1900: Književni paberki. *Slovenka* 4/1900. 9. 216-217.
- KMECL, Matjaž, 1975: *Od pridige do kriminalke*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- KMECL, Matjaž, 1981: *Rojstvo slovenskega romana*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- KMECL, Matjaž, 2001: Pavlina Doljak Pajkova, pogled nanjo ob stoletnici smrti. V: Marušič, Branko, ur.: *Jako stara vas na Goriškem je Solkan*. Solkan: Krajevna skupnost. 390-395.
- KMET, Marija, 1911: Brez solnca. *Domači prijatelj* 8/1911. 42-47.
- KMET, Marija, 1912-1914: Nemoderna novela. *Slovenska žena* 1/1912-1914. 4-5. 127-136.
- KMET, Marija, 1913: Povest povesti. *Slovenski narod* 44/1913. 187. 1-2.
- KMET, Marija, 1914: Liza. *Ljubljanski zvon* 34/1914. 8. 466-473.
- KMET, Marija, 1914a: Mati. *Ljubljanski zvon* 37/1914. 2. 45-62.
- KMET, Marija, 1915: Spomladi. *Slovenski narod* 47/1915. 140. 1-2.
- KOBLAR, France, 1935: Pesjakova Luiza. V: Kidrič, France in Lukman, Franc Ksav., ur.: *Slovenski biografski leksikon*. Ljubljana: Zadružna gospodarska banka. 316-318.

- KOBLAR, France, 1971: Strnad Marica. V: Gspan, Alfonz, ur.: *Slovenski biografski leksikon*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti. 522–523.
- KOCIJAN, Gregor, 1983: *Kratka pripovedna proza od Trdine do Kersnika*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- KOCIJAN, Gregor, 1996: *Kratka pripovedna proza v obdobju moderne: literarnozgodovinska študija* (Razprave Filozofske fakultete). Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
- KOCIJAN, Gregor, 2009: *Janko Kersnik*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- KOLENC, Petra, 2010: Knjižnica Marije Tuma. *Izvestje Raziskovalne postaje ZRC SAZU v Novi Gorici* 7/2010. 21–27.
- KORON, Alenka, 2003: Roman kot avtobiografija. V: Hladnik, Miran in Kocijan, Gregor: *Slovenski roman*. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete. 191–200.
- KORON, Alenka, 2007: Razvoj naratologije družbenih spolov: spolnoidentitetno ozaveščeni romani v novejši slovenski literaturi. *Primerjalna književnost* 30/2007. 2. 53–65.
- KORON, Alenka, 2008: Avtobiografija in naratologija: sodobne pripovednoteoretske kategorije v raziskavah avtobiografskih pripovedi. *Jezik in slovstvo* 53/2008. 3/4 (maj-avg.). 7–21.
- KORON, Alenka, 2011: Uvod. V: Koron, Alenka in Leben, Andrej, ur.: *Avtobiografski diskurz: teorija in praksa avtobiografije v literarni vedi, humanistiki in družboslovju*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU. 7–19.
- KORON, Alenka in LEBEN, Andrej, 2011: *Avtobiografski diskurz: teorija in praksa avtobiografije v literarni vedi, humanistiki in družboslovju*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- KOS, Anton (= Spectabilis, Cestnikov), 1881: Pravična in resnična pisma spectabilisova XVII. *Slovenski narod* 14/1881. 148 (3. 7.). 1–3.
- KOS, Anton (= Spectabilis, Cestnikov) 1881a: Pravična in resnična pisma spectabilisova XVII. *Slovenski narod* 14/1881. 166 (24. 7.). 1–2.
- KOS, Janko [et al.], 2009: *Literatura: Leksikon*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

- KROLOP, Kurt, 1993: Prag. V: Brix, Emil in Janik, Allan, ur.: *Kreatives Milieu Wien um 1900*. Wien: Verlag für Geschichte und Politik; München (R. Oldenbourg). 111–115.
- KUMER, Zmaga, 2004: Marija v Svetem pismu in slovenskih ljudskih pesmih. Ljubljana: Družina.
- KUŠEJ, Mateja, 1996: Prve učiteljice, prve pisateljice – kdo jih še pozna? Celovec: Drava.
- KVEDER, Zofka, 1899: Ich und meine Ziele. *Schweizer Haus—Zeitung* 12/1899. 7 (10. 3.). 3.
- KVEDER, Zofka, 1899a: O ženskem vprašanji. *Slovenka* 3/1899. 3. 64–68.
- KVEDER, Zofka, 1900: Nach der Vorstellung. *Agramer Tagblatt* 16/1900 (16. 3.). 1–2.
- KVEDER, Zofka, 1900a: Sklaven der Kunst. *Agramer Tagblatt* 16/1900 (3. 10.). 1–2.
- KVEDER, Zofka, 1900b: Aus München. *Agramer Tagblatt* 16/1900 (9. 2.). 1–2.
- KVEDER, Zofka, 1900c: O tem in onem. *Slovenka* 4/1900. 1. 17–19.
- KVEDER, Zofka, 1900d: Kaj hočemo? *Slovenka* 4/1900. 10. 232–235.
- KVEDER, Zofka, 1901: Emancipacija. *Slovenka* 5/1901. 3. 53–60.
- KVEDER, Zofka, 1905: Po zimi. V: *Venec slovanskih povesti*. VIII. knjiga. Gorica: Gabršček. 85–88.
- KVEDER, Zofka, 1905a: Vladoša. *Domači prijatelj* 2/1905 (1. 7.). 167–171.
- KVEDER, Zofka, 1906: Zlata Praga. *Domači prijatelj* 3/1906 (1. 1.) 1–8.
- KVEDER, Zofka, 1917: *Hanka: ratne uspomene*. Zagreb: Hrvatski štamparski zavod.
- KVEDER, Zofka, 1924: Pismo gospodu dr. Glonarju. *Ženski svet* 2/1924. 111–114.
- KVEDER, Zofka, 2005: *Zbrano delo 1*. Ljubljana: Litera.
- KVEDER, Zofka, 2010: *Zbrano delo 2*. Ljubljana: Založba ZRC.
- KVEDER, Zofka, 2013: *Zbrano delo 3*. Ljubljana: Založba ZRC.
- LAH, Andrijan, 1984: Slovenski potopis. *Jezik in slovstvo* 29/1984. 5. 163–171.
- LAH, Ivan, 1921: *Josipina Turnograjska: Njeno življenje in delo*. Maribor: Mariborske tiskarne.

- LANSER SNIADER, Susan, 1992: *Fictions of Authority. Women writers and narrative Voice*. Ithaca, London: Cornell University Press.
- LAVRIN, Riko, 1954: *Slovenska marijanska lirika*. Trst: Slovenski odbor za proslavo marijanskega leta v Trstu.
- LEDGER, Sally, 1997: *The new woman : fiction and feminism at the fin de siècle*. Manchester; New York: Manchester University Press.
- LEWALD, Fanny, 1927: *Römisches Tagebuch*. Leipzig: Hainrich Spiero.
- LINK, Hannelore, 1976: *Rezeptionsforschung: Eine Einführung in Methoden und Probleme*. Stuttgart; Berlin; Köln; Mainz: Kohlhammer.
- LUHMANN, Niklas, 1994: *Liebe als Passion: Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- MALPEZZI PRICE, Paola, 2003: *Venetia Figurata and Women in Sixteenth Century Venice: Moderata Fonte's Writings*. V: Smarr, Janet Levarie in Valentini, Daria, ur.: *Italian Women And The City: Essays*. London, Cranbury, New York: Fairleigh Dickinson Univ. Press. 18–34.
- MARLITT, Eugenie, 1978: *Das Geheimnis der alten Mamsell*. Celovec: Neuer Kaiser Verlag.
- MARLITTS NEUER ROMAN, 1869. *Laibacher Zeitung* 14/1869. 6 (9. 1.). 43–44.
- MASSEY, Doreen, 1994: *Space, place and gender*. Cambridge: Polity Press.
- McDOWELL, Linda in SHARP, Joanne P., ur., 1999: *A Feminist Glossary of Human Geography*. London: Arnold.
- MEDVED, Anton, ur., 1910: *Slovenske legende*. Celovec: Družba sv. Mohorja.
- MELIK, Vasilij, 1980: Razvoj slovenskega narodnega gibanja in društva. V: Melik, Vasilij in Žontar, Majda: *Kulturna društva na Gorenjskem v letih 1860 do 1914*. Kranj: Gorenjski muzej. 6–8.
- MERRILL - SQUIER, Susan, 1985: *Virginia Woolf and London: The Sexual Politics of the City*. Chapel Hill; London: University of North Carolina Press.
- MEZEI, Kathy, ur., 1996: *Ambiguous Discourse. Feminist Naratology and British Women Writers*. Chapel Hill&London: University of North Carolina Press.

- MIHURKO PONIŽ, Katja, 2003: *Drzno drugačna. Zofka Kveder in podobe ženskosti*. Ljubljana: Delta.
- MIHURKO PONIŽ, Katja, 2006: Kratka pripovedna proza Marije Kmet. V: Novak Popov, Irena, ur.: *Slovenska kratka pripovedna proza*. (Obdobja, Metode in zvrsti, 23). Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik. 73– 86.
- MIHURKO PONIŽ, Katja, 2007: „Praga je krasna ponoči, kadar sije mesec“. Podoba sprehajalke v literarnih delih in pismih Zofke Kveder. V: Bahovec, Tina, ur.: *Frauen.Männer: Universitäten, univerze, università Klagenfurt Koper Ljubljana Maribor Trieste Udine. Alpen-Adria-Schriftenreihe der Universität Klagenfurt/ Celovec. Klagenfurt = Celovec: Drava*. 43–55.
- MIHURKO PONIŽ, Katja, 2008: Stičišča v literarnih opusih Zofke Kveder in Adele Milčinović. V: Honzak Jahič, Jasna in Jensterle - Doležal, Alenka, ur.: *Zofka Kveder (1878-1926), Recepcije její tvorbi v 20. století*, Praha: Slovanská knihovna – Národní knihovna. 57–70.
- MIHURKO PONIŽ, Katja, 2009: *Evine hčere. Konstruiranje ženskosti v slovenskem javnem diskurzu 1848–1902*. Nova Gorica: Založba Univerze v Novi Gorici.
- MIHURKO PONIŽ, Katja, 2011: Reprezentacije aleksandrink v prozi Marjana Tomšiča. *Dve domovini* 21/2011. 34. 47–62.
- MIHURKO PONIŽ, Katja, 2011a: Trivialno in/ali sentimentalno?: Arabela Pavline Pajk: študija primera. *Slavistična revija* 59/2011. jan.-mar. 65–82.
- MIHURKO PONIŽ, Katja, 2013: Svetovljanstvo za ceno izključitve iz slovenske narodne skupnosti: izseljenska izkušnja v življenju in delih Zofke Kveder. V: Grdina, Igor, ur.: *Eliminacionizem in emancipacija: zbornik razprav*. Ljubljana: Založba ZRC. 93–107.
- MITCHELL, Sally, 1999: New Women, Old and New. *Victorian Literature and Culture* 27/1999. 2. 579–588.
- MOERS, Ellen, 1976: *Literary Women*. New York: Doubleday.
- MÜLLER - ADAMS, Elisa, 2013: Gender and the City – Urban narratives by German women in traveling to London (19th century). V: Steinbrügge, Lieselotte,

- van Dijk, Suzan, ur.: *Narration et genre. Les femmes écrivains dans l'histoire européenne jusqu'au début du XXe siècle*. Leuven: Peeters. 245–264.
- NADLIŠEK BARTOL, Marica, 1998: *Fatamorgana*. Trst: Mladika.
- NADLIŠEK BARTOL, Marica, 2005: *Na obali: kratka proza*. Trst: ZTT = EST.
- NADLIŠEK, Marica, 1898: Na Silvestrov večer. *Slovenka* 2/1898. 4–6.
- NEDVĚDOVÁ, Milada K., 2008: Zofka Kvedrová a Helena Malířová (Srovnání východisek, postojů a díla). V: Honzak Jahič, Jasna in Jensterle - Doležal, Alenka, ur.: *Zofka Kveder (1878-1926), Recepte její tvorbi v 20. století*, Praha: Slovanská knihovna–Národní knihovna. 71–78.
- NOVAK POPOV, Irena, 2003: *Sprehodi po slovenski poeziji*. Maribor: Litera.
- NOVAK POPOV, Irena, 2008: Štiri ženske avtobiografije. *Jezik in slovstvo* 53/2008. 3/4 (maj-avg.). 53–67.
- NOVY, Lili, 1941: *Temna vrata*. Ljubljana: Akademska založba.
- NÜNING, Ansgar in NÜNING, Vera, ur., 2004: *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart: Metzler.
- NÜNING, Vera, 2013: Gender, authority and female experience in novels from the eighteenth to the nineteenth century: a narratological perspective. V: Steinbrügge, Lieselotte, van Dijk Suzan, ur.: *Narration et genre. Les femmes écrivains dans l'histoire européenne jusqu'au début du XXe siècle*. Leuven: Peeters. 19–42.
- OROŽEN, Božena, 1978: Zofka Kvedrova v Pragi. *Dialogi* 14/1978. 220–232.
- OROŽEN, Božena, 1983: Starši in otroci v spisih Zofke Kveder. *Jezik in slovstvo* 28/1983. 7/8. 273–278.
- OUIDA, 1894: The New Woman. *North American Review* 158/1894. 3. 611.
- OWEN, C. M., 2010: *The Female Crusoe. Hybridity, Trade and the Eighteenth-Century Individual*. Amsterdam: Rodopi.
- PAJK, Janko, 1876: Razgovori. *Zora* 5/1876. 5. 77–79.
- PAJK, Pavlina, 1881: Poslano. *Slovenski narod* 14/1881. 155 (12. 7). 4.
- PAJK, Pavlina, 1885: Arabela. *Kres*. 1/1885. 1–9. 65–75. 121–129. 177–186. 225–235. 281–289. 329–338. 385–391. 441–450. 489–496. 545–550.

- PAJK, Pavlina, 1885a: Špilperški podkopi. Zgodovinsko podučna črtica. *Soča* 15/1885. 44. 1–2. 45. 1–2. 46. 1–2. 47. 1.
- PAJK, Pavlina, 1889: *Domačija nad vse*. Celovec: Mohorjeva družba.
- PAJK, Pavlina, 1893–1895: Zbrana dela Pavline Pajkove. Celje: D. Hribar.
- PAJK, Pavlina, 1897: Rodoljubje in ljubezen. *Slovenski list* 2/1897. 20 (15. 5.). 160–163. 21 (22. 5.). 167–169.
- PAJK, Pavlina, 1897a: Salonska knjižnica. 1. zvezek „O te ženske!“ Spisal Fran Govekar. *Slovenski list* 2/1897. 49 (18. 9). 315. 50 (22. 9.). 321. 51 (25. 9.). 325. 52 (29. 9.). 331. 54 (6. 10.). 339.
- PAJK, Pavlina, 1898: Gospodu Franu Govekarju v odgovor. *Edinost* 23/1898. 10 (23. 1.). 3.
- PAPLER, Ljudmila (Milka), 1897: Do skrajnosti. *Slovenka* 1/1897. 9. 3–5.
- PARENTE - ČAPKOVÁ, Viola, 2003: Free love, mystical union or prostitution? The dissonant love stories of L. Onerva. V: Lyytikäinen, Pirjo, ur.: *Changing Scenes. Encounters between European and Finnish Fin de Siècle*. Studia Fennica Litteraria, 1. Helsinki: Finnish Literature Society.
- PARSONS, Deborah L., 2000: *Streetwalking the Metropolis: Women, the City, and Modernity*. New York: Oxford UP.
- PERENIČ, Urška, 2006: „Poetische Versuche 1843-1844“ Luize Pesjak – poskus umestitve dela nemške ustvarjalnosti na Slovenskem v okvir slovenske literarne zgodovine. *Slavistična revija* 58/2006. 2 (apr.-jun). 233–243.
- PERENIČ, Urška, 2009: *Barbara Piatti: Die Geographie der Literatur: Schauplätze. Handlungsräume, Raumphantasien*. 2. izdaja. Göttingen: Wallstein Verlag.
- PERENIČ, Urška, 2012: Prostor v literaturi in literatura v prostoru. *Slavistična revija* 64/2012. 3 (jul.-sep.). 568–573.
- PESJAK, Luiza, 1864: Kaj ljubim? *Novice* 9/1864. 170.
- PESJAK, Luiza, 1864a: Dragotin. *Slovenski glasnik* 7/1864. 327–333.
- PESJAK, Luiza, 1864b: Aforizmi. *Kmetijske in rokodelske novice* 22/1864, 42 (15. 10.). 342.

- PESJAK, Luiza, 1864c: Odprto pismice slovenskim materam. *Novice* 22/1864 (1.6.). 22. 176.
- PESJAK, Luiza, 1877: V Draždanih. *Zvon* 3/1877. 3/10. 146–150.
- PESJAK, Luiza, 1878: Slike iz Italije. *Zvon* 4/1878. 4. 49. 23. 353.
- PESJAK, Luiza, 1879: Slike iz Italije. *Zvon* 5/1879. 6. 81–82. 9. 134–135. 10. 145. 12. 177. 16. 247. 18. 277–278.
- PESJAK, Luiza, 1884: Popotni spomini. *Ljubljanski zvon* 3/1884. 7. 416–420. 8. 481–486. 9. 548–553. 10. 614–616. 11. 680–682.
- PESJAK, Luiza, 1886: Iz mojega detinstva. *Ljubljanski zvon* 6/1886. 11. 673–683.
- PESJAK, Luiza, 1887: *Beatin dnevnik*. Novo mesto: Josip Krajec.
- PHILLIPS, Ursula, 2001: Introduction. V: Wirtemberska, Maria: *Malvina or the Heart's Intuition*. London: Polish cultural foundation. IX–XXXVI.
- PIATTI, Barbara, 2009: *Die Geographie der Literatur: Schauplätze. Handlungsräume, Raumphantasien*. Göttingen: Wallstein Verlag.
- PIRJEVEC, Dušan, 1972: Pri izvirih slovenskega romana. *Problemi* 10/1972. (jan.). 31–36.
- PIRJEVEC, Dušan, 1978: *Vprašanje o poeziji; Vprašanje naroda*. Maribor: Obzorja.
- PIZAN, Christine de, 1999: *Knjiga o mestu dam*. Ljubljana: Delta.
- PODGORNIK, France, 1878: Ali nam je potreba domačih pisateljic? *Zvon* 4/1878. 17 (1. 9.). 269–271. 18 (15. 9.). 286–287. 19 (1.10.). 300–302.
- POGAČNIK, Jože, 1968: *Zgodovina slovenskega slovstva*. Maribor: Obzorja.
- POLJANEC, Ljudmila, 1906: *Poezije*. Ljubljana: Schwentner.
- POLJANEC, Ljudmila, 1908: Carigrajske vizije. *Ljubljanski zvon* 28/1908. 2. 102–104.
- POLLOCK, Griselda, 2003: *Vision and difference: femininity, feminism and histories of art*. London: Routledge.
- PONIKVAR, Karla (= Marija Ana), 1897: V nedeljo popoldne. *Slovenka* 1/1897. 5. 8.
- PREGELJ, Ivan, 1927: Marija Kmetova: Večerna pisma. *Dom in svet*. 40/1927. 4. 160.

- PRIJATELJ, Ivan, 1901: Monolog pomladnjega večera. *Ljubljanski zvon* 21/1901. 11. 610–618.
- PUHAR, Alenka, 1982: *Prvotno besedilo življenja. Oris zgodovine otroštva na Slovenskem v 19. stoletju*. Zagreb: Globus.
- PYKETT, Lyn, 1992: *The „Improper“ Feminine: The Women's Sensation Novel and the New Woman Writing*. London: Routledge.
- RAZLAG, Radoslav, 1852: „Životopisi. Slovanske domorodkinje.“ *Zora jugoslavenska*. 1/1852. 161–165.
- REBOL, Franc, 1899: „Josipina Turnogradska Tomanova.“ *Dom in svet* 11/1899. 321–326.
- RICH, Adrienne, 1992: *Of woman born: motherhood as experience and institution*. London: Virago Press.
- RICHARDSON, Angélique in WILLIS, Chris, 2001: *The new woman in fiction and in fact: fin-de-siècle feminisms*. Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan itn.
- RIPELLINO, Angelo Maria, 1992: *Magická Praha*. Praga: Odeon.
- RØNNING, Anne Birgitte, 2010: Stratégies et positionnements discursifs dans les robinsonnades au féminin. V: Maingueneau, Dominique in Østenstad, Inger, ur.: *Au-delà des œuvres: Le discours littéraire*. Paris: Harmattan.
- ROSE, Gillian, 1992: *Feminism and Geography: The Limits of Geographical Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- SAINT MARTIN, Monique de, 1990: *Les 'femmes écrivains' et le champ littéraire. Actes de la recherche en sciences sociales*. 83/1990. 52–56.
- SANDGRUBER, Roman, 1997: „Frauen in Bewegung.“ *Verkehr und Frauenemanzipation*. V: Fischer Lisa; Brix, Emil, ur.: *Die Frauen der Wiener Moderne*. Wien, München: Verlag für Geschichte und Politik.
- SELBOE, Tone, 2010: „Home and city in Dickens's *Great Expectations* and Flaubert's *L'éducation sentimentale*.“ *Synergies Royaume-Uni et Irlande*. 3/2010. 95–105.
- SHOWALTER, Elaine, 1993: *Daughters of decadence: women writers of the Fin-de-Siècle*. New Brunswick (N. J.): Rutgers University Press.

- SIEDER, Reinhard, 1998: *Socialna zgodovina družine*. Ljubljana: Studia humanitatis: ZRC.
- SIMONITI, Primož, 1989: Grški ljubezenski roman in Heliodorove Etiopske zgodbe. V: Heliodorus: *Etiopske zgodbe*. Ljubljana: Cankarjeva založba. 5–37.
- SLODNJAK, Anton, 1934: *Pregled slovenska slovstva*, Ljubljana: Akademsko založba.
- SLODNJAK, Anton, 1963: *Zgodovina slovenskega slovstva IV*. Ljubljana: Slovenska matica.
- SLODNJAK, Anton, 1975: *Obrazi in dela slovenskega slovstva: zgodovina slovenskega slovstva od začetka do osvoboditve*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- SPAIN, Daphne, 1992: *Gendered Spaces*. Chapel Hill, N. C., London: University of North Carolina Press.
- STAUB, Susan C., ur., 2007: *The literary mother: essays on representations of maternity and child care*. Jefferson (North Carolina); London: McFarland & Company.
- STEINBRÜGGE, Lieselotte in VAN DIJK, Suzan, ur., 2013: *Narration et genre. Les femmes écrivains dans l'histoire européenne jusqu'au début du XXe siècle*. Leuven: Peeters. (La République des Lettres 56).
- STOHLER, Ursula, 2008: Released from Her Fetters? Natural Equality in the Work of the Russian Sentimentalist Woman Writer Maria Bolotnikova. *Aspasia* 2 /2008. 1–27.
- STRITAR, Josip, 1954: *Zbrano delo* 3. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- STRITAR, Josip, 1958: *Zbrano delo* 10. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- STRNAD, Marica, 1897: Prijateljici. *Slovenka* 1/1897. 8. 1–4.
- STRNAD, Marica, 1898: V megli. *Slovenski narod* 30/1898. 83. 1–2. 84. 1. 86. 1. 87. 1.
- STRNAD, Marica, 1899: Marsikaj iz Rusije. *Slovenski narod* 31/1899. 197. 1–2. 198–202.
- STRNAD, Marica, 1900: Pismo iz Rusije. *Slovenski narod* 32/1900. 268–70. 276.
- STURM - SCHNABL, Katja, 1998: Ženska kot avtorica in lik v slovenski književnosti. *Jezik in slovstvo* 43/1998. 3. 97–108.

- STÜRMER, Michael, 1994: *Das ruhelose Reich. Deutschland 1866–1918*. Siedler Verlag: Berlin.
- SVETINA, Peter, 1997: Ženska v slovenski umetni baladi 19. stoletja. V: Derganc, Aleksandra: *Zbornik predavanj / XXXIII. seminar slovenskega jezika, literature in kulture*, 30. 6. - 19. 7. 1997. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovanske jezike in književnosti Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.
- ŠKORO BABIČ, Aida [et al.], 2012: *Zgodovina otroštva*. Ljubljana: Zveza zgodovinskih društev Slovenije.
- ŠKRLJ, Katja, 2009: Komaj sem čakala, da zrastem in postanem aleksandrinka: demitizacija aleksandrink. V: Milharčič Hladnik, Mirjam in Mlekuž, Jernej, ur.: *Krila migracij. Po meri življenjskih zgodb*. Ljubljana: Založba ZRC SAZU. 143–189.
- ŠLIBAR, Neva, 1995: Žensko življenjepisje – večkratno izobčen diskurz = Women's Biography Writing - Repeatedly Banished Discourse. *Čas. krit. znan.* 23/1995. 175. 94–99.
- ŠLIBAR, Neva, 1996: Ženski (avto)biografski diskurz: o njegovi subverzivnosti in potrebi po uzaveščanju njegovih pravil. *Delta* 2/1996. 1/2. 64–77.
- TAUSK, Martha, 1930: Zofka Kveder. Die Geschichte einer Freundschaft. V: Tausk, Martha: *Fernambuk und anderes*. Verlag Genossenschaftsbuchhandlung: Zürich.
- TAYLOR - TERLECKA, Nina, 2004: Ossian in Poland. V: Gaskill, Howard, ur.: *The Reception of Ossian in Europe*. London, New York: Continuum. 240–258.
- TESTEN, Petra, 2009: Pavlina Pajk. V: Andrej Rahten [et. al.]: *Nova slovenska biografija*. Ljubljana: Založba ZRC. 141–152.
- TESTEN, Petra, 2012: „Kaj pa ti počenjaš, ljuba mi ženica? ... Ako čuvaš v sebi novo bitje, misli da je v njem najina prihodnost.“ V: Škoro Babič, Aida [et al.]: *Zgodovina otroštva*. 358–371. Ljubljana : Zveza zgodovinskih društev Slovenije.
- THURER, Shari L., 1995: *The myths of motherhood: how culture reinvents the good mother*. Boston; New York: Houghton Mifflin Company.

- TODD, Janett, 1988: *Feminist Literary History*. Cambridge Polity Press and New York: Routledge.
- TOMINŠEK, Josip, 1905: Četrto stoletje slovenskemu slovstvu na braniku. *Ljubljanski zvon* 25/1905. 676.
- TURNOGRAJSKA, Josipina, 1853: Rožmanova Lenčica. *Zora jugoslavenska* 2/1853. 128–140.
- URBANC, Mimi in JUVAN, Marko, 2012: Na stičišču literature in geografije: literatura kot predmet geografskega preučevanja na primeru slovenske Istre = At the juncture of literature and geography: literature as a subject of geographic inquiry in the case of Slovene Istria. *Slavistična revija* 64/2012. 3 (jul.-sep). 297–316. 317–337.
- VAŠTE, Ilka, 1964: *Podobe iz mojega življenja*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- VENDRAMIN, Valerija, 2003: Shakespearove sestre: feminizem, psihoanaliza, literatura. Ljubljana: Delta.
- VERGINELLA, Marta, 2006: Ženska obrobja: vpis žensk v zgodovino Slovencev. Ljubljana: Delta.
- VERGINELLA, Marta, 2011: Zgodovinopisna raba avtobiografskih virov in značilnosti ženskega avtobiografskega pisanja. V: Koron, Alenka in Leben, Andrej, ur.: *Avtobiografski diskurz: teorija in praksa avtobiografije v literarni vedi, humanistiki in družboslovju*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU. 95–108.
- VIDMAR HORVAT, Ksenija, 2013: *Zamišljena mati: spol in nacionalizem v kulturi 20. stoletja*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.
- VITTORELLI, Natascha, 2007: *Frauenbewegung um 1900. Über Triest nach Zagreb*. Dunaj: Löcker.
- VODOPIVEC, Peter, 1994: Kako so ženske na Slovenskem v 19. stoletju stopale v javno življenje. Prispevek k zgodovini žensk v slovenskem prostoru (1848–1900). *Zgodovina za vse: vse za zgodovino* 1/1994. 2. 30–44.
- ZBAŠNIK, Fran, 1896: Listek. Slovensko gledališče. *Ljubljanski zvon* 16/1896. 706–710.

- ZBAŠNIK, Fran, 1899: Listek. Slovensko gledališče. *Ljubljanski zvon* 19/1899. 703–708.
- ZBRANI SPISI PAVLINE PAJKOVE, 1895. *Ljubljanski zvon* 14/1895. 641.
- ZIMMERMAN, Susan, 1997: Frauenarbeit, soziale Politiken und die Umgestaltung von Geschlechterverhältnissen im Wien der Habsburgmonarchie. V: Fischer, Lisa in Brix, Emil, ur.: *Die Frauen der Wiener Moderne*. Verlag für Geschichte und Politik: Oldenburg.
- „ZMES.“ *Slovenska bčela* 3/1852. (16. 9.). 309–310.
- ZORIDAN, 1851: Perva beseda v Gradcu 23. marca 1851. *Slovenska bčela* 2/1851 (april). 111.
- ŽERJAL PAVLIN, Vita, 2012: Prvi pesemski cikli slovenskih pesnic. *Jezik in slovstvo* 57/2013. 3-4 (mar. –apr.) 131–144.
- ŽIGON, Tanja, 2010: Zwischen Laibach, Wien und Berlin: Ein interkultureller und intellektueller Austausch deutschsprachiger „Frauen der Feder“, im 19. und angehenden 20. Jahrhundert. *Germanica Wratislaviensia* 130/2010. 97–111.
- ŽIŽEK, Slavoj, 1987: *Jezik, ideologija, Slovenci*. Ljubljana: Delavska enotnost.
- ŽNIDARŠIČ, Sabina Ž., 2003: Novo materinstvo: novi pogledi na matere in njihovo materinjenje od konca 19. stoletja do druge svetovne vojne. V: *Annales: anali za istrske in mediteranske študije*: = *annali di Studi istriani e mediterranee*: = *annals for Istrian and Mediterranean studies, Series historia et sociologia* 13/2003. 2. 327–338.
- ŽUPANČIČ, Oton, 1948/49: Jeanette. Ob robu Prešernovih slavnosti. *Mladinska revija* 1948/49. 222–223.
- ŽVEGELJ, Milica, 1852: U spomladi. *Slovenska bčela* 3/1852. 11 (11. 3.). 81.
- ŽVEGELJ, Milica, 1852a: Slovenkam. *Slovenska bčela* 3/1852. 27 (1. 7.). 216.
- WALBY, Sylvia, 1992: Women and Nation. *International Journal of Comparative Sociology* 33/1992. 1-2. 379–395.
- WARNER, Marina, 1990: *Alone of all her sex: the myth and cult of the Virgin Mary*. London: Picador.

- WIEDEMANN, Kerstin, 2003: Zwischen Irritation und Faszination : George Sand und ihre deutsche Leserschaft im 19. Jahrhundert. Tübingen: G. Narr.
- WILLIS, Chris, 2001: „Heaven defend me from political or highly educated women!“. Packaging the New Woman for Mass Consumption. V: Richardson, Angelique in Willis, Chris, ur.: *The new woman in fiction and in fact: fin-de-siècle feminisms*. Basingstoke; New York: Palgrave Macmillian. 53–65.
- WILSON, Elizabeth, 1991: *The sphinx in the city: urban life, the controle of disorder, and women*. London: Virago Press.
- WILSON, Elizabeth, 2001: *The contradictions of culture: cities, culture, women*. London; Thousand Oaks; New Delhi: Sage Publications.
- WOLFF, Janet, 1985: The Invisible Flâneuse. Women and the Literature of Modernity. *Theory, Culture & Society*. 1/1985. 3. 37–46.
- WOLFF, Janet, 1990: *Feminine Sentences: Essays on Women and Culture*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press.
- WÜRZBACH, Natascha, 2004: Raumdarstellung. V: Nünning, Vera in Nünning, Ansgar, ur.: *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart; Weimar : Metzler. 49–71.
- YUVAL - DAVIS, Nira, 2009: *Spol in nacija*. Ljubljana: Sophia.

Kazalo imen

A

Abrams M. H.	126
Anderson, Linda	121
Anžič Klemenčič, Ivanka	127, 128, 171, 186
Aškerc, Anton	98, 100, 150, 159, 206, 208
Austen, Jane	19, 59, 60, 68

B

Babuhic, V.	18
Bachelard, Gaston	156
Badalič, Tanja	69, 82, 83, 258
Badurina, Natka	18
Balzac, Honoré de	46
Barach, Rose	73
Barret Browning, Elisabeth	19, 145
Baškircéva, Marija Konstatinovna	141, 168
Batagelj, Borut	142
Battersby, Christine	173
Bay, Adeline von	73
Behrens, Berta	73
Benjamin, Jessica	115
Bernik, Ivan	7, 188
Bežek, Viktor	77
Biber, Christine	124, 165, 209
Bienstock Anolik, Ruth	93
Bilc, Janez	100

Bleiweis, Janez	36
Bludova, Antonina Dimitrijevna	27
Bock, Gisela	17
Bogataj Gradišnik, Katarina	41, 42, 45, 46, 47, 50, 51, 52, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 68, 69, 70, 79, 82, 196, 197
Bonter, Urszula	71, 72, 73
Borovnik, Silvija	24, 33, 34, 111, 194, 258
Boršnik, Marja	34, 127, 177, 179
Bowlby, Rachel	155, 207
Brandes, Georg	174
Brantly, Susan	169
Bregar Golobič, Ksenija	115
Bremer, Frederike	45, 46, 142, 144
Brezovnik, Tone	19
Brontë, Anne	19, 129
Brontë, Charlotte	19, 46, 48, 59, 68, 79, 129, 134, 196
Brontë, sestre	19
Brugnak Crobath, Josipina	102
Brunton, Mary	129
Burney, Francis	45
Buttolo, Frančiška	19
Buzard, James	141

C

Cankar, Ivan	76, 97, 99, 100, 111, 115, 116, 122, 134, 135, 137, 143, 154, 159, 171, 200, 208
Cankar, Izidor	7, 8, 188, 189
Chateaubriand, François-René de	43
Chenier, André	50

Chodorow, Nancy	114, 115, 116
Cimperman, Josip	42, 85
Claudel, Camille	66
Clauren, Heinrich	71
Cohen, Margaret	42, 44, 46, 84, 89, 199
Coronini, grofje	20, 193
Coronini, Mihael	20
Cottin, Sophie de	44, 46, 69
Courtenay, Jean Baudoin de	95
Courths - Mahler, Hedwig	74
Crobath, Blaž	102

Č

Čurkina, Iskra Vasil'evna	27
---------------------------	----

D

Dante	145
Darwin, Charles	93
Daskalova, Krassimira	17
David, Katherine	18
Davis, James C.	95, 96
Delavec, Mira	21, 23, 24, 27, 29, 41
Demetrović, Juraj	184, 215
Dohm, Hedwig	169
Dolinar, Elvira	163, 167
Dowling, Linda	170, 211
Drašković, Janko	18
Drnovšek, Marjan	36, 117

Dular, Anja	73
Duse, Eleonora	148, 168

E

Eagleton, Mary	41
Eastwood, M.	163
Ebner - Eschenbach, Maria	73, 82
Edgren, Anne Charlotte	168
Efeški, Ksenofont	141
Egerton, George	168
Elam, Diane	121
Erjavec, Fran (1834–1887)	35
Erjavec, Fran (1893–1960)	54, 58, 102
Eschtruth, Natalie von	73, 74

F

Felski, Rita	6, 179
Fleré, Pavel	54, 102
Fonte, Moderata	141

G

Genlis, Stéphanie de	46
Germek Ponikvar, Karla	34, 103, 133
Gilbert, Sandra M.	79, 126
Giontini, Janez	73
Glaser, Karol	28
Glonar, Joža	85

Glümer, Claire von	73
Glušič, Helga	19, 97, 199, 200
Goethe, Johann Wolfgang von	53, 142
Golež Kaučič, Marjetka	96, 99
Gomilšak, Ljudmila	21, 193
Goody, Jack	94
Govekar, Fran	57, 58, 69, 74, 76, 77
Grand, Sarah	163
Grdina, Igor	19, 122, 137
Gregorčič, Simon	98, 100
Gregorič Stepančič, Marica	149, 150, 186, 206
Gspan, Alfonz	20, 100
Gubar, Susan	79, 126

H

Haan, Francisca de	17, 258
Hahn - Hahn, Ida	73, 142, 145, 146, 147
Hansmann, Doris	110
Hansson, Ola	169
Hariton	141
Harraden, Beatrice	181
Harrison, Frederic	48
Hausmann, Fanny	19, 20, 193
Haywood, Eliza	45
Heimburg, Wilhelmine	74, 76
Heine, Heinrich	19, 47, 147
Heliodor	141
Hladnik, Miran	41, 46, 47, 58, 65, 66, 70, 71, 72, 78, 84, 85, 88, 97, 122, 123, 196, 198, 199

Hobohm, Cornelia	70, 71
Hodrová, Daniela	156
Höffern, Antonija	36
Homans, Margaret	93
Horodinsky, Bogoslav	102
Hurban, M.J.	28

J

Janežič, Anton	22, 23, 28
Jayawardena, Kumari	17
Jelovšek, Vladimir	211
Jenko, Simon	98
Jensterle - Doležal, Alenka	112, 156, 159, 175, 208, 258
Jeraj, Vida	38, 104, 153, 163, 177, 178, 179, 186, 195, 216
Jeran, Luka	100
Jesenšek, Marko	125
Joffe, Sharon L.	94
Jurčič, Josip	33, 42, 47, 134, 135, 197
Juvan, Marko	7, 9, 10, 143, 188, 190, 191

K

Kavčič, Petra	156
Kermauner, Taras	116
Kersnik, Janko	73, 74, 75, 86, 123, 124
Kersnikova, Leopoldina (Lavoslava)	21, 193
Kette, Dragotin	171
Key, Ellen	166, 167, 168, 176, 210

Kirschner, Lula	73
Klein, Melanie	115
Klemenčič, Fran	133
Klinger, Max	110
Kmecl, Matjaž	8, 28, 29, 42, 43, 189
Kmet, Marija	10, 108, 158, 165, 182, 184, 191, 209, 214, 215
Koblar, France	43, 54, 55, 77, 144, 148
Kobler, Antonija	47, 144
Kocbek, Frank	19
Kocijan, Gregor	73, 258
Kolenc, Petra	99
Koron, Alenka	126, 129, 203, 258
Korytko, Miłosz (Emil)	102, 122
Kos Cestnikov, Anton	57
Kotany Jerusalem, Else	113
Kovalevska, Sonja	168
Kralj, France	100
Kristan, Etbin	169
Krolop, Kurt	156
Krüdener, Juliena	46
Kušej, Martina	34
Kveder, Zofka	6, 36, 37, 38, 74, 76, 85, 105, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 116, 118, 125, 126, 127, 128, 130, 132, 133, 134, 135, 136, 142, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 176, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 195,

201, 202, 203, 204, 205, 207, 208, 209,
210, 211, 212, 213, 214, 215, 257

L

La Fayette, Madame de	45
Lah, Andrijan	144
Lah, Ivan	24, 28, 194
Lampe, Frančišek	8, 189
Lanser, Susan Sniader	48, 51, 126, 128, 129, 130, 204
La Roche, Sophie von	45, 142
Lavrin, Riko	100
Ledger, Sally	163, 164, 170, 211
Leersen, Joep	7
Leiler, Ženja	126
Lennox, Charlotte	58
Lepušič, Ivana	20, 193
Levec, Fran	189
Levstik, Fran	7, 8, 100, 188, 189
Levstik, Vladimir	97, 200
Lewald, Fanny	142
Link, Hannelore	72
Lombroso, Cesare	173
Löschnigg, Michael	129
Loutfi, Anna	17
Luhmann, Niklas	81
Lušin, Anica	76

M

Malířová, Helena	165
Malpezzi Price, Paola	141
Marešič, Jožef	100
Marholm, Laura	166, 168, 169, 170, 176, 210
Marlitt, Eugenie John	46, 59, 68, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 88, 197
Martineau, Harriet	142
Massey, Doreen	141
Maynes, Mary Jo	94
Medved, Anton	100
Melik, Vasilij	18
Mezei, Kathy	51, 68, 126
Mihurko Poniž, Katja	18, 34, 69, 99, 105, 107, 110, 113, 115, 142, 145, 149, 154, 165, 167, 170, 171, 184
Milčinović, Adela	165
Mitchell, Sally	164
Montagu, Mary Wortley	141
Montolie, Isabelle de	46
Müller Adams, Elisa	151
Munch, Edvard	110

N

Nadlišek Bartol, Marica	32, 34, 35, 45, 74, 75, 86, 88, 103, 105, 111, 123, 124, 125, 128, 136, 164, 180, 185, 197, 198, 200, 203, 209
Namré, Anton	100

Nedvědová, Milada K.	165
Niendorf, Emma von	151
Nietzsche, Friedrich	171, 173, 212
Noč, Polona	36
Novak Popov, Irena	20, 31, 32, 103, 127, 177, 193, 216, 258
Novy, Lili	127
Nünning, Ansgar	51
Nünning, Vera	51, 59

O

Ogrin, Matija	7, 8, 188, 189
Onerva, L.	176
Opeka, Mihael	101
Orožen, Božena	136, 156
Orožen, Ignac	19
Orzeszkova, Eliza	196
Ouida	76

P

Pajk, Janko	42, 74, 83, 84, 122
Pajk, Milan	66
Pajk, Pavlina	26, 32, 35, 36, 38, 44, 45, 46, 47, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 88, 101, 103, 104, 105, 106, 117, 122, 123, 136, 153, 185, 195, 196, 197, 198, 200, 203
Papler, Ljudmila	106

Parente - Čapková, Viola	167, 176, 180, 258
Parsons, Deborah L.	158
Perenič, Urška	143, 144
Perne, Franc	100
Pesjak, Luiza	10, 30, 31, 38, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 53, 68, 70, 72, 73, 75, 83, 84, 85, 88, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 117, 121, 136, 143, 144, 145, 146, 147, 151, 152, 159, 185, 195, 196, 197, 198, 200, 202, 205, 208
Petkovič, K. D.	27
Petruzzi, Peter	46
Pfeiffer, Ida	75, 142
Phillips, Ursula	69
Piatti, Barbara	143
Pintar, Lovro	22
Pirjevec, Dušan	6, 8, 187
Pogačnik, Jože	29, 42, 47
Poljanec, Ljudmila	58, 111, 149, 150, 186, 206
Polko, Elise	73
Pollock, Griselda	141, 142, 143
Ponikvar Germek, Karla	34, 103, 133
Potočnik, Blaž	100
Pregelj, Ivan	10, 191
Prešeren, France	17, 111, 187
Prežihov Voranc	97, 200
Prijatelj, Ivan	7, 8, 123, 177, 178, 188, 189
Puhar, Alenka	95, 117, 128

R

Radics - Kaltenbrunner, Hedwig von	73
Ravnikar Poženčan, Matevž	18, 192, 193
Razlag, Radoslav	21, 28
Rener, Tanja	94
Reventlow, Franziska von	113
Rich, Adrienne	115
Richardson, Angelique	163, 164
Richardson, Samuel	42, 45, 46, 59, 196
Riviere, Joan	116
Rose, Gillian	73, 141
Rousseau, Jean-Jacques	46, 47, 50, 71, 144, 196
Rudolph, Marija	20

S

Samarow, Gregor	74
Sand, George	46, 47, 49, 57, 68, 82, 196
Schiele, Egon	110
Schopenhauer, Arthur	57, 69
Schwarz, Sophie	73
Segalen, Martine	95
Shelley, Mary	94
Sherwood, Mary Martha	129
Sieder, Reinhard	95, 98
Simoniti, Primož	141
Slodnjak, Anton	29, 58, 83, 84, 122, 123
Slomšek, Anton Martin	99
Souza, Adélaïde de	46

Staël, Germaine	46, 142
Staub, Susan C.	93
Stendhal	46, 84
Stifter, Adalbert	63
Stohler, Ursula	45
Stritar, Josip	8, 35, 41, 42, 43, 47, 61, 77, 98, 100, 144, 159, 188, 189, 208
Strnad, Marica	35, 38, 144, 148, 186, 195
Stürmer, Michael	72
Svetec, Luka	24
Svetina, Peter	98

Š

Škoro - Babić, Alida	95
Škrli, Katja	149
Šlebinger, Janko	58
Šlibar, Neva	121, 127, 204, 257
Šorli, Ljubka	101
Šubic, Jožef	19

T

Tausk, Martha	128
Tavčar, Ivan	20, 35
Taylor - Terlicka, Nina	69
Testen, Petra	77, 81, 82, 98, 109
Thurer, Shari L.	93
Toman, Lovro	18, 21, 193
Tominšek, Josip	75

Tomšič, Jela	20, 193
Trdina, Janez	24, 71
Trojanšek, Franja	28, 103
Tuma, Henrik	109
Tuma, Marija	109
Turnograjska, Josipina	21, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 37, 193, 194, 195

U

Uhland, Ludwig	50
Ulaga, Jožef	42
Umek Okiški, Andrej	100
Urbanc, Mimi	143
Urbančič Josipina, gl. Turnograjska, Josipina	21, 27
Ušeničnik, Aleš	8, 189

V

Valenčič, Jožef	98
Vašte, Ilka	127
Vendramin, Valerija	145, 258
Verginella, Marta	17, 18, 124, 192
Vesel, Ivan	98
Vidmar Horvat, Ksenija	17, 97, 257
Vilhar, Miroslav	100, 147
Virk, Jožef	100
Vittorelli, Natascha	34
Vodopivec, Peter	18, 192
Vošnjak, Josip	99, 137

W

Walby, Sylvia	17
Warhol, Robyn	51, 126
Weininger, Otto	173
Werner, E.	76
Wiedemann, Kerstin	82, 258
Willis, Chris	163, 164, 181, 213
Wirtemberska, Maria	69
Wolff, Janet	154
Wollstonecraft, Mary	94
Woolf, Virginia	126, 145, 158, 204
Würzbach, Natascha	52, 143

Y

Yuval - Davis, Nira	17
---------------------	----

Z

Zbašnik, Fran	75, 174
Zimmermann, Susan	98
Zola, Émile	148
Zoridan	27

Ž

Žerjal Pavlin, Vita	32, 101, 104, 105, 144, 145, 147, 148, 258, 259
Žigon, Tanja	73, 257

Žitnik Serafin, Janja	132, 259
Žižek, Slavoj	115
Župančič, Oton	8, 10, 20, 171, 178, 189
Žužek, Marina	95, 96
Žvegljeva, Milica	21, 29, 193

Zahvale

Pričujoča knjiga je nastajala več kot desetletje, pravzaprav od trenutka, ko sem spoznala, kakšna bela lisa so na slovenskem literarnozgodovinskem zemljevidu avtorice. Že ob pisanju disertacije o Zofki Kveder sem ugotovila, da moram njeno delo vpeti v širšo tradicijo literarnih besedil, ki so jih ustvarile slovenske književnice. Zofka Kveder je po eni strani s svojim vstopom v literarno polje konec 19. stoletja pomenila vrhunec ustvarjalnosti v omenjeni tradiciji, a hkrati tudi že navdih za naslednice. Od nje sem se vračala v čas njenih predhodnic, se ozirala po sodobnicah in razmišljala o pomenu zgodnjih pisateljic za kasnejše literarne ustvarjalke. V tem obdobju, ki ga je zaznamoval tudi prehod od prostočasnega ukvarjanja z literarno vedo v raziskave pod okriljem akademske ustanove, sem imela srečo, da sem lahko sodelovala z raziskovalkami in raziskovalci, ki so mi pomagale oziroma pomagali razširiti in poglobiti znanje, prediskutirati odprta vprašanja in razviti raziskovalno samozavest, s katero sem lahko premagala marsikatero oviro. Obdobje, v katerem sem pisala to knjigo, je torej dolgo, zato tudi zahval ni mogoče strniti v nekaj vrstic, še težje jih je razvrstiti, zato začenjam na začetku svojih raziskav.

Zanimanje za literaturo avtoric je s svojimi navdihujočimi predavanji v meni vzbudila prof. dr. Neva Šlibar, ki me je spremljala tudi v času doktorata. Najino sodelovanje se je nadaljevalo tudi po koncu njenega mentoriranja in gotovo je bila moja prva znanstvena vzornica. V doktorskih seminarjih, ki smo se jih udeleževali njeni doktorandi in doktorandke, so se oblikovale številne diskusije, ki so nam približale svet književnosti na nov način. V tem obdobju sem prve znanstvene izzive delila z dr. Ireno Samide in doc. dr. Tanjo Žigon, germanistkama, s katerima še vedno rada sodelujem. V doktorskih seminarjih prof. dr. Eve Bahovec, ki so mi odkrivali nova obzorja feministične tradicije, sem spoznala prof. dr. Ksenijo Vidmar Horvat, ki je zame še vedno ena izmed najbolj prijetnih sodelavk, njen izjemen kolegialni čut je botroval številnim inspirativnim sodelovanjem. Prav tako sem v tem času začela sodelovati s prof. dr. Milico Gaber Antić, ki me je povezala s prof. dr. Francisko de

Haan in sodelavkami revije *Aspasia*, v kateri sem našla vabilo k sodelovanju v mreži *New approaches in women writing*, kar je pomenilo začetek vstopa v mednarodne raziskovalne skupine. Odločilna oseba pri tem je bila dr. Suzan van Dijk, ki je zame več kot le kolegica raziskovalka, saj mi je odprla nova obzorja in možnosti novih srečanj, predvsem pod okriljem COST akcije *Women Writers in History*, kjer sem našla sogovornice v prav vseh članicah te skupine, za moje raziskave pa je bilo in je še posebno dragoceno sodelovanje s Henriette Partzsch, Kerstin Wiedemann, Amelio Sanz, Viola Parente - Čapkovo, Päivi Lappalainen, Marie Nedregotten Sørbo, Marie-Louise Coolahan, Vando Anastacio, Biljano Dojčinović, Ramono Mihailo in Anne Birgitte Rønning.

V slovenskem prostoru sem sodelavke našla ob že omenjenih kolegicah tudi v literarnih zgodovinarh Alenki Jovanovski, Viti Žerjal Pavlin, Alenki Jensterle - Doležal, Ani Toroš, Silviji Borovnik, Mileni Milevi Blažić, Ireni Novak Popov, Stanislavi Chrobákovi Repar, Alenki Koron, Tanji Badalič in Megi Rožič, nova obzorja so se mi odprla ob odkrivanju usod migrantk z Mirjam Milharčič Hladnik, Marino Lukšič Hacin in Valerijo Vendramin.

Pred tremi leti sem v instituciji, kjer sem zaposlena, sprejela vodstveno funkcijo, ki mi je omogočila sodelovanje s kolegicami in kolegi z drugih področij znanosti. Mentorska pomoč prof. dr. Tanje Urbančič mi je omogočila, da sem kljub uvajanju v vodenje fakultete našla več trenutkov za raziskave, kot bi jih brez njenih nasvetov in izkušenj, ki jih je nesebično delila z mano. Druženje s kolegi in kolegicami, ki na Univerzi v Novi Gorici delujejo na drugih raziskovalnih področjih, mi je odprlo nove poglede in nova navdihujoča znanstva in prijateljstva. Na tej ustanovi sem dobila tudi priložnost, da se povsem posvetim svojemu raziskovalnemu področju – ženskemu literarnemu avtorstvu in študijam spolov na področju literature, za kar se še posebno zahvaljujem rektorju prof. dr. Danilu Zavrtaniku. Moje raziskave z velikim raziskovalnim zanimanjem spremlja zaslužni profesor dr. Gregor Kocijan. Njegovo vztrajno spodbujanje, da naj kljub drugim obveznostim ostanem predvsem

raziskovalka, je tudi eden izmed razlogov, da sem svoja spoznanja zapisala v obliki monografije.

Raziskovalnega dela na področju književnosti si ni mogoče predstavljati brez gradiva, ki je na voljo samo v knjižnicah in ga je včasih le težko najti, zato se zahvaljujem za pomoč prijaznim knjižničarkam in knjižničarjem.

Dragocene nasvete sta mi ob branju monografije dala dr. Janja Žitnik Serafin in doc. dr. Zoran Božič, za recenzijo se zahvaljujem tudi doc. dr. Andrei Leskovec. Prav tako je bil zame izjemno pomemben odziv prvih bralk, slovenistk – dr. Vite Žerjal Pavlin in Maje Sevnik.

Med njimi je bila tudi moja mama, Jasna Mihurko, ki je name prenesla svojo ljubezen do književnosti in bila prva kritična bralka mojih del. Velikokrat se mi je zdela prekritična, a danes sem ji za to hvaležna in vesela, da naju poleg vsakdanje bližine še vedno družijo ljubezen do literature. Ob vseh izzivih hčerinsko-materinskega odnosa nama je s svojo neprecenljivo in neizmerljivo toplino in dobroto stal ob strani moj oče, Peter Mihurko. Njegova nesebična pripravljenost, da me razbremeni vsakdanjih obveznosti v največji možni meri, mi je odvezla marsikatero breme in olajšala neznanstveni vsakdanjik. Še vedno se od njega učim strpnosti in odprtosti do sočloveka. Otroško zaveznitvo z bratom Borutom se je razvilo v prijateljstvo, v katerem sem velikokrat našla tudi spodbude za svoje delo.

Raziskave avtoric in pogovori o njih spremljajo tudi moje najožje družinsko življenje; skoraj dve desetletji njihove prisotnosti v mislih in pogovorih delim s svojim možem Denisom Ponižem, v katerem sem vedno našla kritičnega sogovornika, ki me je vselej spodbujal in podpiral, da sem izpeljala ideje, za katere bi mi morda sicer zmanjkalo poguma in moči.

Potrpežljivi poslušalec najinih pogovorov in vedno razumevajoči spremljevalec vsega, kar me odteguje od doma, je sin Benjamin, ki me navdihuje s svojo radovednostjo in vztrajnostjo ter s svojo prijaznostjo daje vsemu, kar počnem, globlji smisel in pomen. Zato to knjigo posvečam njemu.