

Razmah ženskega romana pri nas se časovno ujema z razvojem slovenskega ženskega gibanja v 90. letih 19. st., njegovi začetki pa segajo desetletje nazaj. V idejnem pogledu naš ženski roman ni radikalen, vendar je opozoril na potrebo, da se ženski mladini odprejo možnosti za šolarje in poklicno zaposlitev, kot na resen socialni problem. Za upodobitev lastnih težej in izkušnej so našim pisateljicam še vedno zadostovali nekateri vzorci, ki jih je pripovedništvo 19. st. prevzelo iz sentimentalnega romana. Prevladovala je Pamelina zgodba z izobraženo junakinjo, ki se preživlja s svojim lastnim delom. Ta temeljni vzorec je v več besedilih prekrit s trikotom iz francoskega sentimentalizma in s tem vpljuje zakonsko problematiko, katere se je naš zgodnjemeščanski roman večidel ogibal. Na obrobju pa se pojavlja, čeprav okrnjen, tudi obrazec zgodbe o dekletovem vstopu v družbo, vendar pri nas ne preraste v roman nravi in le posamično v ženski vzgojni roman.

Katarina Bogataj-Gradišnik
ŽENSKI ROMAN
v evropskem sentimentalizmu in v slovenski literaturi
19. stoletja

I.

Pojem in termin ženski roman. Podobno kakor širša označba »ženska literatura« se tudi ožji pojem »ženski roman« velikokrat uporabljajo zelo pavšalno in brez določnejše vsebinske opredelitve. Pogosto se s tem terminom poimenuje roman, katerega avtorica je ženska, navadno tudi s predpostavko, da je namenjen predvsem ženskemu občinstvu. Termin se torej opira na zunajliteraren kriterij, na spol pisateljic in bralk, pri tem pa ga rad 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 celo neko domnevno »žensko bistvo«. Odtod je samo še korak do zelo priljubljenega uvrščanja ženskega romana v trivialno literaturo.¹ S tematsko-snovnega vidika je termin navadno definiran kot pripovedno besedilo, ki je osredinjeno na usodo nekega ženskega lika in se zato ukvarja s specifično žensko problematiko, ta pa je praviloma prikazana iz ženskega zornega kota. Tu in tam zajame tematska opredelitev tudi moške pisatelje, katerih delo je zapis o ženski usodi, vendar sodobna angleška literarna veda tovrstna besedila razločuje od ženskega romana z označbo feminocentrični roman.² Ker je bila ženska izkušnja v literaturi prikazana predvsem na področju erotike in omejena na družinski krog, se je termin uporabljal tudi kratkomalo kot sinonim za ljubezenski, tu in tam za družinski roman.³ Taka omejitev se zdi zelo vprašljiva spričo dejstva, da sta že razsvetljenstvo in sentimentalizem poznala zelo širok spekter ženskega pisanja, ki bi se dalo razčleniti na roman nravi, zakonski in vzgojni roman (Bildungsroman), v 19. stoletju pa tudi na družbeni in časovni roman (Zeitroman).⁴

Pričujoče razpravljanje o ženskem romanu na Slovenskem se opira predvsem na uvodne teze v študiji Leonie Marx *Der deutsche Frauenroman im 19. Jahrhundert*,⁵ ta sicer ohranja takó tematsko kakor tudi biološko opredelitev termina, vendar skuša pojav ženskega romana včleniti v zgodovinski kontekst in ga nato določiti predvsem s sociološkimi kriteriji. Avtorica postavlja vznik ženskega romana v meščansko kulturo druge polovice 18. stoletja, ko se je le-ta pojavil kot eden izmed tipov modernega psihološkega (t.j. sentimentalnega) romana. V tem času je roman postal ogledalo resničnosti, dejanskih razmer v družbi, in je začel odsevati tudi utesnjeni položaj ženske, kakor je pač segel v zavest tedanjim pisateljicam. Ob izteku stoletja se je ženski roman pri-

družil širokemu toku emancipacijskih prizadevanj, ki so jih sprožile egalitarne ideje razsvetljenstva in francoske revolucije, in se v nadaljnjem razvoju čedalje bolj obračal k socialnim problemom. V zgodovinskem razvoju novodobnega romana je torej mogoče opredeliti ženski roman sprva kot vejo psihološkega, zlasti v 19. stoletju pa tudi kot vejo socialnega romana; od te poglavitne linije se je na prehodu iz 18. v 19. stoletje odcepila še ženska različica trivialnega romana. Celó trivialni roman je v nekem pogledu soroden socialnemu: tudi v njem je namreč povsem razvidna podrejena družbena vloga ženske, le da je nekritično olepšana in brez pridržkov sprejeta.

Ženski roman v sentimentalizmu. Začetki ženskega senzibilnega romana segajo še v čas pred razmahom razsvetljenstva, namreč v francosko dvorsko kulturo 17. stoletja. Tedaj je cela plejada pisateljic, med katerimi sta zasloveli zlasti Mme de Lafayette in Mme de Ville-dieu, mimo zapletenega in obsežnega baročnega romana izoblikovala klasicistično strogi žanr kratkega analitičnega romana (roman d'analyse). Nova kvaliteta tega žanra je bila, podobno kakor pozneje sentimentalnega romana, iztanjšana psihološka analiza junakov, ali še večkrat junakinj, postavljenih pred resno moralno odločitev. Vendar je analitični roman, katerega vrhunska stvaritev je bila *Kneginja Klevska* (1678) Mme de Lafayette, ostal vpet v zgodovinski okvir in v dvorsko etiketo. Pisanje je bilo opravilo, ki so se mu v prostem času lahko posvečale le gospe iz visoke družbe, pa tudi občinstvo je bilo omejeno na aristokratski krog. Prav na to razmeroma tenko plast bralcev so se obračale tudi angleške pisateljice galantnih romanov, ki pa niso ustvarile sklenjene tradicije, enakovredne francoskemu ženskemu romanu. Dvomljivi sloves prve angleške poklicne pisateljice je uživala Aphra Behn, ena izmed znamenite trojice, ki sta jo ob njej sestavljali še Eliza Haywood in Delariviere Manley.

Šele angleško razsvetljenje je omogočilo številčno močni nastop žensk v literaturi in poskrbelo tudi za množično beroče občinstvo. S svojimi meščansko liberalnimi in pragmatičnimi pogledi na vzgojo je namreč prineslo pismenost širokim slojem tretjega stanu in pri tem nekaj formalne izobrazbe tudi ženski mladini. Velik del beročega občinstva so sestavljale prav žene in hčere premožnih meščanov; spričo rastoče blaginje tretjega stanu v Angliji jim je namreč ostajalo več časa za branje, pri tem ko so javne knjižnice omogočale dostop do knjig široki bazi bralcev. Medtem ko so aristokrati rajši zahajali v gledališče, je postalo branje nadvse priljubljena zabava ne le družinam uradnikov, trgovcev in obrtnikov, temveč tudi služinčadi v gosposkih hišah.⁶ Pamela, junakinja prvega sentimentalnega romana, je sicer samo sobarica pri plemeniti gospe, a ji pomeni branje najljubše opravilo, pisanje pisem pa pravo strast.

Roman je bil sicer neugledna, a nadvse popularna zvrst, ki od bralcev ni zahtevala nobenega posebnega znanja. Prav zato se je pokazal kot vélika priložnost za nadarjene ženske, ki jim je bila pot do visoke izobrazbe zaprta in ki so dotlej svoje talente izživljale v pisanju pisem, dnevnikov, priložnostnih verzov in vzgojnih spisov, pa tudi v duhoviti konverzaciji.⁷ Za pisanje romanov namreč klasična izobrazba ni bila potrebna; kánon visoke literature jih ni priznaval, zato tudi niso bili podvrženi pravilom klasicistične poetike. Posebno pisemski roman je bil tako rekoč na voljo vsakomur, ki se je znal izražati v pismih. Pisanje pisem pa je sodilo med tiste spretnosti, ki so sestavljale vzgojo meščan-

skega dekleta poleg glasbe, vezenja, slikanja itn. Po cenitvah, ki jih navaja v svoji študiji o ženskem romanu 18. stoletja J. Spencer,⁸ so v Angliji v letih 1760–1790 okrog 2/3 ali celo 3/4 vseh pisemskih romanov napisale ženske. Pisateljemale so največkrat iz osebnih nagibov, vendar so se kmalu pojavile tudi poklicne pisateljice, ki so si z romani služile kruh; k temu so okoliščine v poznejših letih prisilile npr. znani avtorici, kakor sta bili Fanny Burney in v Nemčiji Sophie von La Roche. Rade pa so pisateljice prevzemale tudi vlogo učiteljic ženske mladine, pišoč predvsem s poučnimi nameni; med avtoricami pedagoških romanov so se odlikovale zlasti Francozinje z Mme de Genlis na čelu.

Bilo bi pretirano trditi, da bi bil ženski roman že v svoji zgodnji fazi izražal ideje poznejšega ženskega gibanja. Od pisateljic, ki so svoje razmerje do lastne usode nevede izražale bolj ali manj kritično, pa do tistih, ki so se nato v 90. letih 18. stoletja zavestno opredelile do družbenega položaja žene, je precej vmesnih stopenj. Dogajalo se je tudi, da so ravno ženski romani oznanjali skrajnje konservativne poglede na vlogo žene v družbi, tako npr. razvpito delo Wilhelmine Karoline von Wobeser *Elisa oder das Weib, wie es seyn sollte* (Eliza ali žena, kakršna bi morala biti, 1795).

Sentimentalni roman 18. stoletja bi lahko torej v veliki meri imenovali feminocentričen, ne pa še feminističen v poznejšem pomenu besede. V svojem zgodnjem obdobju še ne terja ženskih pravic, zato pa toliko bolj prizadeto in ganljivo slika krivice, ki se ženski godijo v patriarhalni družbi. Brezpravni položaj hčere v družini, ki ji vlada postava očetove avtoritete, ilustrirata usodi dveh znamenitih romanesknih junakinj tega časa, Richardsonove Clarisse (iz istoimenskega romana) in Rousseaujeve Julije (iz romana *Nova Heloiza*, 1761). Prav s *Clarisso* (1749) se je sprožilo širše razpravljanje o morali pri sklepanju zakonske zveze. Pisatelj je v tem romanu razkrinkal nizkotnost povzpetniške meščanske družine, ki hoče žrtvovati srečo tenkočutne in kultivirane hčere svojim koristoljubnim namenom. Richardsonove učenke so prevzele njegove modele za upodobitev ženske usode, vendar tudi one še niso zahtevale reforme družbenih ustanov, temveč le boljše ravnanje staršev s hčerami, ali, kakor Mme Riccoboni in njene francoske vrstnice, več obojestranskega spoštovanja med zakoncema.

O medsebojnem učinkovanju ženskega pisateljavanja in feminističnega gibanja je upravičeno govoriti šele v 90. letih 18. stoletja, in to predvsem v Angliji in Franciji. Žensko gibanje v teh dveh deželah se je sprožilo ob izteku stoletja kot ena izmed tendenc v splošnih prizadevanjih za človekove pravice in svoboščine, ko se je sredi vrenja radikalnih zamisli porajala nova družbena zavest in se udejanila v ameriški vojni za neodvisnost in v francoski revoluciji. Spremembe v francoski zakonodaji v zadnjem desetletju 18. stoletja glede na zakonsko zvezo, ločitev in starševsko oblast nad otroki so dajale močno spodbudo tudi angleškemu ženskemu gibanju. Prav v Angliji je izšel temeljni manifest zgodnjega feminizma, traktat Mary Wollstonecraft *A Vindication of the Rights of Woman* (Zagovor ženskih pravic, 1792). Od tega spisa pa do leta 1869, ko je John Stuart Mill objavil svoj esej o ženski podložnosti *The Subjection of Women*, je minilo skoraj osemdeset let, in prav v tem razdobju je Anglija dobila zapovrstje znamenitih pisateljic, začenši z Jane Austen in Mario Edgewerth, pa prek sester Brontë in Mrs. Gaskell do George Eliot. – V Franciji je revolucija sicer zatrla prve ženske klube, časopise in velikansko produkcijo ženskega romana,⁹ vendar je ta na novo oživel v emigraciji. Prav iz vrst emigrantskih pisateljic je iz-

šla tudi ena glavnih francoskih bojevnic za ženske pravice, Mme de Staël. Njenim junakinjam, katerih polet se razbije ob ozkih družbenih konvencijah, so pozneje sledile upornice v romanih George Sandove. – V Nemčijo je razpravljanje o ženskih pravicah seglo iz Anglije in Francije v 90. letih; plemični spis Wollstonecraftove je bil v nemščino preveden že v letu izida. Emancipacijske težnje, tudi simpatije s francosko revolucijo, so se v nemškem ženskem romanu izraziteje prikazale na prehodu iz sentimentalizma v zgodnjo romantiko, in to v besedilih Sophie Mereau, Therese Huber, Auguste Vischer-Venturini in drugih. Nemški ženski roman se je nato povezoval z liberalnimi tokovi, zlasti z Mlado Nemčijo, v poznem 19. stoletju pa tudi s socialističnim gibanjem; pisateljica Luise Otto-Petersen je l. 1865 ustanovila Splošno nemško žensko zvezo. – V skandinavskih deželah je bil meščanski roman ob svojih začetkih, ki segajo od poznih 20. do 50. let 19. stoletja, povsem v ženskih rokah in neločljivo prepleten z emancipacijskimi idejami. – Med vzhodnoevropskimi deželami je imela edino Poljska močan ženski roman že v sentimentalizmu, v 19. stoletju pa svoj ekvivalent George Sandovi v Elizi Orzeszkowi, medtem ko je na Češkem ženska literatura dala najvidnejše dosežke v vaški zgodbi z besedili Božene Němcove in Karoline Světle.

Ženska literatura in feministična polemika sta od konca 18. stoletja terjali spremembe ženskega položaja ne le glede na pravno in ekonomsko odvisnost od moža, temveč tudi glede na reforme izobraževanja. Celo povsem konformne pisateljice so se zavzemale za žensko šolanje, in to še z razsvetljsko utemeljitvijo, da je omikana žena možu prijetnejša družica, otrokom razumnejša vzgojiteljica, v skrajnjem primeru pa tudi zmožna, da si sama služi kruh. Tako se v ženskem romanu ob izteku stoletja kristalizira tisti kompleks motivov, ki so zanj aktualni tudi še v naslednji dobi: vprašanje proste izbire moža, vprašanje pokorščine očetu in nato možu, vprašanje poroke iz konvencije ali koristljubja in vprašanje osebnega uresničenja v ljubezni in zakonu. Predvsem pa je ženski roman še célo naslednje stoletje vodil dolgo trajno in vztrajno kampanjo za žensko izobraževanje, zlasti še za dostop do visokošolskega študija in do akademskega poklica. Roman se torej zavzema za prav tiste zahteve, ki si jih je tudi organizirano žensko gibanje pozneje zapisalo v svoje programe. Pot romaneskni junakinj vedno znova pokaže, da se dekletu ob vstopu v družbo ne odpirajo tiste možnosti, ki jih pred moškim junakom razgrinja vzgojni roman; zlasti ne možnost, da bi si sama (in ne s poroko) pridobila priznано mesto v javnosti. Šele v romanu 19. stoletja se prikaže možnost, da se junakinja z lastnim delom dokoplje vsaj do skromne gmotne neodvisnosti, ali, kakor je ta prestop formulirala Nancy Miller:¹⁰ junakinja stopi v 19. stoletju iz sprejemnice in spalnice na novo prizorišče, v svet poklicev in poslovnosti.

Značilni vzorci v ženskem sentimentalnem romanu. Osrednja tema v sentimentalnem romanu je večidel enaka tisti, s katero je Henry James označil svoj roman *Portret neke gospe*: »mlada ženska kljubuje svoji usodi«. V Angliji je junakinja romana postalo brezimno mlado dekle brez položaja v družbi in vloge v javnem življenju, medtem ko je bila glavna oseba v francoskem ženskem romanu 17. stoletja poročena dama iz visokih krogov. Razlika se vidi že v naslovih znanih angleških romanov iz 18. stoletja, ki navajajo le dekletovo krstno ime brez družinskega – *Pamela*, *Clarissa*, *Evelina*, *Cecilia*, *Emmelina* – medtem

ko so naslovi *Kneginja Klevska*, *Navarska kraljica* ali *Grofica Savojska* še označevali visoki rod in družbeni položaj junakinje.

Na vprašanje, zakaj je prav v tem kulturnozgodovinskem obdobju izkušnja brezimne ženske postala osrednja tema v novodobnem romanu, ki je prav tedaj nastajal, bi se našlo več odgovorov. Najočitnejši vzrok je bil nedvomno v pomeščanjenju literature, ki se je z romanom umaknila iz reprezentativne javnosti klasicizma v zasebnost, v intimno območje domačega družinskega življenja. Prav tedaj se je spreminjala tudi struktura meščanske družine; ta se je iz širše skupnosti preobrazila v t. i. malo družino, v kateri je bilo ozračje zaupnejše, čustvena navezanost ožja. Poleg tega se je bil že v poznem 17. stoletju dom ločil od delavnice in postal zaseben prostor, varovan, a tudi zamejen; prav to je bil tudi ženin življenjski prostor in zato okolje, ki so ga pisateljice iz svoje lastne izkušnje najbolje poznale.

Novi meščanski kulturni ideal rahločutne kreposti je v sentimentalnem romanu utelešala predvsem ženska (lik t. i. čutečega moškega se je pojavil šele nekoliko kasneje). Ta ideal se je rodil iz součinkovanja razsvetljenske etike in pietizma, utemeljen na prepričanju, da je ženi »po naravi« dan bolj iztanjšan moralni čut in da zato lahko blažilno vpliva na moškega. Taka idealizacija žene izvira predvsem iz pietizma in sorodnih religioznih gibanj, ki so v protestantskih deželah, kakršna je bila Anglija, v prizadevanju po reformi zakona in družine poudarjala svetost domačega ognjišča in z njim vlogo žene, ki naj bi bila »srce« družinskega življenja, varuhinja moralnih in čustvenih vrednot v njem, ustvarjena možu za najboljšo prijateljico. Moralni tedniki in priročniki so nove poglede na specifično ženske odlike – rahločutnost, nežnost, usmiljenost itn. – popularizirali v širokih krogih. Bolj ko je sentimentalna kultura prodirala na razna življenjska področja, bolj ko se je moral razum umikati pravicam »srca«, bolj je bila idealizirana ženska, saj je pri njej po tedanjem splošnem prepričanju čustvo prevladovalo nad pametjo. Iz pietističnega besednjaka izvira ime za novi ženski ideal, »angel«; ta se je kot eden najbolj trdoživih klišejev obdržal še v viktorijanski literaturi, in to celo kot »hišni angel«.¹¹

Feminocentrični sentimentalni roman je kot svoj temeljni pripovedni vzorec razvil t. i. zgodbo o zapeljevanju (seduction story), namreč zgodbo o stanovsko neenakem paru, v kateri skuša aristokratski ljubimec zapeljati dekle plebejskega rodu. Prav ta zgodba je bila že Elizi Haywood in Mrs. Manleyevi povod za pikantne opise erotičnih prizorov, medtem ko je služila Penelopi Aubin in Elizabeth Rowe v moralno-poučne in svarilne namene. Vendar je šele Richardson v romanu uveljavil obe temeljni različici tega vzorca, zgodbo o nagrajeni kreposti in zgodbo o preganjani nedolžnosti (slednja se je pozneje preobrazila v zgodbo o zapeljani nedolžnosti¹²). Gre tedaj za dve tematski strukturi, ki ju N. Miller razločuje kot evforični in disporični tekst.¹³ V prvem junakinja naposled najde svoje mesto v družbi, v drugem pa umre v cvetju let.

Disporični tekst, torej zgodbo o ranljivi ženski kreposti in o brezobzirni moški napadalnosti, so pisateljice od Richardsona prevzele, vendar s premaknjenim vsebinskim poudarkom. Medtem ko je pripoved o preganjani meščanski nedolžnosti in aristokratskem libertinstvu v romanu in drami od Richardsona do Lessinga in dlje tematizirala razredni konflikt med plemiškimi in tretjim stanom, je ženska različica istega vzorca postavila v ospredje kritiko dvojnega moralnega merila: le-to je pri moškem dopuščalo promiskuiteto, medtem ko je sleherni seksualni

spodrsrljaj pri ženski ostro obsojalo. Junakinja je bila pri tem neredko stilizirana v nedolžno žrtev moške razvratnosti in zle usode: od romana Mrs. Inchaldove *Nature and Art* (Narava in izumetničenost, 1796) drži direktna linija vse do Hardyjeve *Tess of the d'Urbervilles* v naslednjem stoletju.

Brez vidnejših odklonov pa so se pisateljice oprijele evforičnega teksta, zgodbe o junakinjini integraciji v družbo; ta pa v romanu praviloma pomeni vzpon v višje kroge, ki ga plebejskemu dekletu omogoči poroka z moškim gosposkega rodu. Besedilo te vrste večkrat imenujejo kar »Pamelin mit« ali »Pamelina zgodba«¹⁴ po junakinji Richardsonovega romana *Pamela* (1740), revnem dekletu, ki služi v imenitni družini; gospodaričin sin si jo skuša sprva pridobiti za metreso, a jo naposled vzame za ženo, premagan od njene stanovitne kreposti. Pamelina zgodba nazorno ilustrira razsvetljsko postavko, da je življenje v skladu z idealom kreposti tudi srečno, ker se ujema s harmonijo sveta, prej ali slej pa je že na tem svetu primerno nagrajeno. Na to, kako trdoživ je bil meščanski razsvetljski sen o srečni poroki in tej sledeči družinski idili, kaže cenitev v študiji M. Springer, da se je še v viktorijanski dobi okrog 9/10 romanov končevalo s poroko.¹⁵

V poznejših fazah sentimentalnega romana so si pisateljice ustvarile tudi svoj lastni vzorec, zgodbo o vstopu mladega dekleta v družbo (t. i. coming-out-novel). Ta vzorec se po svojem konformnem sporočilu razločuje od uporniškega potenciala, ki se skriva v zgodbi o zapeljevanju. Gre za neke vrste ženski vzgojni roman (Bildungsroman), ki je izšel naravnost iz priročnikov za lepo vedenje, t. i. courtesy books; ti so poleg etikete poučevali žensko mladino tudi o dolžnostih žene v zakonu in družini.¹⁶ Taki priročniki so se silno namnožili zlasti v letih 1760–1820, ko so dekleta iz bogatih ali izobraženih meščanskih družin stopale kot debutantke na parket v visoki družbi. Fanny Burney, avtorica prvega znamenitega romana tega tipa (*Evelina*, 1778), je bila sama hči profesorja glasbe, a si je primožila plemiški naslov in postala tudi dvorna dama.

V *Evelini* sta se poleg substrata courtesy books strnili še dve predlogi. Prva je bila zgodba o preobrazbi spogledljivega dekleta v čednostno ženo, kakršno je napisala Eliza Haywood v romanu *Miss Betsy Thoughtless* (1751). Junakinja, ki je v bistvu dobrega srca, se izmodri ob svojih lastnih napakah, te pa so tipično ženske: nepremišljenost, koketnost, nečimrnost, zapravljivost, hlastanje za modo itn. Njena zgodba je apoloģija moške superiornosti: junakinja sprejme vodstvo in varstvo razumnega ljubimca in se poboljša. – Drugi, bolj neposreden zgled pa je bil Burneyevi Richardsonov roman *Sir Charles Grandison* (1753–54) z uvodno epizodo: »naravna«, sveža gospodična s podeželja pride v prestolnico in se zavoljo svoje neizkušenosti zaplete v težave in celo nevarnosti; iz teh jo reši popolni gentleman, se pozneje z njo tudi poroči in postane tako njen zaščitnik za vse življenje.

Vzorec coming-out-novel sestavljajo tipični motivi, kakor so junakinjina »vzgoja srca«, njen prihod iz province v mesto, njena izbira med osvajalcem in krepostnim junakom. Pomembna prвина v tem vzorcu pa je zlasti junakinjina osirotelost, ki jo še posebej izpostavlja nevarnostim; mlada dama je namreč praviloma sirota brez staršev, včasih celo dvomljivega porekla, in ta okoliščina močno otežuje njeno včlenitev v družbo.

Ta tip romana je kljub svojemu konservativnemu sporočilu dal zlasti v angleški literaturi dela izjemne kvalitete,¹⁷ deloma prav zato, ker

junakinja ni angel, temveč zelo diferenciran značaj z mnogimi drobnimi napakami in slabostmi. Postal je izhodišče za t. i. roman nravi (novel of manners), ki sta ga vzdignili na visoko raven Jane Austen in Maria Edgeworth. Te dve pisateljici sta ponesli žensko didaktično izročilo iz sentimentalizma v 19. stoletje, vendar ne brez revizije. Edgeworthova je npr. v *Belindi* (1801) razvrednotila kliše pedagoškega ljubimca, ko je ironizirala junakov poskus, da bi si po receptih iz Rousseaujevega *Émila* vzgojil nevedno in naivno izvoljenko.

Richardsonove učenke, npr. Frances Sheridan, Sarah Fielding, Frances Brooke in druge, so v angleški sentimentalni roman zanesle še en, in to izjemno vpliven vzorec: francoski ljubezenski trikot, znan že iz *Kneginje Klevske*; ta je odtlej uspešno tekmoval z avtohtono zgodbo o zapeljevanju in dosegel vrhunec z romanom *Julia de Roubigné* (1777) Henryja Mackenzieja. Dogajalno shemo tega vzorca sestavlja trikot, v katerem stoji žena med možem in ljubimcem. Konflikt torej ni stanovski kakor v zgodbi o zapeljevanju, temveč enak tistemu v klasicistični drami: spor med srcem in razumom, t.j. med erotično strastjo in zakonsko zvestobo. Bistveni motiv je zato ženina odpoved ljubezenski sreči v imenu dolžnosti in časti. V sentimentalnem romanu je ljubezenski trikot ustoličil Rousseau in ga povezal z angleško zgodbo o stanovskem prepadu med zaljubljenca (*Nova Heloiza*, 1761). Aristokratska hči se v Rousseaujevem romanu odreče svoji strasti do plebejskega ljubimca, se poroči na očetov ukaz stanu primerno in ostane možu zvesta, čeprav svoje mladostne ljubezni ne more pozabiti do smrti. Ta romaneskni vzorec so v Franciji nadaljevale in variirale cele generacije pisateljic od Mme de Tencin in Mme Riccoboni do porevolucijskih avtoric.

Pojmovanje zakonske zveze je v francoskem sentimentalnem romanu ostalo v bistvu prav tako, kakršno se kaže v *Kneginji Klevski* in drugih ženskih romanih 17. stoletja: zakon je nezdržljiv z visoko, idealno ljubeznijo, zveza dveh duš ostane trajna le tedaj, če se odpove sta čutni sreči na tem svetu. Ta projekcija večnega čustva v onstranstvo se močno razločuje od pogledov na zakon v sočasnem angleškem romanu; razsvetljenstvo, cepljeno na protestansko izročilo, je namreč povzdigovalo zakonsko in družinsko skupnost kot možnost za uresničenje osebne sreče na zemlji.

Pripovedništvo 19. stoletja je podedovalo te in druge vzorce sentimentalnega romana, celo njihova idejna podlaga se še dolgo ni omajala. Vendar so ti sporočeni vzorci viktorijanskim pisateljicam pogosto rabili le kot neke vrste palimpsesti,¹⁸ na katere so zapisovale pričevanja o sodobni ženski izkušnji. Pri tem, ko so skušale opredeliti svojo identiteto, prenesti v literaturo novo podobo o samih sebi, so razdirale podedovane kulturne klišeje o ženski, ki so jih ustvarili moški v svojih romaneskih junakinjah. Idealna ženska figura je bila tudi še v viktorijanskem romanu mlado in lepo dekle, ki je moralo biti vrh tega še nežno, krhko, upogljivo in nepraktično. Ob takih angelskih podobah sta učinkovali prav ikonoklastično uporniški junakinji Charlotte Brontë, *Jane Eyre* (iz istoimenskega romana, 1847) in Lucy Snowe (*Villette*, 1853), dekleti neznanosti, brez običajnih ženskih čarov, zato pa visoke inteligence, trdnih načel in ognjevitega temperamenta pod zadržanim videzom. Celó Anne Brontë, najmlajša in najpohlevnejša izmed treh sestra, je pod prevleko tradicionalnega moraliziranja razkrila poskus mlade žene, poročene s pijanskim in surovim možem, da se osvobodi s svojim lastnim delom v romanu *The Tenant of Wildfell Hall* (Gospa s Puste rebri, 1848).

II.

Ženski roman¹⁹ se je na Slovenskem pojavil v 80. letih 19. stoletja, torej dobro desetletje pozneje kakor t. i. jurčičevski roman, pravi razmah pa je doživel v 90. letih, tako da se časovno ujema z začetki ženskega gibanja pri nas. Slovenke so se sicer že prej udejstvovala pri kulturnih prireditvah narodnostnega gibanja, ustanavljali so se posebni ženski krožki, l. 1901 pa je na pobudo ljubljanske trgovke Josipine Vidmar nastala Splošna slovenska ženska zveza. V Trstu je l. 1897 začelo izhajati glasilo slovenskega ženstva, časopis »Slovenka«, katere prva urednica je bila Marica Nadliškova, poznejša sodelavka pa tudi Zofka Kvedrova. Proti koncu 19. in v prvih letih 20. stoletja so v Avstriji prve ženske končale visokošolski študij in začele opravljati akademski (predvsem zdravniški) poklic.²⁰

Avtorice našega ženskega romana se od svojih pisateljskih kolegov, ki so bili večinoma kmečkega rodu, razločujejo v tem, da so izšle iz meščanskih izobraženskih družin, pa tudi v tem, da same niso imele visokošolske izobrazbe. Luiza Pesjakova in Pavlina Pajkova sta sta se šolali v dekliških internatih, Marica Nadliškova na učiteljskišči v Gorici. Večidel so odrasčale v tujem jezikovnem in kulturnem ozračju, zato je tudi njihova zavezanost slovenskemu literarnemu izročilu šibkejša in naslonitev na tuje, predvsem nemške in francoske zglede tesnejša. Njihova pripovedna besedila imajo z mladoslovenskim romanom skupno meščansko okolje in sodobno snov, ne pa humorističnih in folklornih obrobkov iz kmečkega življenja. Tudi ženski roman je, podobno kakor jurčičevski, svoje poglobitvene pripovedne obrazce sprejel iz tradicije sentimentalizma in to prek literature 19. stoletja, vendar je izbira drugačna. Medtem ko je v mladoslovenskem romanu prevladal vzorec *Nove Heloize*, je paradigmatična zgodba ženskega pripovedništva *Pamela ali nagrajena krepost*. Prav ta temeljni vzorec odkriva v našem ženskem romanu 80. in 90. let že M. Hladnik, le da ga poimenuje »Pepelkina zgodba«.²¹

Vzorec Pamele in njegove preobrazbe v romanu 19. stoletja. *Pamela* je bila pri nas znana razmeroma zgodaj, in to predvsem v opernih predelavah. Ljubljanskemu izobraženemu občinstvu se je predstavila z gostovanji italijanske opere v Stanovskem gledališču kar večkrat,²² prvokrat l. 1773 pod naslovom *Cecchina, o sia la buona figliola*. Libreto, ki ga je napisal Goldoni po svoji lastni dramatizaciji *Pamele*, ganljivi komediji *Pamela fanciulla* (1750), je doživel tri sočasne uglasbitve. V Ljubljani so po vsej verjetnosti izvajali najpopularnejšo med njimi, delo Niccolaja Piccinija iz l. 1760, ki je prej osvojila že vse večje operne odre po Evropi. L. 1805 je italijanska opera uprizorila v Stanovskem gledališču *Pamelo* G. Farinellija, še istega leta z večjim uspehom pa tudi opero *Pamela nubile* P. Generalija. Za obe je libreto prosto po Goldoniju priredil G. Rossi. Verjetno so l. 1805 izvajali v Ljubljani tudi opero *Pamela maritata*, katere avtor naj bi bil prav tako Farinelli.

Italijanizirana *Pamela* je v opernih priredbah ohranila fabulativno ogrodje Richardsonovega romana, ganljivost in nežno čustvenost, vendar je že Goldoni svojemu konservativnemu občinstvu na ljubo zabrisal drzni stanovski prestop izvirnika. *Pamela* je plebejsko dekle samo na videz, na koncu pa se izkaže kot pogrešana hči nemškega barona. Seveda v rokokojsko stilizirani glasbeni obdelavi tudi o Richardsonovem verizmu ni več sledu.

Operna *Pamela* je v ljubljanskem kulturnem življenju zanimiva samo kot kurioznost, ki ni imela nikakršnih posledic za našo pripovedno prozo; ta se je namreč izoblikovala šele desetletja kasneje. Vzorec in motive Richardsonovega romana je slovensko pripovedništvo osvojilo šele s posredništvom poznejših obdelav. Zgodba o hudo preskušani, a naposled nagrajeni kreposti je medtem v angleškem romanu nravi dobila še nekatere druge poudarke iz zgodbe novodobne *Pepelke*. Že *Mansfield Park* (Mansfieldski park, 1814) Jane Austen povzema vprašanje, ki ga je bil načel avtor *Pamele*: kakšna so lahko pričakovanja in možnosti dekleta brez imena in brez dote, ki je bila deležna omike in izobrazbe nad svojim stanom? Pamela se je olikala ob svoji gospe, Fanny Price se je v hiši bogatih sorodnikov vzgajala skupaj z domačima hčerama, pri tem pa položaj teh dveh junakinj ostaja prav tak kakor pri drugih dekletih nižjega stanu. Tako tudi romaneskna *Pepelka* 19. stoletja, katere genealogija sega do Fanny in *Pamele*, živi od milosti premožnih sorodnikov ali »dobrotnikov«, trpeč v njihovi hiši nenehno zapostavljanje, dokler je ne reši novodobni princ, največkrat v podobi domačega sina. Zelo tipično ubeseditev, čeprav z drugo idejno podlago, je ta tema pri nas doživela še l. 1919 v romanu Vladimirja Levstika *Zapiski Tine Gramontove*: šolano, vendar siromašno in nelepo dekle živi v poniževalnem položaju pod streho malomeščanskih sorodnikov, v senci domače hčere, a jo naposled odkrije in osreči mlad umetnik.

Bolj neposredno pa se Pamelina zgodba nadaljuje v taki pripovedi o revnem dekletu, v kateri junakinja sicer ni odvisna od dobrotnikov, temveč si sama služi kruh, vendar pa še vedno živi v podrejenem položaju in pod tujo streho. Tudi ta različica se konča enako kakor Pameline preskušnje: junakinjo vzame za ženo njen delodajalec, potem ko je spoznal njene odlike. Največja novost, ki jo je razvila tovrstna zgodba v 19. stoletju, je junakinjina izobrazbenost in s tem gmotna samostojnost, čeprav je njen položaj še vedno inferioren. Izobraženki sta bila na voljo predvsem dva poklica, postala je lahko vzgojiteljica ali družabnica v gosposki družini. Odtod tudi njeno neopredeljeno mesto v družbi: po rodu, omiki in izobrazbi je bila svojim delodajalcem enaka ali jih je celo prekašala, v nižji položaj pa jo je postavljala razlika v premoženju; prav ta je postala v romanu 19. stoletja dostikrat celó pomembnejša od stanovske razlike.

Že znamenita bojevnica za ženske pravice Mary Wollstonecraft je preskusila obe možni ženski zaposlitvi, bila je družabnica (*lady's companion*) in guvernanta. Junakinja, ki se pod silo razmer sama preživlja s poučevanjem glasbe, torej z eno nekoristnih spretnosti, ki so sodile k tedanji ženski omiki, se v sentimentalnem romanu pojavi šele ob njegovem izteku, in to z romanom F. Burney *The Wanderer, or Female Difficulties* (Popotnica ali Ženske tegobe, 1814). Junakinja je francoska aristokratinja, ki se je pred revolucijo zatekla v Anglijo in se tam prebijala s svojo neustrezno izobrazbo, namreč s tisto, kakršne so bila deležna dekleta iz brezdelnih, čeprav kultiviranih vrhnjih plasti.

Romani, katerih junakinja je bila vzgojiteljica (*governess novels*), so se v Angliji pojavili v veliki množini zlasti v 30. in 40. letih 19. stoletja.²³ Na visoko literarno raven sta tovrstni roman vzdignili Anne Brontë, ki je v *Agnes Grey* (1847) z intenzivno čustvenostjo ugovarjala ponižujočemu položaju vzgojiteljice v družinah vulgarnih bogatašev, in Charlotte Brontë, katere *Jane Eyre* (1847) je postala klasičen zgled romana o guvernanti.

Junakinja romana *Jane Eyre* je v več pogledih Pamelina hči.²⁴ Njuni zgodbi se ujemata ne le v fabulativnem ogrodju, temveč tudi v posameznih motivih. Sorodnost teh dveh besedil pa je še globlja; sega namreč v njuno idejno podlago, ki jo daje stroga protestantska morala, in v ozračje nočne mōre, ki obvladuje junakinjino ujetost v brezizhoden položaj. Kakor *Pamela* je tudi *Jane Eyre* roman junakinjinega notranjega sveta, osredinjen na njene duševne boje. V obeh primerih je dekle prikazana v odločilnem trenutku svojega življenja, ko se znajde v sporu med ljubezensko strastjo in etičnim imperativom. Ljubljeni moški, ki je hkrati njen delodajalec, jo skuša pridobiti za nedovoljeno in nečastno zvezo. Tudi Jane skrivaj pobegne, in to bolj pred svojim lastnim čustvom kakor pred morebitnim zapeljivcem, vendar se na njegov klic vrne, podobno kakor prej *Pamela*. Oba romana se končata srečno, t.j. s poroko hudo preskušanih zaljubljenecv, vendar se prav tu vidi velik premik v gledanju na razmerje med spoloma. V Richardsonovem romanu gospod B. povzdigne revno in brezimno dekle v svoj stan in je zato deležen njene neizmerne vdanosti. Jane je v primeri z gospodom Rochesterom sicer prav tako neugledna in siromašna, vendar postane njun zakon zveza dveh duhovno sorodnih in enakovrednih ljudi. Za izravnavo so delno poskrbele tudi zunanje okoliščine – ali naključja: medtem ko je Rochester v požaru izgubil roko in vid, se je Jane poklicno osamosvojila, našla ljubeče sorodnike in dobila celó manjšo dediščino.

Jane Eyre je postala že ob izidu literarna senzacija, in to predvsem zaradi lika junakinje, ki je bil pravi izziv dotedanjim konvencijam: nelepa mlada ženska močne volje, samostojnih pogledov in delovnega etosa. Ko je velik del sočasne kritike romanu očital, da je nekrščanski, surov in sploh oduren, pri tem niso imeli v mislih toliko Rochestrove seksualne agresivnosti kakor kljubovalnost in neprilagojenost junakinje same, pa tudi njeno drznost, da je moškemu brez pridržkov priznala svoja čustva. Kljub takim in podobnim očitkom je *Jane Eyre* postala uspešnica doma in v tujini. Spričo svoje velike popularnosti v nemško govorečih deželah je bila v nemških prevodih, katerih prvi je izšel v Berlinu že l. 1848, zlahka dostopna tudi dvojezičnemu slovenskemu bralcu. Doživela je tudi več dramatizacij (do l. 1973 se jih je zvrstilo 17, vendar so jih v novejšem času izpodrinile filmske upodobitve). V nemškem jezikovnem prostoru se je posebno uveljavila dramatizacija Charlotte Birch-Pfeiffer z naslovom *Die Waise von Lowood* (1855). Ta priredba je bila na Slovenskem znana vsaj že l. 1865, ko so jo uprizorili v Mariboru. V prevodu Davorina Hostnika je nato *Lowoodsko siroto* uprizorilo Deželno gledališče v Ljubljani kot slavnostno predstavo ob godu cesarice Elizabete l. 1876, nato ponovno l. 1888. V knjižni obliki je »igrokaz« izšel l. 1877.

Dramatizacija Birch-Pfeifferjeve kaže enake značilnosti kakor številni posnetki *Jane Eyre* v zahodnoevropskih literaturah: iz romana je prevzela le dogajalno shemo in olepšan lik guvernante, ognila pa se je globlji problematiki izvirnika, zlasti tisti, ki bi občinstvo lahko odbijala. Ne le da je Rochesterova nezakonska hčerka postala njegova osirotela nečakinja, omiljen je tudi osrednji problem. Rochester ni poročen mož, ko se sreča z Jane, in s tem izgine iz njune zgodbe moralni konflikt med strastjo in vestjo, ljubezenska odpoved pa postane nepotrebna; ostane le še vprašanje stanovskega prestopa. Na Slovenskem so torej *Jane Eyre* po letu 1860 v veliki meri spoznavali v obliki odrske ganljivke.

Ob zgodbi vzgojiteljice, ki se poroči s svojim delodajalcem, se je utrčila tudi taka različica istega obrazca, v kateri se družabnica imenitne

gospe omoži z njenim sinom, podobno kakor nekoč Pamela z edincem svoje gospodarice. Značilen zgled takó preobraženega vzorca je npr. eden poznejših romanov George Sand, *Le Marquis de Villemer* (Markiz Villemerski, 1860). Tudi ta je bil preveden v nemščino in l. 1861 dramatisiran, čeprav se v popularnosti ni mogel meriti z *Jane Eyre*. Junakinja tega romana, Caroline de Saint-Geneix, izvira iz plemiške, vendar obubožane družine, povrh je še sirota brez staršev. Ker je odlično vzgojena in izšolanata, dobi zaposlitev pri markizi Villemerski kot družabnica. Zanja se vname markizin mlajši sin, tenkočuten in plemenit mož rahlih živcev in šibkega zdravja. Dekletova siromašnost in tekmičine spletke podžigajo markizin odpor do sinove izvoljenke, vendar na koncu zmaga jo pravice srca.

Zgodba se v nekaterih potezah ujema s tisto v *Jane Eyre*. Gospodična de Saint-Geneix reši markizu življenje v podobnih okoliščinah kakor nekoč Jane Rochestru. V obeh romanih se vzgojiteljica posveča otroku iz ljubimčeve prejšnje erotične zveze – kakor je že Pamela ljubeče sprejela nezakonsko hčerko gospoda B. Najpomembnejši med elementi, ki so vsem trem zgodbam skupni, je junakinjin notranji boj med čustvom in moralno dolžnostjo; ta se tudi v romanu Sandove konča tako, da dekletke pobegne od ljubimca, ker ne zaupa svoji lastni stanovitnosti. Moralna dilema je sicer tu manj resna kakor v *Jane Eyre*, kjer junakinja ljubi poročenega moža. Gospodična de Saint-Geneix se umakne zato, da ne bi povzročila razdora med sinom in materjo, ki iz plemiškega napuha ne privoli v poroko. Idejni razmik med protestantsko etiko Brontëjeve in svobodomiselnimi pogledi Sandove se najbolj razločno pokaže v tem, da je junakinja iz sočutja do markiza pripravljena kljubovati družbi in živeti z njim v svobodni zvezi. Ta drzna zamisel sicer ni izpeljana do kraja, ker so ovire za poroko naposled le premagane, močno pa je poudarjena duhovna in človeška enakovrednost družbeno neenakih zaljubljenecv.

Na Slovenskem so bila dela George Sandove zelo razširjena v nemških prevodih, vendar je njihova recepcija še razmeroma malo raziskana.²⁵ Tako tudi ni mogoče trditi, da je prav ta roman brala Pavlina Pajkova, čeprav je znala francosko in je bila občudovalka George Sandove; o njenem navdušenju za to »genialno ženo« priča spominski članek v »Zori« iz l. 1876, ki ga je napisala ob njeni smrti. Morda ni samo naključje, da novela Pavline Pajkove *Blagodejna zvezdica* (1881) parafrazira eno ključnih situacij iz *Markiza Villemerskega*. V obeh besedilih stoji junakinja med dvema bratoma, ki sta sinova njenih delodajalcev. Od bratov je eden delaven, čednosten in rahločuten, drugi pa rabsipnež, lahkoživec in osvajalec ženskih src; pri Sandovi je slednji vojvoda, pri Pajkovi častnik. Junakinja na tistem vzljubi rahločutnega brata, ta pa je preveč resen in zadržan, da bi ji priznal svoja čustva, medtem ko ji lahkoživec začne pri prič dvoriti. V obeh zgodbah povzroči razdor med zaljubljenecema 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 lahkomiselnost sam prežene dvome o dekletovi čednosti s tem, da prizna bratu svoj neuspeh.

V prepletu domačih in tujih vplivov, ki so učinkovali na slovenski ženski roman, je težko ugotoviti, koliko sta te dve različici »Pameline zgodbe« segli vanj neposredno z deli Charlotte Brontë in George Sand in koliko posredno z nemškimi literarnimi in trivialnimi priredbami. Kakor je ugotovil M. Hladnik,²⁶ je naš ženski roman sprejemal obilne

pobude iz priljubljene nemške družinske revije »Gartenlaube«, ki je bila med slovenskim meščanstvom zelo razširjena; do zgodnjih 70. let je bila ta revija še izrazito liberalno usmerjena. Njena vodilna sodelavka Eugenie Marlitt je postala zgled tudi našim pisateljicam.²⁷ Idejne stalnice v romanih Marlittove so bile bolj ali manj enake tistim, ki jih je tudi sicer oznanjala »Gartenlaube«: meščanska zavest in delovni etos, protiplemiško in protiklerikalno razpoloženje ter vera v znanje, izobrazbo in napredek.

Pepelkina zgodba je bila Marlittovi priljubljen pripovedni obrazec; popularizirala ga je še posebno s svojo glavno uspešnico, z romanom *Das Geheimnis der alten Mamsell* (Skrivnost stare gospodične, 1867). Junakinja Felicitas je Pepelka v skrajnem pomenu besede: kot sirota, otrok potujočega komedijanta, pride v hišo trdosrčne in bigotne gospe Hellwig; tu odraste v služkinjo, ki mora opravljati najtežja dela in prenašati nenehna ponižanja. Nadarjeno dekle pa se skrivaj izobrazbi ob nezaželeni sorodnici Hellwigovih, »stari gospodični«, in naposled se domači sin, ugleden zdravnik, proti materini volji poroči z njo. Povrhu se izkaže, da je bila Felicitina mati plemiškega rodu, čeprav je imenitni sorodniki nočejo priznati.

Zatrto otroštvo Felicite in Jane Eyre kaže na pomemben element, ki se je v poznejšem razvoju včlenil v Pamelino zgodbo. Pamela je bila sicer v gospodarjevi hiši v obupnem in brezpravnem položaju, ni pa bila sirota, temveč edinka revnih, a poštenih staršev, h katerim bi se v skrajni sili lahko zatekla. Osiretelost in s tem ogroženost kot temeljni položaj literarne junakinje se v sentimentalnem romanu uveljavi šele v poznem 18. stoletju, in to predvsem v romanu o vstopu mladega dekleta v družbo. Še v 19. stoletju se je največkrat obnavljala tudi rešitev, ki jo je ponujal ta tip romana: poroka s pokroviteljskim moškim, ki junakinji kot svetovalec in zaščitnik nadomesti očeta. Pedagoški ljubimec, znan že iz romanov Jane Austen, je praviloma tudi junak v romanih Marlittove; njegova mentorska vloga je tu še poudarjena z občutno razliko v letih med njim in dekletom.

Med značilna besedila, ki sledijo modernizirani Pamelini zgodbi, se uvrščata noveli Pavline Pajkove *Blagodejna zvezdica* (1881) in *Mačeha* (1882) ter njen roman *Slučaji usode* (1897), nadalje *Beatin dnevnik* (1887) Luize Pesjakove in – z nekaterimi odkloni – novela Marice Nadliškove *Iz življenja mlade umetnice* (1890). Junakinje našega ženskega romana so vse iz dobrih meščanskih družin, ki pa so iz tega ali onega razloga obubožale. Poleg tega so sirote brez staršev ali vsaj brez očeta – ta je bil častnik, uradnik ali trgovec – in se morajo zato preživljati z lastnim delom, včasih celo skrbeti za ostarelo mater ali druge neboljane družinske člane. Vse so skrbno vzgojene in izšolane, kolikor je bilo to ženski mladini v tistem času dopuščeno, vendar so njihove možnosti za poklicno delovanje omejene na službo guvernante ali družabnice. Vse morajo od doma v tuje hiše: Evfemija (*Mačeha*) je vzgojiteljica inšpektorjeve hčerke, Beata (*Beatin dnevnik*) guvernanta dvojčic v grofovski družini, Ada (*Blagodejna zvezdica*) družabnica pohabljenemu sinu štajerskega fužinarja, Malvina (*Slučaji usode*) pa stari graščakinji na Tirolskem. Edino Liljana (*Iz življenja mlade umetnice*) živi pri materi in hodi poučevati klavir v gosposke družine; prav na tak način je podpirala svojce npr. junakinja v popularnem romanu *Goldelse* (Zlatolasa Elza, 1867) E. Marlittove.

Začetki novodobne samozavesti se pri vzgojiteljicah in družabnicah v našem ženskem romanu kažejo v tem, da svoj poklic pojmujejo odgo-

vorno, ga opravljajo kot poslanstvo, zlasti pa v tem, da jim gmotna neodvisnost daje tudi moralno pravico do odločanja o svoji usodi. Ta pravica se uveljavlja največkrat v svobodni izbiri moža ne glede na zahteve družine ali družbene konvencije. Socialno vprašanje se v teh besedilih ponavadi oglašava v obliki čustvene humanitarnosti, kakršno so avtorice lahko poznale iz romanov George Sandove, Victorja Hugoja, Dickensa in njihovih posnemovalcev. Odprto pa ostaja vprašanje, ali je Pavlina Pajkova morda poznala socialne romane Elize Orzeszkowe, ki so bili dostopni v nemških prevodih. Zlasti v feminističnem romanu *Marta* (1873) so nekateri položaji sorodni tistim v *Slučajih usode*: junakinja izgubi moža, zabrede v skrajno revščino in vedno znova zadeva ob trdosrčnost bogatašev; njena nepraktična gosposka izobrazba ji tudi ne daje možnosti za poklicno delo, tako da mora sebe in otroka preživljati z napornim šivanjem.

Delovanje naših romanesknih junakinj je omejeno na tisti dve področji, ki sta veljali za specifično ženski že v 18. stoletju: na vzgojiteljstvo in karitativnost. S človekoljubno dejavnostjo, kakor je strežba bolnim in invalidnim, se tako v našem ženskem pripovedništvu nadaljuje izročilo sentimentalnega romana, ki se začneja z *Gospodično Sternheimsko* Sophie von La Roche ali še prej; sočutno srce še vedno velja za eno najlepših ženskih vrlin. Ada v *Blagodejni zvezdici* neguje hrome Oskarja z ljubeznivostjo, ki daleč presega njene službene dolžnosti, Evfemija lajša zadnje ure ostarelemu očetu svoje varovanke (*Mačeha*), Malvina v *Slučajih usode* se žrtvuje za svojega bolnega otroka, v *Beatinem dnevniku* pa se junakinjino samaritanstvo – podobno kakor v *Jane Eyre* – obrača k ljubimcu, ki je od udarcev usode na smrt zbolel.

Kljub nekaterim modernejšim pogledom na poklic in ženino mesto v družbi pa v našem ženskem romanu ostaja tudi za izobraženko edini pravi poklic zakon in materinstvo. Vsi obravnavani teksti – razen novele M. Nadliškove – na koncu junakinjo srečno pripeljejo v zakonski pristan. Vse junakinje brez izjeme ob poroki tudi opustijo poklic, celo Liljana (*Iz življenja mlade umetnice*), ki ji glasba pomeni vse kaj drugega kakor le način preživljanja.

Iz našega ženskega romana je povsem izginil aristokratski ljubimec, naj je že to libertinec iz *Pamele* ali byronski Rochester iz *Jane Eyre*. Zamenjal ga je meščanski izobraženec, znan pri nas že iz jurčičevskega romana; največkrat je to mlad mož kmečkega rodu, ki se je s svojimi lastnimi vrlinami vzdignil v intelektualski, redkeje v umetniški poklic. Vendar se protagonist ženskega romana v nekaterih odtenkih razločuje od tistega v mladoslovenskem pripovedništvu; slednji je namreč največkrat pasiven, vdan svetobolju, medtem ko so pisateljice raje postavljale svojim junakinjam ob stran može trdnih značajev. Praviloma tudi junak v našem ženskem romanu opravlja kak družbeno koristen poklic in je pri tem uspešen. Grofov nezakonski sin Rihard iz *Beatinega dnevnika* je slikar, ki se amatersko ukvarja z vrtnarjenjem in ekonomijo. Arnold Bodanski (*Mačeha*) in Milutin Stranski (*Iz življenja mlade umetnice*) se posvečata trpečim v zdravniškem poklicu. Oba sta zrela po letih in značaju, ustrežata torej tistemu moškemu idealu, ki ga je posebno cenila tudi Marlittova. Bruno Berthold (*Blagodejna zvezdica*) s sedemindvajsetimi leti že upravlja veliko podjetje namesto obolelega očeta. Izjema ob vseh teh delovnih meščanskih možeh je Otmar, pastorek Malvinine delodajalke v *Slučajih usode*. Ne le zato, ker je modre krvi, temveč tudi zato, ker kljub svoji odlični izobrazbi ne opravlja nobenega poklica, in naposled zato, ker je mlajši od oboževane ženske. Ot-

mar deluje kot tujek, ker prihaja iz drugega romanesknega vzorca, ki se je v *Slučajih usode* strnil s Pamelino zgodbo.

Iz zgodbe o nagrajeni kreposti je v našem ženskem romanu hkrati z aristokratskim junakom izginil tudi motiv zapeljevanja in stanovske pregrade med zaljubljenca. Junakinja namreč kljub svoji revščini in neopredeljenemu položaju sodi v isti kulturni krog kakor njen ljubimec, tu gre le za razliko med bogatimi in ubožnimi znotraj iste družbene plasti. Poroka torej ne pomeni pristnega stanovskega prestopa, poleg tega temelji v vseh primerih na duhovni sorodnosti in enakovrednosti. Resna ovira za združitve zaljubljene dvojice je le premoženjska razlika. V *Blagodejni zvezdici* starši branijo sinu in dediču velikega bogastva poroko z dekletom, ki nima nič, v *Beatinem dnevniku* in *Slučajih usode* pa junakinja sama občuti svojo revščino kot zadržek za zvezo s premožnim moškim. Kot zaviralni element se v zgodbi pojavi tudi tekmica, lepotica iz bogate družine, ki pa je pod svojo bleščečo zunanostjo plitka, koketna, sebična, spletkarska itn. Tekmica ustreza klišeju, ki je znan že iz *Jane Eyre* in *Markiza Villemerskega*, zelo pogosten pa je tudi v romanih Marlittove.

Vzorec Nove Heloize. Rousseaujevski obrazec v naši ženski povesti nima tako dominantne vloge kakor v mladoslovenskem romanu, poleg tega se njegova recepcija v teh dveh tipih pripovedne proze močno razlikuje. Medtem ko se je ženski roman oprl na ljubezenski trikot, je jurčičevski ohranil le shemo iz prvega dela *Nove Heloize*, torej zgodbo o ljubezni izobraženega plebejskega mladeniča do gosposke hčere, in jo končal s poroko ali s tragedijo. Taka priredba Rousseaujevega vzorca zbujajo domnevo, da so se naši pisatelji v prvi fazi mladoslovenskega romana z redkimi izjemami še ogibali zgodbi, ki bi problematizirala zakonsko zvezo; v tem pogledu so bile torej ženske avtorice drznejše in »modernejše«, čeprav zakonska nezvestoba tudi v njihova besedila še ni prodrla.

Vzorec *Nove Heloize* je v evropskih literaturah 19. stoletja doživel dve značilni preobrazbi. V francoski literaturi ga je nadaljeval poseben tip izpovednega romana, t. i. le roman personnel. Njegova linija izvira v poznem sentimentalizmu v delih Mme Cottin, Mme de Charrière, Mme de Krudener in drugih, nato pa se nadaljuje z romani Constanta, de Musseta in Fromentina. Dogajalna shema v tem tipu romana je zgodba o senzibilnem in brezdelnem mladeniču, ki obožuje nedostopno ali težko dostopno poročeno ženo; osrednji motiv ostaja ljubezenska odpoved. Ta odrastek francoskega modela se pri nas v glavnem ni prijel; med redkimi primerki tega vzorca sta romani Pavline Pajkove *Dušne borbe* (1896) in *Slučaji usode*.

V poznem sentimentalizmu, tudi v nemškem, je francoski model razvil tudi različico, v kateri pride do nekakšnega kompromisa med ljubezensko odpovedjo in srečnim koncem. Junakinja, ki je bila zvesta žena neljubljenemu možu, po več letih ovdovi in naposled lahko usliši svojega nekdanjega občudovalca. Ta varianta je bila priljubljena v nemškem in avstrijskem bidermajerju, vendar jo je pri nas obnovila samo Pajkova v povesti *Mačeha*.

Temeljni motiv tega vzorca, ljubezenska odpoved, je v francoski literaturi pokazal izjemno vitalnost, saj sega od *Kneginje Klevske* prek *Nove Heloize* in *Dame s kamelijami* do Claudela in A. Gida. V slovenskem romanu je redek, ker se mu je z opustitvijo zakonskega trikota spodmahnila etična utemeljenost; pojavlja se le tam, kjer je bila nave-

zanost na francoske zglede tesnejša, tako v Stritarjevem *Zorinu* in v ženskem romanu. Tematika odpovedi je sicer segla tudi v nemški ženski roman, zgodaj in izrazito npr. v silno popularno delo Johanne Schopenhauer *Gabriele* (1819–1820), ki mu je celó Goethe napisal pohvalno oceno. *Gabriele* in njene številne posnetke so v nemški literaturi označili kar kot »Entsagungsroman«.

O kakih genetskih zvezah med besedili Pavline Pajkove in obsežno tradicijo literarnih del s tematiko odpovedi je mogoče samo ugibati, razen ob George Sand, katere dela je nesporno poznala. Morda kažejo *Slučaji usode* prav na izročilo poznega sentimentalizma: Malvina v istoimenskem romanu Mme Cottinove iz l. 1801 je prav kakor junakinja Pavline Pajkove mlada žena, ki šele po konvencionalnem zakonu doživi svojo veliko ljubezen. Malvinina tekmica v *Slučajih usode* pa nosi isto ime kakor Gabrielina sestrična in rivalinja v romanu Schopenhauerjeve, Avrelija. Tudi Malvinina strast, ki se rodi iz skoraj materinskega čustva do mladeniča, se razvija podobno kakor Gabrielina ljubezen do Hippolita. V obeh primerih se namreč junakinja trudi s prevzgojo srca pri rahločutnem, vendar od svetovljanskega življenja iztirjenem mladem možu, ki se je živčno razrvan vrnil z daljnih potovanj.

Slučaji usode so zgodba o ljubezni plemenite in še vedno privlačne žene do ljubimca, ki je mlajši od nje. Táko konfiguracijo je Pajkova lahko našla ne le pri avtorjih, ki so nadaljevali »le roman personnel«, temveč tudi v delih George Sand, kakor sta npr. *Lélia* (1833) ali *Lucrezia Floriani* (1847). Nedvomno se je naslonila na francoske zglede pri svojem odstopanju od lika rosno mlade, dekliške junakinje, kakršen se je uveljavil z *Jane Eyre* in z romani Marlittove. Mačeha Evfemija, Malvina in Feodora (junakinja *Dušnih borb*) so »žene tridesetih let«, za tedanje čase torej zrele ženske; prvi dve sta vdovi, obilno preskušeni v trpljenju in odrekanju, Feodora pa je žena mnogo starejšega moža, ki ga sicer spoštuje, a ne ljubi. Čar teh junakinj ni več v mladostni svežini, temveč v plemenitosti, ki jo daje duševna globina.

Tema ljubezenske odpovedi je najdosledneje izpeljana v romanu *Dušne borbe*, torej v besedilu, ki ohranja tudi zakonski trikot v celoti in neokrnjen. Medtem ko Malvinin mož odide po svetu neznanokam in Evfemijin takoj po poroki umre, se v *Dušnih borbah* tako rekoč v klasični obliki razvije ljubezenska zgodba poročene žene in moževega mlajšega polbrata, v kateri zakonska zvestoba zmaga nad strastjo. A tudi ko čez leta Feodorin priletni mož umre in se junakinja vnovič sreča z nekdanjim ljubimcem, se odreče erotični sreči in se poveže z njim v platoničnem prijateljstvu, podobno kakor ljubezenski par v Stifterjevem romanu *Nachsommer* (Pozno poletje, 1857). V obeh ostalih zgodbah pa se moralni spor med čustvom in vestjo izkaže le kot navidezen. Evfemija se hoče umakniti svoji pastorki v zmotni veri, da bo ta lahko osrečila Bodanskega, vendar se nesporazum naposled razčisti in junakinja se poroči s svojo prvo ljubeznijo. Malvina pa zavrne Otmarjevo snubitev ne le zato, ker je usoda njenega izginulega moža še negotova, temveč tudi zato, ker se ne čuti vredna mlajšega in bogatejšega občudovalca. Vendar tudi Malvini moževa nasilna smrt in nepričakovana dediščina po skopem sorodniku omogočita, da na koncu brez prejšnjih pomislekov sprejme Otmarjevo oko in srce.

V kompromisen srečni konec se izteče tematika odpovedi tudi v enem silno redkih besedil, ki v naši književnosti obnavljajo vzorec *Nove Heloize* v celoti, v *Beatinem dnevniku*.²⁸ Ljubezenska zgodba napol plebejskega Riharda in grofove hčere Dore se ujema s prvim delom Rous-

seaujevega romana in se tudi prav tako konča: kakor Julija se tudi Dora poroči proti željam srca, zato pa stanu primerno. Nadaljevanje in sklep njune zgodbe kaže očitno vzporednost z drugim delom *Nove Heloize*: zaljubljenca se na Dorinem domu vnovič srečata, čustvo oživi z nekdanjo močjo, vendar zmagata čast in krepost. Kakor Julija tudi Dora umre v bistvu od strtega srca po ganljivem slovesu od ljubimca; in kakor je Julija skušala omožiti St. Preuxa s svojo sestrično Claire, tako tudi Dora pred smrtjo izbere Beato za svojo naslednico pri Rihardu. Rihard in Beata nato uresničita zamisel zglednega posestva, kakršno sta v *Novi Heloizi* ustanovila Julija in njen mož. 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.

Zgodba o vstopu mladega dekleta v družbo. Ta tip romana, katerega substanca je predvsem slikanje nravi v omikani konverzaciji in ob družabnih dogodkih, se je uveljavil v mojstrovinah angleške književnosti, s svojimi značilnimi motivi in konfiguracijami oseb, zlasti s položajem osirotele gospodične iz province ob prihodu v mesto, pa je segel tudi v druge romaneskne vzorce. Našim pisateljicam se je kot neposreden zgled ponujal v obdelavi E. Marlittove; v njenem romanu *Das Haideprinzesschen* (Princeska z goljave, 1872) so združene vse bistvene prvine tovrstnega ženskega »Bildungsromana«: otroštvo napol osirotele junakinje na deželi, t.j. v nepokvarjeni naravi; приход v rezidenco, sprejem na knežjem dvoru, a tudi vrsta napak in neumnosti, ki jih neizkušena najstnica zagreši, preden se spametuje in najde varstvo v zakonu s plemenitim in kultiviranim, čeprav občutno starejšim možem. – Kljub tej sodobni različici avtorice, ki je bila našim pisateljicam dobro znana, pa se vzorec v ženskem romanu ni udomačil v celoti, temveč samo v okrnjeni obliki.

Izrazitejše poteze ženskega vzojnega romana še najprej kaže besedilo Pavline Pajkove *Ločeni srci* (v rokopisu, objavljeni so le odlomki): razvajeno in koketno meščansko dekle, Stela Zorčeva, po bridkih izkušnjah, ki si jih je nakopala s svojo lahkomiselnostjo, dozori v ljubečo ženo in mater. Prvotnemu vzorcu ustreza tudi konfiguracija ljubezenskega trikota, ki ga sestavljajo junakinja, idealni meščanski junak in etično manjvredni plemiški tekmeč. Prvemu ustreza v *Ločenih srcih* lik Dijoniza Gradnika, ki je perspektiven uradnik, Steli pa zgleden zaročenec in mož, drugemu vitez Muha, malopriden pustolovec, ki zalezuje Stelo tudi še potem ko je že Gradnikova žena. Roman namreč odstopa od prvotnega vzorca v tem, da se ne konča s poroko, temveč prenese junakinjine »dušne borbe« in njeno »vzgojo srca« v čas njenega zakona.

Fabulativno ogrodje iz romana o dekletu, ki se vpeljuje v družbo, se da v bledeh obrisih razločiti tudi v povesti *Odlomki iz ženskega dnevnika* (1876) Pavline Pajkove. Junakinja Irma je sirota in živi nerazumljena pod streho svoje mačehe. Ko se ob dopolnjenih osemnajstih letih prvičkrat prikaže na koncertu, zbuja med provincialno gospodo vsesplošno pozornost s svojo lepoto in milino. Tudi Irma se znajde v značilnem položaju med osvajalcem in rahločutnejšem. Prvi je mornariški častnik, premožen, privlačen in uspešen pri ženskah, zato tudi predrzen, drugi pa je reven študent, otožen, plah in tako sramežljiv, da ga Irmina prijateljica v šali krsti za »svetega Alojzija«. Kakor je bilo to

običajno v mladoslovenskem romanu, ima idealni mladenič slovansko ime Česlav, njegov tekmeč pa germansko Gofred. Irmino sorodstvo podpira častnikovo snubitev, vendar dekleta to odlično partijo na splošno začudenje odkloni. Do tod se Irmina zgodba ujema s klasičnim obrazcem, loči pa se od njega po žalostnem koncu, ki tematizira ljubezensko odpuved iz etičnih nagibov. Česlav se odreče ljubezni, da ne bi pahnil svoje družine v pomanjkanje; oporoka bogatega sorodnika namreč od njega zahteva, da stopi v samostan. – Povest je torej spoj raznorodnih prvin in ne prava zgodba o vstopu v družbo; ta se namreč neogibno konča srečno, njen optimistični izid izraža hkrati njeno idejno poanto. *Odlomki iz ženskega dnevnika* tudi niso komedija nravi in ne živa slika družabnega življenja, temveč subjektivna prvoosebna izpoved, meditativna proza, prepojena s stritarjanskim svetoboljem. In naposled, zgodbi manjka razvoj junakinjinega značaja, torej ena bistvenih prvin tega romanesknega tipa.

Slovenski ženski roman se od jurčičevskega razločuje predvsem v tem, da nastopi v njem nova junakinja, relativno izobražena in samostojna ženska, kot pozitivna figura in ne več kot zapeljivka. V našem meščanskem romanu je namreč dotlej prevladoval polemičen ali celo odklonilen odnos do bojevnic za »žensko osvobojo«, kakršni sta bili npr. gospa Jarinova v Stritarjevem *Gospodu Mirodolskem* ali Judinja Irma Majer v Detelovi *Trojki*. Sicer pa so začetki emancipirane misli tudi v ženskem romanu še zelo skromni, če bi jih primerjali s tistimi v delih Mme de Staël, George Sand, George Eliot ali sester Brontë. Sožitje konservativnih pogledov na ženino vlogo v družbi – ta ostaja omejena na zakon in materinstvo – in modernejših zahtev po boljši izobrazbi, s katero bi bila ženska po potrebi zmožna opravljati poklic, je značilnost načelnih spisov Pavline Pajkove, kakor sta *George Sand* (1876) in *Nekoliko besed o ženskem uprašanju* (1884). Dlje od teh zahtev tudi slovenski ženski roman v 90. letih 19. stoletja še ne seže, ne prizadeva si še za visokošolsko izobrazbo žensk in se zadovolji s poklici, ki so veljali kot specifično žneski. Iz teh besedil se le redko razbere obtožba socialnih razmer, v katerih se lahko znajde žena iz meščanskega sloja brez ustrezne usposobljenosti za poklic; še najbolj kritično je taka ženska usoda upodobljena v romanu *Slučaji usode*. Pač pa ženski roman ob zahtevi, naj bi se dekleta svobodneje odločala za zakon, opozarja na subtilnejše oblike prisile, kakor je bila volja staršev v sentimentalnem in tudi še v mladoslovenskem romanu; Feodora v *Dušnih borbah* in Malvina v *Slučajih usode* sta se poročili na videz prostovoljno, v resnici pa zato, da ne bi bili svoji družini v breme. V tematskem pogledu se naš ženski roman loči od jurčičevskega prav s pogostnim obravnavanjem zakona, v katerem žena ne najde osebne izpolnitve. Skrajni primer nesrečnega zakona je nedvomno tisti v *Slučajih usode*, kjer je žena neločljivo priklenjena na izprijenega moža; s tem je bila načeta problematika, ki jo je v začetku naslednjega stoletja odločneje povzela Zofka Kvedrova z romanom *Njeno življenje* (1914).

OPOMBE

¹ Pri nas obravnava ženski roman kot podzvrst trivialne književnosti Miran Hladnik v razpravi: *Trivialna literatura*, Ljubljana 1983 (Literarni leksikon 21), zlasti str. 40–42.

² Za romane z žensko osrednjo figuro se v sodobni angleški literarni vedi uporabljajo naslednje oznabe: heroine-centered novels, woman-centered novels (Alice Browne: *The Eighteenth Century Feminist Mind*, Brighton 1987), femino-centric writing, female-centered plot (Nancy K. Miller, *The Rise of the Woman Novelist: From Aphra Behn to Jane Austen*, Oxford 1987).

³ Kot podtip ljubezenskega romana definira ženski roman M. Hladnik v študiji: *Slovenski ženski roman v 19. stoletju*, »Slavistična revija« 1981, str. 259.

⁴ Razdelitev se v glavnem opira na tisto v študiji Leonie Marx: *Der deutsche Frauenroman im 19. Jahrhundert* (v: *Handbuch des deutschen Romans*, hrsg. von Helmut Koopmann, Düsseldorf 1983, str. 435–436).

⁵ Prim. Leonie Marx: *Der deutsche Frauenroman . . .*, zlasti str. 434–438. – V sodobni, predvsem v ameriški literarni vedi pa je pogosto kot ženska literatura upoštevana samo tista s feministično tendenco; prim. poglavje *Feminist Criticism* v: Vincent B. Leitch, *American Literary Criticism from the Thirties to the Eighties*, New York 1988. Tega kriterija seveda ni mogoče uporabiti za ženski roman 17. in večjega dela 18. stoletja.

⁶ Prim. poglavje *The Reading Public and the Rise of the Novel* (v: Ian Watt, *The Rise of the Novel*, Harmondsworth 1966) in Marianne Spiegel: *Der Roman und sein Publikum im früheren 18. Jahrhundert 1700–1767*, Bonn 1967.

⁷ Na podoben položaj v naši literaturi kaže misel Pavline Pajkove, zapisana v eseju *Ženska pisma prijatelju* (»Zora« 1877): »Literatura v širšem pomenu pa je ono edino znanje, h kojemu smé tudi ženska, brez da bi bila učena in emancipirana, pristopiti.«

⁸ Jane Spencer: *The Rise of the Woman Novelist . . .*, str. 4.

⁹ Mme Robert de Kéralio je načrtovala monumentalno zbirko del francoskih pisateljic v 56 zvezkih; od teh je v letih 1786–1789 izšla le približno tretjina. Podatek po razpravi: Renate Baader, *Die Literatur der Frau oder die Aufklärung der kleinen Schritte*, v: *Europäische Aufklärung III*. Wiesbaden 1980 (Neues Handbuch der Literaturwissenschaft 13), str. 82–83.

¹⁰ Nancy K. Miller: *The Heroine's Text . . .*, str. 157.

¹¹ Coventry Patmore je viktorijanski ženski ideal poveljal v pesnitvi *The Angel in the House* (1854–1856). O tem klišeju je pozneje Virginia Woolf dejala, da bi bilo treba najprej »ubiti« hišnega angela, preden bodo ženske lahko začele pisati (navedba po delu: Sandra M. Gilbert and Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven and London 1984, str. 17).

¹² Prim. izčrpno tematsko študijo: Helmut Petriconi, *Die verführte Unschuld. Bemerkungen über ein literarisches Thema*, Hamburg 1953.

¹³ Nancy K. Miller: *The Heroine's Text . . .*, str. XI.

¹⁴ Izraz »Pamela myth« uporablja N. K. Miller, »Pamela plot« S. M. Gilbert in S. Gubar.

¹⁵ Marlene Springer: *Angels and Other Women in Victorian Literature* (v: *What Manner of Woman: Studies on English and American Life and Literature*, ed. M. Springer, New York 1977, str. 136).

¹⁶ Prim. Claudia Marina Vessilli: *Cecilia tra i «courtesy books» e la Vindication of the Rights of Woman*, Roma 1979.

¹⁷ K temu romanesknemu tipu sodi tudi najznamenitejše delo holandskega sentimentalizma *Historie van Mejuffrouw Sara Burgerhart* (1782), ki sta ga napisali meščanki Betje Wolf in Aagje Deken.

¹⁸ Prisposodobno palimpsesta uporabljata S. M. Gilbert in S. Gubar v monografiji *The Madwoman in the Attic . . .*, zlasti str. 73–76.

¹⁹ V slovenski literaturi 19. stoletja še ni mogoče jasno razmejiti romana od povesti in novele; pisatelji so uporabljali te oznabe izmenoma za približno enako dolge tekste, pa tudi v sodasni kritiki še ni pravega terminološkega razločevanja. Prim. Janko Kos: *Roman*, Ljubljana 1983, (Literarni leksikon 20), str. 18–21. – Janko Kos: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*, Ljubljana 1987, str. 113–115. – M. Hladnik: *Slovenski ženski roman . . .*, str. 260.

²⁰ Prof. Vasiliju Meliku dolgujem podrobnejše podatke o prvih ženskih diplomah v Avstriji ob koncu 19. stoletja, kakor tudi podatke o slovenskem ženskem gibanju. Narodnostno delovanje ženstva v Ljubljani je organizirala

Marija Murnikova in vodila veselilne, dobrodelne in reprezentativne nastope; po njeni smrti 1894 je vodstvo prevzela Franja Tavčarjeva. Z ustanovitvijo Splošnega slovenskega ženskega društva 1901 je slovensko žensko gibanje postalo liberalno. Predsednica društva je bila verjetno Franja Tavčarjeva, tajnica Minka Govekarjeva. Ob 20-letnici so SSŽD pozdravili Čehi, Zofka Kvedrova in Lojzka Štebijeja v imenu socialističnega ženskega gibanja: »Ko se je v vseh kulturnih državah pričel ženski pokret, se je ustanovilo v Lj. SSŽD, katerega namen je bil obvarovati naše ženstvo pred feminističnimi blodnjami.« (Slovenski narod 13. 9. 1921).

21 Prim. Miran Hladnik: *Slovenski ženski roman* . . .

22 Prim. Jože Sivec: *Opera v Stanovskem gledališču v Ljubljani od leta 1790 do 1861*, Ljubljana 1971, zlasti str. 35–37. – Stanko Škerlj: *Italijanske predstave v Ljubljani po zgraditvi stanovskega gledališča (1756)*, »Kronika slovenskih mest« 1935, str. 200–205.

23 M. Springer v študiji *Angels and Other Women* . . . , str. 143–144 pojasnjuje razmah »governess novels« z okoliščino, da so bančni polomi v 30. letih 19. stoletja prisilili veliko število hčera iz uglednih meščanskih družin, da so se preživljale kot vzgojiteljice v tujih hišah; ceni, da je sredi stoletja v Angliji opravljalo ta poklic kakih 24 000 žensk.

24 »Pamela's daughter« imenujeta Jane Eyre S. M. Gilbert in S. Gubar v delu *The Mad Woman in the Attic* . . . , str. 337. – Več o vplivu Richardsonovega romana na *Jane Eyre* v: Kathleen Tillotson, *Novels of the Eighteen-Forties*, Oxford 1956, zlasti str. 149, 259 in v: Wolfgang Herrlinger, *Sentimentalismus und Postsentimentalismus: Studien zum englischen Roman bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*, Tübingen 1987, str. 1–2.

25 O recepciji George Sand v slovenski literaturi prim. študijo Jože Pogačnik: *Pripoved o krizi zakona. Jurčičeva Lepa Vida* (v: *Parametri in paralele*, Ljubljana 1978, zlasti str. 117–119).

26 Prim. Miran Hladnik: *Slovenski ženski roman* . . . Avtor podrobno analizira vpliv Marlittove na slovenski ženski roman, ne posveča pa nobene pozornosti naslonitvi naših pisateljic na francoske zglede.

27 Na to kaže mesto v Stritarjevem pismu Pavlini Pajkovi z dne 5. 12. 1897: »Če Vas imenujejo slovensko Marlitt, ni se Vam treba sramovati tega priimka« (navedba po: Josip Stritar, *Zbrano delo X*, Ljubljana 1957, str. 168). Morda je prav Stritarjeva beseda v naši literarni zgodovini povzročila, da se Marlittovi pripisuje pretiran vpliv na Pajkovo, medtem ko so drugi zglede, tudi zglede Stritarja samega, zanemarjeni.

28 V *Beatinem dnevniku* je vzorec *Nove Heloize* do neke mere zamegljen z motivom incesta; Dora se Rihardu ne odreče pod očetovim pritiskom, temveč ob njegovem razkritju, da je Rihard njen polbrat.