

Univerza v Ljubljani  
*Filozofska* fakulteta



Slika na naslovnici: prizor iz romana *Trpljenje mladega Wertherja*  
(16. junij): Lotte reže malčkom kose črnega kruha.  
(foto: <https://picryl.com>)

Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo  
Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani

Katarina Bogataj Gradišnik

---

RAHLOČUTNO  
IN GROZLJIVO

Komparativistične razprave

Ljubljana  
2023

**KATARINA BOGATAJ GRADIŠNIK**

**RAHLOČUTNO IN GROZLJIVO**

**Komparativistične razprave**

Acta comparativistica Slovenica, št. 7

ISSN2335-3376 (tiskana zbirka) / ISSN 2738-4780 (elektronska zbirka)

Uredila: Seta Knop

Recenzenta: Anja Mrak (Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani)

Igor Žunkovič (Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani)

Spremna beseda: Tone Smolej

Prelom in oblikovanje: Eva Vrbnjak

Prevod povzetka: Anja Mrak

Korekture: Špelca Mrvar

Založila: Založba Univerze v Ljubljani

Za založbo: Gregor Majdič, rektor Univerze v Ljubljani

Izdala: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

Za izdajatelja: Mojca Schlamberger Brezar, dekanja Filozofske fakultete

Prva izdaja, prvi natis

Naklada: 150 izvodov

Tisk: Birografika Bori, d. o. o.

Ljubljana 2023



To delo je ponujeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva-Deljenje pod enakimi pogoji 4.0 Mednarodna licenca (izjema so fotografije). / This work is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (except photographs).

Prva e-izdaja. Publikacija je v digitalni obliki prosto dostopna na

<https://ebooks.uni-lj.si>

DOI: 10.4312/9789612972523

Kataložna zapisa o publikaciji (CIP) pripravili v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani

Tiskana knjiga

COBISS.SI-ID=181728515

ISBN 978-961-297-250-9

E-knjiga

COBISS.SI-ID=181794563

ISBN 978-961-297-252-3 (PDF)



# Kazalo

- 7 Seta Knop: Beseda urednice
- 9 Tone Smolej: Katarina Bogataj Gradišnik – prva slovenska docentka za primerjalno književnost
- 23 Nekdanja in današnja Jane Eyre: Ob romanih Charlotte Brontë in Jean Rhys
- 47 Vzorec *Nove Heloize* v mladoslovenskem pripovedništvu
- 67 Stritarjev *Gospod Mirodolski*: Mladoslovenski roman na ozadju evropskega izročila
- 103 Vzorci sentimentalizma v Stritarjevi prozi
- 123 Odmevi sentimentalnega potopisa v slovenski meščanski prozi
- 127 Ženski roman v evropskem sentimentalizmu in v slovenski literaturi 19. stoletja
- 153 Izročilo grozljivega romana v uvodni zgodbi slovenskega meščanskega pripovedništva
- 173 Literarne konvencije v slovenskem zgodovinskem romanu 19. stoletja
- 247 Bidermajerske prvine v dveh Stritarjevih besedilih
- 267 Kratek pregled Sternovega sprejema na Slovenskem
- 271 Preobrazba sentimentalne dediščine ob narodotvorni vlogi slovenskega romana
- 281 Rousseaujeva kurtizana s plemenitim srcem – predhodnica *Dame s kamelijami*
- 299 Stritarjev *Zorin* v družbi sodobnikov
- 319 Bibliografija dr. Katarine Bogataj Gradišnik 1960–2023
- 331 Povzetek
- 333 Summary
- 335 Imensko kazalo



## Beseda urednice

V pričujočo monografijo so vključene avtoričine znanstvene in strokovne razprave, ki so bile doslej raztresene po periodičnih publikacijah in zbornikih, vključno z doslej neobjavljenim, leta 2002 napisanim prikazom Sternove recepcije v Sloveniji; vir prve objave vsakega besedila je naveden v opombi pod črto. S svojo tematiko – vplivi sentimentalnega in grozljivega romana na slovensko pripovedništvo druge polovice 19. stoletja – ta besedila smiselno zaokrožajo njeni doslej objavljeni monografiji *Sentimentalni roman* (1984) in *Grozljivi roman* (1991), ki sta izšli v komparativistični zbirki Literarni leksikon. Zunaj knjige so ostale njene obširne in tehtne spremne besede k številnim romanom; kar pet od njih (o Huxleyju, Döblinu, Sternu, Hesseju in Defoeju) jih je izšlo v prestižni zbirki Sto romanov in so po obsegu skorajda samostojne male knjižice. Njihov popis najdemo v bibliografiji na koncu knjige, ki celovito predstavlja avtoričino delo in odzive nanj ter beleži tudi njeno dolgoletno radijsko dejavnost.

Razprave v knjigi si sledijo po kronološkem redu objave in zajemajo obdobje natanko štiridesetih let: prva je izšla leta 1973 in zadnja 2013. Zaradi enotne podobe knjige so prispevki rahlo oblikovno prirejani (oznaka razdelitve poglavij znotraj njih, sprotne opombe namesto končnih, izpustitev povzetkov), prav tako je v besedilih večinoma poenoten zapis naslovov monografskih in periodičnih publikacij ter citatnih besed v kurzivi. Le v osnovnih potezah smo posodobili bibliografski aparat, ki se je glede na dolgo časovno obdobje izhajanja prispevkov seveda precej spreminjal. Prav v ničemer tudi nismo posegali v avtoričin slog, tako recimo nismo poenotili danes zastarelih pripon (bravec/bralec), pridevniških oblik ženskih priimkov (Charlotti Brontëjevi) itn., pač pa le popravili nekatera – resda zelo redka – zatipkana mesta.

Naslov *Rahločutno in grozljivo* (poudarek je na prvem) si je zamislila avtorica sama. Že iz njega je razvidno, da pred nami niso suhoparne razprave, temveč pronicljivo napisane analize literarnih del, ki temeljijo na metodi »natančnega« ali »podrobnega« branja in vsebujejo včasih tudi kanček humorja. Pri tem pa – in to iz naslova ni razvidno – posvečajo nemalo pozornosti ženskim temam in avtoricam, tako da lahko z metodološko malce bolj ohlapnega zornega kota rečemo, da imamo pred sabo tudi zgodnji primerek feministične literarne vede na Slovenskem.

Seta Knop



TONE SMOLEJ

## Katarina Bogataj Gradišnik – prva slovenska docentka za primerjalno književnost

Katarina Bogataj se je rodila 11. novembra 1933 v Ljubljani kot četrti otrok Helene, roj. Stelè, in pravnika dr. Lovra Bogataja, ki je sredi prve svetovne vojne promoviral na dunajski juridični fakulteti.<sup>1</sup> Po končani bežigrasjski gimnaziji se je jeseni 1952 vpisala na Filozofsko fakulteto, in sicer na študij angleškega jezika (A-smer) in svetovne književnosti (B-smer).<sup>2</sup> Angleščina je bila povsem nova smer, ki jo je uvedel Jakob Kelemina, naš prvi profesor germanske filologije. Od leta 1920 pa vse do konca druge svetovne vojne je predaval predvsem nemško historično slovnico ter zgodovino nemške književnosti. Takoj po vojni je bil za kratek čas zaprt,<sup>3</sup> nato pa se je povsem preusmeril v anglistiko. Germanška filologija, ki je bila četrto stoletja predvsem nemcistična, se je v akademskem letu 1946/47 povsem predrugačila. Kelemina je poslej devet semestrov predaval samo še angleško historično slovnico in zgodovino angleške književnosti od staroangleške do viktorijanske dobe. Takšno je bilo stanje, ko je začela študirati Katarina Bogataj, ki je poleg omenjenih Keleminovih predavanj iz historične slovnice – te je navdušeno spremljal zlasti njen kolega Gregor Strniša – obiskovala še seminar pri Janezu Stanoniku, ki je bil pozneje njen dolgoletni predstojnik. Vaje so izvajali slovenski lektorji, ki so več let preživel v angleškem okolju. Pri Josipu Sodji<sup>4</sup> je vpisala angleške oblikoslovne vaje, pri Slavu Klemenčiču, ki

1 Alojz Cindrič: *Študenti s Kranjske na dunajski univerzi 1848–1918* (Ljubljana: Univerza v Ljubljani, 2009), 547.

2 Bogataj, Katarina, Osebni izkaz. ZS 1952/3, LS 1953, ZS 1953/54, LS 1954, ZS 1954/55, LS 1955, ZS 1955/56 in LS 1956, ZAMU.

3 Vojeslav Molè: *Iz knjige spominov* (Ljubljana: Slovenska matica, 1970), 506.

4 Josip Sodja je po letu 1902 dvajset let preživel v Ameriki, kjer je bil posvečen v duhovnika, nato pa je na Katoliški ameriški univerzi v Washingtonu študiral angleščino, nemščino in ameriške politične vede. Leta 1923 je na podlagi eseja o Eschenbachovem *Parzivalu* dosegel naziv magister artium. Po vrnitvi v domovino je učil angleščino na škofijski klasični gimnaziji, od leta 1941 pa je bil pogodbeni lektor na Filozofski fakulteti. ZAMU.

je pozneje deloval na Univerzi v Torontu, pa fonetične. Dušan Pavlič je tedaj predaval moderno angleško skladnjo.

V akademskem letu 1953/54 je zamenjala B-smer in se prepisala na nemščino, ki se je – po devetih semestrih neobstajanja – dve leti poprej počasi začela vračati na fakulteto. Veliko zaslug za to sta imela zlasti lektorica Adela Žgur, pri kateri je poslušala nemško opisno slovnico in nemško književnost, ter honorarni asistent Dušan Ludvik, nekdanji študent Karlove univerze v Pragi, ki je tedaj začel s predavanji iz nemške historične slovnice. Leta 1955 je Hans Olschewsky s priporočilom Wolfganga Kayserja postal lektor na Filozofski fakulteti;<sup>5</sup> Katarini Bogataj je predaval nemško romantiko in sodobno književnost, Richard Webster, angleški lektor, pa Shakespeara.

Ker pa študija literature ni želela povsem opustiti, je Katarina Bogataj v akademskem letu 1953/1954 vpisala še izredni študij svetovne književnosti in literarne teorije. V tem seminarju je tedaj predaval samo Anton Ocvirk, pri katerem je poslušala predavanja o evropski književnosti srednjega veka, razvoju romana ter evropski dramatik 20. stoletja. Iz literarne teorije je Ocvirk predaval še poetiko, metriko in stilistiko. V predmetniku so bila tedaj tudi predavanja Antona Slodnjaka o slovenski književnosti 19. stoletja in Marje Boršnik o razvoju slovenske moderne ter o slovenski književnosti med obema svetovnjima vojnama. Na slavistiki je poslušala še Ruplova predavanja o starejšem slovenskem slovstvu ter Štamparjeva oziroma Jurančičeva o zgodovini srbske in hrvaške književnosti. Posebej zanimiva so bila tudi predavanja Antona Sovreta o antični dramatik ter grškem eposu. Katarina Bogataj je torej poslušala vsa literarna predavanja (z izjemo romanističnih in rusističnih), ki so se v zgodnjih petdesetih letih 20. stoletja izvajala na Filozofski fakulteti. Poleg tega ji je Anton Bajec predaval slovenski pravopis in pravorečje, pri Almi Sodnik je poslušala zgodovino filozofije, pri Vladimirju Schmidtu pa občo pedagogiko.

Po osmih semestrih se je Katarina Bogataj septembra 1956 prijavila na diplomski izpit iz nemškega jezika s književnostjo, svoje B-stroke.<sup>6</sup> Za diplomsko delo je analizirala Raabejev razvojni roman *Pastor siromašne fare* (*Der Hungerpastor*). Kelemina ji je za klavzurno nalogo predpisal očrt nemških poetik po Opitzovi *Buch von der deutschen Poeterey*. Na anglistiki pa je v seminarskem delu pisala o dramatik Christopherja Fryja, v diplomskem delu pa o *Confessio amantis* Johna Gowerja. Dve leti po nemški

5 Neva Šlibar: »Od germanistike do germanistike: pot v samostojnost 1950–2019«. *Sto let germanistike na Slovenskem* (Ljubljana: ZZFF, 2020), 58.

6 Diplomске mape Katarine Bogataj. ZAMU.

je pisala še klavzuro iz angleškega jezika, svojega glavnega A-predmeta, in sicer o Hamletovem značaju. 27. 9. 1958 je diplomirala iz angleškega in nemškega jezika s književnostma ter pridobila tedanji akademski naziv diplomirani filozof. Po zaključku germanističnega študija je obiskovala še seminar Dušana Pirjevca, ki je odigral pomembno mentorsko vlogo. Leta 1962 se je, po zagovoru diplomskega dela *Poskus vsebinske analize v kompoziciji Prešernovih ljubeznjenih sonetov*, prijavila še na diplomski izpit iz literarne teorije. Ocvirk ji je predpisal klavzurno nalogo z naslovom »Zvočne lastnosti besedila in stil«, ki jo je ocenil z najvišjo oceno, saj da je kandidatinja pokazala obsežnost svojega znanja in tudi izrazit smisel za stvarno obravnavo vprašanj. Na ustnem izpitu pa je dobila vprašanja o določanju obdobj in literarni zgodovini, o akcentuacijskem sistemu ter o teoriji ustvarjalne domišljije. Po obeh izpiti je imela še B-diplomo iz literarne teorije (študentje samostojne smeri so morali sicer po tedanjem programu poleg omenjene B-diplome opraviti še A-diplomo iz svetovne književnosti).

\*\*\*

Po germanistični diplomi je leta 1958 sprejela mesto honorarne knjižničarke v Pionirski knjižnici, dve leti pozneje pa se je prijavila na razpis za bibliotekarja v knjižnici Seminarja za germansko filologijo. Germanistika je tako dobila svojo prvo poklicno bibliotekarko, dobro desetletje tudi edino. Ena od prvih nalog je bila selitev fonda iz stare univerze v nove prostore na Aškerčevi, kar pomeni, da je knjižnico, zdesetkano med požarom v NUK, postavila na novo. Ker so bile devize za nakup tuje literature zelo omejene, je bila knjižnica odvisna od darov tujih institucij.<sup>7</sup> Leta 1966 je opravila strokovni izpit, pri tem je kot pismeno nalogo predložila izbirno bibliografijo z naslovom *Nemška kultura v reviji Dom in svet*. Dva najst let pozneje je postala višja bibliotekarka. Leta 1985 je prejela Čopovo diplomu za življenjsko delo na področju knjižničarstva. Štiri leta pozneje, ko je knjižnični fond Oddelka za germanske jezike in književnosti že presegal 44.000. enot, pa se je upokojila. Ob 65-letnici zaključka njenega anglističnega študija ji je Filozofska fakulteta leta 2023 podelila zlato diplomu.

Toda Katarina Bogataj Gradišnik ni bila dejavna le kot bibliotekarka, temveč tudi kot literarna zgodovinarica in prevajalka. V nemški

<sup>7</sup> Katarina Bogataj Gradišnik: »Preteklost je tuja dežela, tam se vse dogaja drugače«. *Sto let germanistike na Slovenskem* (Ljubljana: ZZFF, 2020), 212–215.

književnosti 20. stoletja se je izpopolnjevala v Heidelbergu in Münchnu, v moderni angleški pa v Aberdeenu, kjer je poslušala tudi pisateljico Margaret Drabble, ki jo je želela prevesti v slovenščino. Sicer pa je Bogataj Gradišnik poslovenila nekaj temeljnih romanov sodobne angloameriške književnosti (G. Greene, I. Murdoch, I. Shaw), pa tudi delo, ki se dogaja v megleni Ljubljani, *Lektor v Ljubljani (Die Fistelstimme)* Gerta Hofmanna, znanega nemškega pisatelja in lektorja na Filozofski fakulteti. Skupaj s soprogom Janezom Gradišnikom je prevedla več del, med drugim tudi Hoffmannove *Pripovedke*.<sup>8</sup> Posebej pomemben je njen prevod znanstvene monografije *Začetki feljtonskega romana* dunajskega komparativista Norberta Bachleitnerja. Težišče njenega dela pa je bila literarna zgodovina, o čemer bo govor v nadaljevanju.

\*\*\*

Leta 1964 je Cankarjeva založba izdala prvi letnik znamenite zbirke *Sto romanov* v izjemno visoki nakladi 24.000 izvodov, ki je kmalu pošla. Anton Ocvirk, urednik zbirke, se je že na začetku projekta odločil, da mora vsak roman spremljati izvirna študija, ki naj bi po obsegu in tehtnosti presegala običajno informativno spremno besedo. V nekem intervjuju je Ocvirk izjavil, da velja glede vsebinske plati študij le eno načelo: vsaka naj bo pristen izraz avtorjeve osebnosti, njegove intelektualne radovednosti in estetske občutljivosti.<sup>9</sup> Med štiriintridesetimi pisci spremnih besed je bilo deset avtoric, ki so prispevale več kot tretjino študij (38).<sup>10</sup> Ena od teh je bila Katarina Bogataj, ki se je ekipi, v kateri so bili večinoma Ocvirkovi nekdanji študenti, priključila v tretjem letniku zbirke.<sup>11</sup> Leta 1966 je objavila obsežno spremno besedo o *Grotesknem plesu (Antic Hay)* Aldousa Huxleyja, ki ga je obravnavala kot generacijski in konverzacijski roman. V četrtem letniku se je ukvarjala z Döblinovim delom *Berlin, Alexanderplatz*. Za šesti letnik je napisala spremno študijo k *Stepnemu volku (Steppenwolf)* Hermannu Hesseja, v kateri je

8 Miriam Drev: »Dognanost v prevodih in življenjskih načelih«. Intervju z Janezom Gradišnikom in Katarino Bogataj Gradišnik. *Literatura* 20/201, 2008, 94–103.

9 Tone Smolej in Majda Stanovnik: *Anton Ocvirk* (Ljubljana: Nova revija, 2007), 159–160.

10 Prav tam, 170.

11 Bogataj Gradišnik je uradno prispevala pet študij, neuradno pa šest, saj je Ocvirk roman *Memento mori* Muriel Spark, delo o starčevskem dožemanju smrti v različnih okoljih, izločil iz programa, čeprav je bil preveden in vključno s spremno besedo pripravljen za tisk (Smolej, Stanovnik, 162).



analizirala tri sestavne dele znamenitega romana.<sup>12</sup> V desetem letniku pa se je posvetila *Robinsonu Crusoeju* Daniela Defoeja in se morda bolj kot prej ukvarjala z njegovimi viri ter recepcijo romana. Robinzonade (npr. Schnablov *Insel Felsenburg*) dokazujejo, v kolikšni meri je sentimentalizem stilno preoblikoval *Robinsona* v njegovo nasprotje. *Robinson* povečuje zmagoslavje civilizacije, sentimentalne robinzonade pa beg pred njo.<sup>13</sup> Eno najobsežnejših študij pa je že prej posvetila Sternovemu *Tristramu Shandyju*. Podrobno se je ukvarjala z existenco Tristrama – kot junaka romana, ki si komaj zasluži to ime, saj v njem nastopi pozno, in kot pripovednika, ki želi popisati svoje življenje. Zanimalo jo je, zakaj Tristram svojo zgodbo vedno znova začinja ter jo zavlačuje z digresijami in razpravljaji. Obravnavala je tudi pisateljev dolg do Cervantesa, ki posega v razne plasti njegovega romana, pa tudi vse sestavine, s pomočjo katerih poskuša pripovednik dokazati resničnost svoje zgodbe.<sup>14</sup> Katarina Bogataj Gradišnik je med prvimi opozorila, da je Sternov vpliv posegel v Mencingerjev potopisni roman *Moja hoja na Triglav*, v katerem dogajalno shemo sestavlja zamisel o izletu, na katerega se pripovedovalec vedno znova odpravlja, a vsakokrat obtiči in na cilj sploh ne pride. Gre za načelo, po katerem poteka sleherno dogajanje v *Tristramu Shandyju*. V obeh delih pripovedovalec suvereno posega v tok pripetljajev in speljuje bralčevo pozornost stran od poglobitve teme.<sup>15</sup>

Leta 1986 je za zbirko Kondor komentirala še Sternovo *Sentimentalno popotovanje* (*A Sentimental Journey*) in poudarila, da je avtor dolgo veljal za izumitelja pojma »sentimentalen«, kar sicer ni res, je pa besedi in kultu rahločutnosti pomagal do velikanske priljubljenosti doma v Angliji in na kontinentu.<sup>16</sup>

12 Pozneje je napisala še spremni študiji k izboru Hessejevih del v zbirki Nobelovci (1974) in k slovenski izdaji njegovih *Izbranih del* (1979).

13 »Defoejev Robinson Crusoe«. V: Daniel Defoe. *Robinson Crusoe* (Ljubljana: Cankarjeva založba, 1974), 9.

14 »Življenje in mnenja gospoda Tristrama Shandyja«. V: Laurence Sterne. *Tristram Shandy* (Ljubljana: Cankarjeva založba, 1968), 5–57.

15 »Odmevi sentimentalnega potopisa v slovenski meščanski prozi«. *Slava* 3/2 (1989), 123–124. John Neubauer, profesor primerjalne književnosti na Univerzi v Amsterdamu in urednik revije *Arcadia*, je imel decembra 2001 na ljubljanski Filozofski fakulteti odmevno predavanje o hrvaški nacionalni operi *Nikola Šubić Zrinski* Ivana Zajca, ki je bila skomponirana po Körnerjevi igri *Zrinyi*. Tedaj je povabil Katarino Bogataj Gradišnik, da bi napisala razpravo o slovenski recepciji Sterna za monografijo, ki jo je urejal v okviru znane zbirke *The Reception of British Authors in Europe*. Ni znano, zakaj v knjigi *The reception of Laurence Sterne* (2004) njenega besedila ni. Slovenski prevod besedila je objavljen iz rokopisa.

16 »Spremna beseda«. V: Laurence Sterne. *Sentimentalno popotovanje* (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1986), 177–178.

\*\*\*

V osemdesetih letih 20. stoletja je Katarina Bogataj Gradišnik preučevala sentimentalizem in decembra 1988, po opravljenem rigorozu, z uspehom zagovarjala doktorsko disertacijo *Sentimentalni roman in njegovi odmevi v slovenski zgodnjemeščanski prozi*. Prvi del obsežne disertacije, ki je nastala pod mentorstvom Janka Kosa, analizira in sintetično obravnava razvoj sentimentalnega romana v Evropi, drugi pa raziskuje njegov odmev v slovenski književnosti. Komisija je v oceni zapisala, da je disertacija tehtno znanstveno delo, saj »s trdno konceptualno in metodološko zasnovo sistematizira obsežno primerjalnozgodovinsko gradivo, ki se skriva pod splošnim pojmom sentimentalnega romana, nato pa to sistematizacijo uporabi kot orodje za novo motivno, tematsko in formalno interpretacijo slovenske pripovedne proze v drugi polovici 19. stoletja, njenih prvih razvojnih faz in prvih značilnih tvorb. Rezultati te aplikacije so v marsikaterem pogledu pomenljivi, saj na nov način osvetljujejo motivno, ideološko, moralno in ne nazadnje sociološko sestavo tega pripovedništva. Hkrati postavljajo v jasnejšo luč tudi formalne postopke, ki jih je to pripovedništvo uporabljalo za literarno konstituiranje svojega predmetnega sveta.«<sup>17</sup>

Disertacija pa ima številne nastavke že v njeni knjigi *Sentimentalni roman*, kajti avtoričino zanimanje za to temo sega še v študentska leta, ko je v Ocvirkovem seminarju predstavila Richardsonovo *Pamelo*. Nekdanji profesor jo je dvajset let pozneje povabil v ekipo svojega zadnjega velikega projekta – literarnega leksikona. Ocvirk je namreč spoznal, da prvotna zasnova leksikona literature s 3000 gesli ne bo lahko uresničljiva, zato se je odločil za zbirko monografskih obdelav posameznih gesel. Po njegovi shemi so morale vse študije najprej opisati izvor pojma ter njegove nadaljnje pomenske pretvorbe in različice v nacionalnih okoljih. Nato se je bilo treba lotiti še bistvenih značilnosti pojava, zgoščeno opisati njegovo pot po Evropi, natančneje pa prihod v slovensko okolje.<sup>18</sup> Ocvirk je Katarini Bogataj Gradišnik zaupal geslo sentimentalni roman. Knjiga je izšla konec leta 1984 kot 25. zvezek Literarnega leksikona. Oglejmo si nekaj avtoričinih interpretacij sentimentalnih romanov, pomembnih tudi za slovensko književnost.

Samuel Richardson, utemeljitelj sentimentalnega romana, je prenesel resni slog romana iz fantazijskega območja galantne književnosti v

17 Poročilo komisije o doktorski disertaciji Katarine Bogataj Gradišnik, 31. 10 1988. Zasebni arhiv.

18 Tone Smolej in Majda Stanovnik: *Anton Ocvirk*, 193–194.

sodobno resničnost. *Pamela (Pamela, or Virtue Rewarded)* je zgodba o mladi hišni na graščini gospoda B., ki jo poskuša gospodar najprej zapeljati, potem pa ga njena stanovitna krepost gane in spreobrne, da jo naposled vzame za ženo. V tem delu je očitna utilitarna moralna filozofija razsvetljenske dobe: plačilo za neomajno čednost je sreča še na tem svetu.<sup>19</sup> V Richardsonovi *Clarissi (Clarissa, or The History of a Young Lady)* pa premožna družina hčerko sili v poroko s povzpeticom, zato se zateče k libertincu Lovelaceu. Ko jo ta poskuša brez uspeha zapeljati, doseže svojo namero z uporabo narkotičnega napitka, Clarissa pa potem izhira. Po mnenju avtorice v Lovelaceu cinični razum duši plemenita čustva, pri osvajanju žensk pa ga bolj kot čutnost vodi volja do moči, zato roman pod vprašaj postavlja razsvetljensko idejo o razumu in spoznanju kot vodilu moralnega ravnanja.<sup>20</sup> Klasični vzorec družinskega romana pa je ustvaril Oliver Goldsmith v *Župniku Wakefieldskem (The Vicar of Wakefield)*, ki temelji na biblijski Jobovi zgodbi. Nad župnika Primrosa se druga za drugo zgrinjajo nesreče, ki jih vdano prenaša in je na koncu poplačan, saj vse uravnava Božja pravičnost. Goldsmith je Richardsonovo strogost nadomestil s sočutnostjo in človečnostjo. Če je Clarisso oče zavrzel, gre Primrose sam iskat zapeljano hčer.<sup>21</sup>

Jean-Jacques Rousseau je v *Novi Heloizi (Julie ou la Nouvelle Héloïse)* od Richardsona prevzel večglasno obliko pisemskega romana, vendar je svoje delo osredinil predvsem na ljubezenski dvogovor. Julijina in Saint-Preuxova ljubezenska zgodba je že sama po sebi kritika razumske razsvetljenske kulture, zagovor čustva in strasti. Roman je tudi kritika plemiških privilegijev, saj je Julija d'Étanges krepostnemu Saint-Preuxu zaradi njegovega plebejskega izvora nedosegljiva. Julijina odločitev, da se odpove ljubimcu in se po očetovi volji poroči z drugim, pa je povezana z religioznim razsvetljenjem. Samo z odpovedjo tostranski, čutni sreči je mogoče ohraniti večno in neskaljeno zvezo dveh duš, ki je ne moreta načeti ne čas ne minljivost.<sup>22</sup>

Po mnenju avtorice pa roman *Trpljenje mladega Wertherja (Die Leiden des jungen Werther)* pomeni odločilen korak v stran od *Nove Heloize*, v kateri etična postava kot nadosebna vrednota zmaga nad pravicami srca. V Goethejevem romanu sta se osebno čustvo in strast osamosvojila od moralnega in družbenega kodeksa, saj se Werther, ki se mu ni pripravljen

19 *Sentimentalni roman* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1984), 21–22.

20 Prav tam, 24.

21 Prav tam, 30.

22 Prav tam, 40–41.

podrediti, ravna po zakonitostih lastne osebnosti.<sup>23</sup> Usodnost Wertherjeve strasti ima izvir predvsem v njem samem, ne pa v zunanjih okoliščinah. Predmet njegovega čustva ni realna Lotte, temveč stvaritev njegovih želja in domišljije, poveljučana z avreolo njegove ljubezni.<sup>24</sup>

Klasični prozni vzorec ruske rahločutnosti pa je ustvaril Nikolaj Mihailovič Karamzin v povesti *Uboga Liza (Bednaja Liza)*, v kateri je motiv zapeljane nedolžnosti povezal s problemom stanovske neenakosti. Že v svojih teoretičnih spisih je priporočal pisateljem, naj začno opisovati preprostejšega človeka iz skromne koč. Življenje pod slamnato streho je sicer res skromno, a je skladno z naravo in zato krepostno in srečno. Erast, ki Lize ne zapusti zaradi njenega skromnega stanu, temveč zato ker se hoče z bogato ženitvijo rešiti dolgov, velja za prvi psihološko poglobljeni portret zapletenega značaja v ruski književnosti. Karamzin Lizine žalostne usode (samomora z utopitvijo) ni upodobil kot kazen za greh, temveč jo je povzdignil s poetizacijo ljubezenskega čustva. Po Lizini smrti skesani Erast vse žive dni obiskuje njen grob.<sup>25</sup> V *Sentimentalnem romanu* je avtorica obravnavala tudi odmeve sentimentalizma na Slovenskem, čemur je posvetila več samostojnih razprav, o katerih bo govor v nadaljevanju.

\*\*\*

Anton Slodnjak je že v šestdesetih letih 20. stoletja v slovenskem meščanskem pripovedništvu omenil osrednji motiv, ljubezen med grajsko gospodično in izobražencem kmečkega rodu,<sup>26</sup> v katerem je Katarina Bogataj Gradišnik prepoznala vzorec *Nove Heloize*. Floris Rousseaujevega romana se je v slovenskem pripovedništvu od šestdesetih do osemdesetih let 19. stoletja uveljavil kot najustreznejši, saj mdr. poudarja stanovsko razliko, ki ovira združitve ljubezenskega para. Ujemal se je tako s položajem slovenskega izobraženca, ki je izhajal iz kmečkega stanu, kakor z njegovimi ambicijami, da bi se uveljavil v družbi.<sup>27</sup> Slovenski zgodnjemeščanski roman se je oprl predvsem na prvi del *Nove Heloize* (torej na nemogočo zvezo med plebejcem in aristokratino, ki se mora poročiti stanu

23 Prav tam, 57.

24 Prav tam, 58.

25 Prav tam, 85–86.

26 Anton Slodnjak: Realizem II. *Zgodovina slovenskega slovstva* III (Ljubljana: Slovenska matica, 1961), 25.

27 »Vzorec Nove Heloize v mladoslovenskem pripovedništvu«. *Primerjalna književnost* 7/2 (1984), 5.

primerno), pripovedni vzorec pa je razvil v dveh variantah: v svetožalni (oziroma pesimistični), ki se izteče v tragedijo, ter v optimistični s srečnim koncem.<sup>28</sup> Glavni predstavnik prve je Stritarjev *Zorin*, v katerem se junak odloči za samomor, v nasprotju z Rousseaujevim junakom, ki o njem le razmišlja. Več pa je primerov variante s srečnim koncem, ko lahko junak doseže svoj cilj in pridobi plemiško gospico. Družbene pregrade uspešno premostita Jurčičeva junaka *Desetega brata* in *Doktorja Zobra* kot tudi naslovna lika Tavčarjeve povesti *Ivan Slavelj* in Sketovega romana *Milko Vogrin*.<sup>29</sup> Vzorec *Nove Heloize* razpade ob zatonu ideje o absolutnem in večnem ljubezenskem čustvu, ko ga začne izpodrivati nov vzorec z motivom ženske nezvestobe.<sup>30</sup>

Ob stopetdesetletnici Stritarjevega rojstva se je Bogataj Gradišnik lotila še drugih vzorcev sentimentalizma v njegovi prozi. Prvotni in temeljni vzorec sentimentalnega romana je zgodba o zapeljevanju (*seduction story*): plemič se zagleda v dekle nižjega stanu in jo poskuša zapeljati, ona pa vztraja v kreposti, čeprav do zapeljivca ni ravnodušna.<sup>31</sup> Ta vzorec je po Goldsmithovem *Župniku Wakefieldskem* obnovil tudi Stritar v *Gospodu Mirodolskem*, ko Zora pred poroko pobegne z lahkoživim Edvinom, nakar se skesana vrne domov.<sup>32</sup> Varianta tega vzorca je zapeljavana nedolžnost, ko gosposki ljubimec zapelje naivno dekle iz preprostega okolja in jo nato prepusti žalostni usodi. Po zgledu Karamzinove *Uboge Lize* je Stritar ustvaril *Svetinovo Metko*, obe dekleti umreta potem, ko se nezvesti ljubimec poroči z drugo. V obeh delih nato skesani ljubimec postavi dekletu nagrobnik in hodi žalovat na njen grob.<sup>33</sup> Zanimiv je tudi vzorec dvodelne zgodbe o zapeljevanju. Po zapeljevanju, ki se konča s smrtjo matere, nezakonska hči v drugem delu odraste in najde očeta. V nadaljevanju razvoja tega vzorca se zgodi, da je mati veljavno ali neveljavno poročena z otrokovim očetom, a jo je ta zavrzel. Materina zgodba se umakne v retrospektivo, hčerkin pa je v ospredju. V predzgodbi Stritarjeve *Rosane* mož zaradi domnevne nezvestobe zavrže

28 Prav tam, 7–8.

29 Prav tam, 10.

30 Prav tam, 11.

31 »Vzorci sentimentalizma v Stritarjevi prozi«. *Primerjalna književnost* 10/1 (1987), 43.

32 V obsežni razpravi »Stritarjev Gospod Mirodolski: mladostovski roman na ozadju evropskega izročila« (*Jezik in slovstvo* 31/6, 1985/1986, 191) ugotavlja, da je slovenski pisatelj ansambel oseb iz *Župnika Wakefieldskega* opazno zmanjšal. Pri Stritarju gre bolj za razdelitev vlog v pripovednem vzorcu, ne pa tudi za prevzem njihovih značajev. Njegove osebe so namreč zresnjene in slovesnejše kot pri Goldsmithu. Sicer pa je pozneje preučevala tudi bidermajerske prvine v tem romanu.

33 Prav tam, 46–47.

svojo čednostno ženo, mnogo let pozneje pa s pomočjo pisma v siroti prepozna svojo hčer.<sup>34</sup>

Konec osemdesetih let 20. stoletja je Katarina Bogataj Gradišnik raziskovala tudi pripovedni vzorec v ženskem romanu.<sup>35</sup> Ta je vezan na Richardsonovo *Pamelo*, revno dekle, ki služi v imenitni hiši in si jo gospodaričin sin poskuša pridobiti za metreso, a jo naposled vzame za ženo, premagan od njene stanovitne kreposti.<sup>36</sup> Kot ugotavlja avtorica, tudi sama izjemna poznavalka operne zgodovine, so že v 18. stoletju v ljubljanskem Stanovskem gledališču uprizorili nekaj italijanskih oper s Pamelino snovjo.<sup>37</sup> Modernizirano Pamelino zgodbo je našla zlasti v novelah »Blagodejna zvezdica« in »Mačeha« Pavline Pajkove, v njenem romanu *Slučaji usode* ter v *Beatinem dnevniku* Luize Pesjakove, in spregledane slovenske pisateljice tako med prvimi postavila v evropski kontekst.<sup>38</sup> Pamelina »hči« je tudi *Jane Eyre* Charlotte Brontë; ta je bila na Slovenskem znana po dramatizaciji Charlotte Birch-Pfeiffer, ki je omilila izvirne moralne probleme, Bogataj Gradišnik pa ji je posvetila eno svojih prvih razprav.

\*\*\*

Leta 1991 je Katarina Bogataj Gradišnik kot 38. zvezek Literarnega leksikona izdala knjigo *Grozljivi roman*. Odločila se je za slovensko sopomenko za poimenovanje žanra, ki je nastal v Angliji 18. stoletja in je ob svojem začetku dobil ime gotski roman. Gote je že v renesansi in humanizmu spremljala predstava o barbarski hordi, ki je razdejala antično kulturo v Italiji. Gotski slog srednjeveških katedral je bil tesno

34 Prav tam, 48.

35 V razpravi »Ženski roman v evropskem sentimentalizmu in v slovenski literaturi 19. stoletja« (*Primerjalna književnost* 12/1, 1989, 23) je ugotovila, da se s tem terminom poimenuje roman, katerega avtorica je ženska, navadno tudi s predpostavko, da je namenjen predvsem ženskemu občinstvu. Termin se opira na zunajliterarni kriterij, na spol pisateljic in bralk, pri tem pa ga spremlja problematični stranski pomen, češ da je to besedilo, ki naj bi razkrivalo neke »tipične« ženske lastnosti, kakor so npr. pasivnost, tenkočutnost, prevladovanje čustva nad intelektom. Od tod je samo še korak do zelo priljubljenega uvrščanja ženskega romana v trivialno literaturo. Sama zato uporablja pojem feminocentrični sentimentalni roman.

36 Prav tam, 28.

37 Prav tam, 30.

38 Pred njo je slovenski ženski roman strukturno analiziral in povezal s Pepelkino snovjo Miran Hladnik (cf. »Slovenski ženski roman v 19. stoletju«. *Slavistična revija* 29, 1981, 259–293).



povezan z negativnim vrednotenjem srednjega veka.<sup>39</sup> Gotski roman, katerega dogajanje je praviloma postavljeno v fevdalno katoliško okolje, je po mnenju avtorice žanr s sklenjenim sistemom literarnih konvencij. Ustvaril je svojo metaforiko barv, svetlobe, človekovo usodo pa ponazoril s podobami labirinta in teme.<sup>40</sup> Gotski grad je antropomorfna stavba, zrcalna podoba svojega gospodarja, ki neredko propade z njim. Je sedež sijaja in oblasti, hkrati pa tudi ječa.<sup>41</sup> Posebno vlogo v gotskem romanu ima negativni junak, ki ogroža idealističnega mladeniča in angelsko dekle, v njem pa so opazne poteze nekaterih figur, ki pozneje sestavljajo romantično ikonografijo, zlasti Prometeja in Fausta. Faustovska želja po nesmrtnosti je v gotskem romanu tematizirana v liku vampirja. Kot nasprotje pasivnemu angelskemu dekletu se v gotskem romanu pojavi demonska ženska v vlogi neustavljive zapeljivke.<sup>42</sup> Tipični pripovedni vzorec gotskega romana je zgodba o uzurpaciji in restituciji. Samozvanec namreč z zvijačo ali umorom prežene zakonite dediče. Fabula mora ponovno vzpostaviti pravni red, razkriti skrivno hudodelstvo iz preteklosti in ugotoviti, kdo je legitimni dedič. V *Otrantskem gradu* (*The Castle of Otranto*) Horacea Walpola je družinska skrivnost zamolčano hudodelstvo, pokopano v preteklost, ki zastruplja še naslednje generacije in se maščuje nad potomci. Pogosta spremljava je motiv sle po maščevanju, ki naposled tudi maščevalca požene v pogubo. V *Usodnem maščevanju* (*Fatal Revenge*) pastorja Charlesa Maturina knez Orazio posveti vse življenje maščevanju nad bratom-uzurpatorjem, pri tem pa uniči še lastne potomce. Poleg uzurpacije se v gotskem romanu pojavlja tudi obrazec preganjanja in bega, pri čemer sta preganjalec in žrtev usodno priklenjena drug na drugega.<sup>43</sup> Iz razmerja med žrtvijo in rabljem je v pozni gotiki vzniknil še motiv dvojnika. Frankenstein v demonskem bitju, ki ga je ustvaril sam, odkrije utelešenje senčne strani svojega jaza.<sup>44</sup> V slovenski literaturi je Jurčič uporabil motiv uzurpacije in restitucije (*Jurij Kozjak*), pa tudi ugrabitve in reševanja (*Hči mestnega sodnika*), zlasti pogost pa je topos sovražnih si bratov.<sup>45</sup>

39 *Grozljivi roman* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1991), 5–6.

40 Prav tam, 25.

41 Prav tam, 29.

42 Prav tam, 30–38.

43 Prav tam, 41–43.

44 Prav tam, 44.

45 Prav tam, 147–150.

\*\*\*

Januarja 1990 je Katarina Bogataj Gradišnik Filozofsko fakulteto zaprosila za podelitev naziva docentke za primerjalno književnost in literarno teorijo. Komisija v sestavi Janko Kos, Mirko Zupančič, Evald Koren in Mirko Jurak je v svojem strokovnem poročilu zapisala, da je mogoče njeno znanstveno delo oceniti za enega najkvalitetnejših prispevkov primerjalne književnosti k dognanjem slovenske literarne vede v zadnjem desetletju: »Zaris raziskovalnega področja v [njenih razpravah] je stvar in problemski, daleč od zgolj informativnega in referativnega načina, opira se na podrobno analizo primarnega gradiva, metodologija je empirično-eksaktna, skladna s tradicijami historičnega empirizma, kot ga je utemeljil v slovenski komparativni 'šoli' A. Ocvirk, vendar v izpeljavi pojmovno strožja, interpretativno sistematična, obenem pa odprta tudi za duhovnozgodovinske in sociološke vidike.« Komisija poudarja, da kandidatka s svojimi rezultati »bistveno prenavlja literarnozgodovinsko podobo slovenske pripovedne proze v drugi polovici 19. stoletja, ko v delih njenih osrednjih avtorjev (pa tudi obrobni subliterarnih žanrov) odkriva še neraziskane tematološke in formalno tehnične vzorce, ki jih je avtorici uspelo odkriti prav iz primerjalnih povezav z evropskim sentimentalnim romanom«. <sup>46</sup>

Zaradi kakovosti znanstvenoraziskovalnega dela se je komisija strinjala, da kandidatka ustreza merilom za pridobitev naziva, hkrati pa je poudarila, da gre za izjemen primer, saj kandidatka nima popolne diplome iz primerjalne književnosti. Upošteva njen izjemni prispevek k razvoju primerjalne književnosti pa je predlagala, da se v kandidatkinem primeru napravi izjema.

Več kot leto dni pozneje, decembra 1991, je imela Katarina Bogataj Gradišnik pred študenti Oddelka za primerjalno književnost (med katerimi je bil kot devetnajstletni bruc tudi pisec teh vrstic) preizkusno predavanje z naslovom »Predzgodba v slovenskem meščanskem pripovedništvu 19. stoletja in izročilo grozljivega romana«. <sup>47</sup> Uvodoma se je lotila terminoloških vprašanj in sklenila, da je pojem uvodna zgodba (predzgodba) kot bistvena sestavina analitične tehnike v literarni vedi običajen pri obravnavanju dramatike, v zvezi s pripovedno prozo pa je malokdaj podrobno opisan. V predavanju je poudarila, da se analitična tehnika v gotski fabuli družijo s stalnimi pripovednimi vzorci. Eden od njih je usodno

46 Strokovno poročilo, 1. 11. 1990. Zasebni arhiv.

47 Predavanje je pozneje izšlo pod naslovom »Izročilo grozljivega romana v uvodni zgodbi slovenskega meščanskega pripovedništva«. *Jezik in slovstvo* 37/7 (1991/1992), 182–194.



maščevanje, ko se protagonist maščuje za krivico, ki je bila prizadejana njemu ali njegovim najbližjim, a na koncu propade s hudodelcem vred. Vzorec usodnega maščevanja je mogoče najti v povesti *Huzarji na Polici* Frana Erjavca, v kateri oče obračuna z italijanskim zapeljivcem hčerke, ki se pozneje vrne v domači kraj in umre pred cerkvenimi vrati. Zgodba o usodnem maščevanju sestavlja tudi tloris *Desetega brata*, le da v tem romanu ni povezana z motivom zapeljane nedolžnosti, temveč z likom zavrnjenega otroka gosposkih staršev, ki se skriva pod identiteto potepuha. Temačna skrivnost iz preteklosti, ki zastruplja razmerja v mlajši generaciji, pa je prisotna tudi v Kersnikovem mladostnem romanu *Na Žerinjah*.

Marca 1992 je bila Katarina Bogataj Gradišnik izvoljena v docentski naziv. Postala je prva docentka v slovenski univerzitetni zgodovini primerjalne književnosti. Pred njo je bilo na vsej Filozofski fakulteti v njeni sedemdesetletni zgodovini malo več kot 20 profesorice s takšnim nazivom. Na naslednjo docentko primerjalne književnosti je bilo treba čakati še dobro desetletje.



---

# Nekdanja in današnja Jane Eyre

## Ob romanih Charlotte Brontë in Jean Rhys

### I

Ime Charlotte Brontë je v našem kulturnem prostoru že dolgo znano, saj se je *Jane Eyre* kot »igrokaz« predstavila že v prejšnjem stoletju, čeprav je bilo besedilo romana prevedeno šele v povojnem času: prvikrat leta 1955 z naslovom *Sirota iz Lowooda*,<sup>1</sup> pač prevzetem po priljubljeni filmski verziji. Nedavno izšli novi prevod je ta naslov zvesto obdržal, morda se je zdel izvirni za slovenskega bralca premalo poveden. Večja novost je bila *Villette*, pisateljčino zadnje in najzrelejše delo. Kljub svojim odlikam se sicer v popularnosti ni moglo prav kosati z *Jane Eyre*, kaže pa, da ga je pri nas beroče občinstvo le znalo ceniti, saj je doživelo ponatis prav istega leta (1970), ko je izšel tudi novi prevod bolj zgodnjega romana.<sup>2</sup>

Oba romana Charlotte Brontë sta se uvrstila med vrhove viktorijanske književnosti, hkrati pa sta do današnjega časa ostala med najpopularnejšimi deli v svoji deželi in drugod. Kot kažejo statistike angleških ljudskih knjižnic, se romani sester Brontë na seznamu najbolj iskanih knjig vztrajno držijo prav pri vrhu, takoj za Dickensom. Posebno *Jane Eyre*<sup>3</sup> je bila uspešnica že prav od »rojstva« naprej in je pri tem zatemnila izid močnejšega romana *Viharni vrh*, ki ga je istočasno objavila Charlottina mlajša sestra Emily. Skoraj odveč je dodajati, da so bili njuni romani vedno znova prevajani v vse kulturne jezike in da je *Jane Eyre* poleg dramatizij doživela nič manj kot šest filmskih upodobitev.

Vzrokov za tolikšno priljubljenost teh zdaj že »klasičnih« romanov pri občinstvu vsekakor ne kaže iskati samo v njihovi privlačni zgodbi,

---

Prvič obj.: *Prostor in čas*, 1973, letn. 5, št. 10–11, str. 640–656.

1 *Sirota iz Lowooda*. Maribor, Večer 1955. Prev. France Borko in Ivan Dolenc.

2 *Sirota iz Lowooda*. Prev. Božena Legiša. Murska Sobota, Pomurska založba 1970; *Villette*. Prev. Rapa Šuklje. Ljubljana, Mladinska knjiga 1965 (ponatis 1970).

3 *Jane Eyre* je izšla leta 1847, prav tako *Wuthering Heights*, in *Villette* leta 1853. Slovenski prevod *Wuthering Heights (Viharni vrh)*, prev. Rapa Šuklje) je izšel pri Cankarjevi založbi l. 1962.

zanimivih značajih junakov ali drugih čisto literarnih odlikah. Nič manj kot dela je že od nekdaj razvnela domišljijo bravcev legendarna življenjska zgodba sester Brontëjevih, Charlotte, Emily in najmlajše (v primerjavi z njima tudi šibkejši) pisateljice Anne, njihova zgodnja smrt, vse to na ozadju mračnega župnišča na robu yorkshirskih močvirij, z okni sprejemnice, obrnjenimi na pokopališče.

Romantični nimb, ki se je zelo kmalu ustvaril okrog Brontëjevih, ni bil ravno v prid literarnozgodovinskim in kritičnim obravnavanjem njihovih del. Tega so se vse prevečkrat lotevali navdušeni amaterji, ki so največkrat obtičali pri sentimentalnih biografijah in so videli v delih Brontëjevih predvsem odsev njihovega življenja, ne pa besednih umetnin. Posebno Charlotte je bila prikladen predmet vseh mogočih ugibanj, saj je živela najdlje in bila takoj po smrti deležna življenjepisne upodobitve iz peresa svoje sodobnice gospe Gaskell. *Življenje Charlotte Brontë* (1857) je samo književna umetnina, ki so jo poznejše romansirane biografije malokdaj dosegale; napisano je seveda na podlagi zelo pomanjkljivih virov, saj veliko gradiva še ni bilo dostopnega. Zato pa mu daje poseben čar dejstvo, da je avtorica Charlotta še osebno poznala, prav tako njenega očeta, pastorja v Haworthu, in njenega moža, tamkajšnjega kaplana. Kljub diskretnosti gospe Gaskellove so bravci in kritiki že takoj hoteli videti v *Villette* predvsem prozorno upodobitev Charlottinih izkušenj v Bruslju, njenega šolanja in službovanja v zavodu zakoncev Hégerjevih, in jih je še posebej zanimalo, ali je bila Charlotte zares zaljubljena v profesorja Hégerja. Ni bilo posebno težavno tudi identificirati modele za celo vrsto oseb v *Jane Eyre* in junakinjo kratko malo izenačiti s pisateljico.

Starejše razlagavce njenih del, tudi resnejše, je najbolj spravljal v zadrego to, da Charlotte in Emily Brontë nikakor ni bilo mogoče jasno ovrednotiti in uvrstiti, da sta ob vseh takšnih poskusih ostajali nepojasnljiva, anomalna pojava ob strani svojih drugih znamenitih sodobnikov. Priznati so morali, da sodita pač med tiste čudaške, samotne in zelo izvirne genije, ki nimajo ne dokazljivih predhodnikov ne pravih naslednikov ali posnemovavcev. Tudi odkrivanje novih podatkov in dokumentov ne more pojasniti tistega vznemirljivega sevanja in neulovljivega čara njunih del, ki se izmika racionalni analizi in se samo delno lahko razlaga z izrazi, kot so »razbeljeni plamen« ustvarjalnega navdiha, eruptivna domišljija in čustvena intenzivnost.

Spričo tolikšnega zanimanja za življenje in osebnosti Brontëjevih ni čudno, da so ostali njihovi romani kljub povodnji pisanja o njih z literarne strani veliko manj osvetljeni kot dela njihovih velikih sodobnikov, zato

tudi nadvse privlačno področje za moderno kritiko; ta je v zadnjih letih dala vrsto predirnih interpretacij in stilnih analiz teh besedil, čeprav je večkrat šla v drugo skrajnost in zametovala sleherno povezavo med delom in življenjem Brontëjevih ter pri tem zagrešila razne anahronizme in psihološke absurdnosti.

Kar se tiče pisateljske obrti, se je dalo Charlotti Brontë, podobno kot drugim viktorijancem z Dickensom na čelu, očitati nekatere značilne slabosti: neizenačeno in nedisciplinirano pisanje s sunkovitimi prehodi med bleščečimi in šibkimi mesti, okorno in neskladno kompozicijo (v tem pogledu se *Jane Eyre* pozna tudi podrejanje konvenciji tiste dobe, ki je terjala romane v treh delih); Charlottina posebnost je značilni nervozni slog in resnobno moraliziranje brez iskrice humorja. Z lahkoto se v obeh zgodbah, *Jane Eyre* in *Villette*, zapazijo klišeji iz srhljivih romantičnih romanov, melodramatične prvine, preočitna naključja, neverjetni razpleti in senzacionalni obrati.

In vendar sta oba romana ostala živa in sveža, medtem ko je množina tedanje literarne produkcije, narejene s te vrste pripomočki, zatonila v pozabo. Od teh se *Jane Eyre* in *Villette* ločujeta po izvorni viziji sveta, v kateri so se vse, še tako heterogene prvine pretopile v nedeljivo celoto. Ločujeta se tudi od vrhunske viktorijanske proze po nekaterih značilnih potezah, kakršnih ni najti v besedilih njunih sodobnikov, razen v Emilyjinem *Viharnem vrhu*. Charlottin posebni dar je raba jezika, svojevrstna poetična sugestivnost, ki jo izžarevajo čisto preproste besede v posebnih povezavah. Kot poznoromantični pesniki, ob katerih je doraščala, je znala svojo prozo oblikovati tako, da je spregovorila o tistih plasteh človekove izkušnje, ki so bile poprej samo predmet poezije. Spregovorila je o najbolj zapletenih odtenkih čustev, o njihovih skritih vzgibih in podtalnih tokovih; o bolečini in ekstazi ljubezni, o strastnem zanosu in obupu, o tragiki utesnjene eksistence. Znala je ujeti občutke osamljenosti in nedoločljive tesnobe, hrepenenja in blaženosti, in naposled poseben podton, s katerim se oglašča skrivnost pod videzom vsakdanje resničnosti. Prav tiste poteze, ki bi jih prej lahko imeli za značilnosti lirske poezije kot proze, dajejo Charlottinemu slogu enkratno barvo in lepoto.

Te in druge posebnosti njenega pisanja so odsev izrazito osebne, zelo individualističnega pogleda na svet, odsev silno intenzivnega odzivanja na izkušnjo. V tonu Charlottine pripovedi se ves čas čuti njena osebnost, spoj najbolj raznoterih prvin: otroškega, celo naivnega čudenja nad svetom in stvarmi, intuicije, ognjevitosti zanesenosti, pa spet togega puritanstva, ki ji narekuje včasih kar preveč preproste sodbe o ljudeh in dogodkih. Spričo tako subjektivne narave njenih besedil je tudi razumljivo,

da je pisateljici prav malo mar zvestoba izkustveni resničnosti, da s slednjo dostikrat ravna svojevóljno in ji je komaj pomembno, ali je kak zalet zares verjeten, kako naključje le preočitno. Oba romana, *Jane Eyre* in *Villette*, govorita predvsem o stanjih duhá, o notranjem doživljanju, ne o dogodkih v zunanjem času in prostoru.

Zato to tudi nista romana o sočasnem življenju kot drugi viktorijanski romani, nista široka panorama tedanje družbe, kakršno razgrinjajo pred bravcem Dickensova ali Thackerayeva dela, tudi se iz teh dveh besedil ne izve toliko o vsakdanjosti tiste dobe, kot na primer iz Trollopa. Gotovo je značilno, da se je Charlotti Brontë manj posrečil tisti roman, v katerem je skušala edinokrat spregovoriti tudi o sodobnih družbeno-gospodarskih razmerah in krizah (*Shirley*, 1849). Meja svoje nadarjenosti se je pisateljica očitno sama dobro zavedala, to kaže v pismu svojemu založniku Georgeu Smithu (ta ji je bil za model dr. Johna v *Villette*) iz leta 1852: »Videli boste, da se *Villette* ne dotika nobenih javnih zadev. Ne morem pisati knjig, ki obravnavajo aktualna vprašanja; nima smisla, da bi poskušala.«<sup>4</sup>

Charlotte Brontë je tudi samó v *Shirley* uporabila eno temeljnih konvencij viktorijanskega romana, »vsevednega pripovednika« v tretji osebi, pač v skladu z močnejše poudarjeno objektivno resničnostjo v tem delu. V obeh drugih pa je pustila svoji vsakokratni junakinji, da pripoveduje zgodbo sama, na pač najbolj ustrezní način spríčo subjektivnega značaja te pripovedi. Zunanji svet je v njuni pripovedi navzoč samo toliko, kolikor ga dojema zavest junakinje, vse osebe in dogodki prihajajo do bravca skozi medij njene senzibilnosti, v tej pa preoblikovani, celo deformirani, večkrat predimenzionirani, in vendar veljavni in avtentični prav zato, ker je v obeh tekstih edina veljavna resničnost junakinjina zavest.

V tej izraziti ponotranjenosti in kontemplativnosti se umetniški svet Charlotte Brontë zdi silno tuj njenemu času, ki pač po pravici slovi po svoji ekstrovertnosti, po optimističnem razmahu, času, katerega ideal sta bila dejavnost in uspeh. Zato ni čudno, če so razlagavci ob takšni osamljenosti Charlottinih romanov v miselnosti tiste dobe skušali najti njene daljne »sorodnike« šele veliko pozneje, v tako imenovanem romanu »toka zavesti«. Vendar se zdijo realnejši tisti, ki so opozarjali na njeno sorodništvo s prvim velikim raziskovavcem občutljive duše v angleški književnosti, s sto let starejšim Richardsonom. Ne toliko zavaljo zunanje podobnosti v zgodbi njegove *Pamele* in *Jane Eyre* (*Pamela* se mali Jane tudi močno priljubi), temveč zavaljo podobne moreče atmosfere, tesno zaprtega sveta, v katerem je ujeta junakinja, zavaljo prav tako izključne

4 Cit. po: Kathleen Tillotson: *Novels of the Eighteen-Forties*. Oxford 1956, str. 95.

koncentracije na njeno notranje doživljanje, na njene samogovore in naposled na to, da občuti druge ljudi kot tuje in nedostopne.<sup>5</sup>

Značilno ozračje, v katerem živi Charlottina junakinja, naj je to Jane Eyre ali Lucy Snowe, je namreč občutek skrajne osamljenosti. Že zunanje okoliščine so v obeh romanih podane tako, da ostane junakinja popolnoma sama na svetu, toliko bolj nemočna in nebogljenka, ker je še otrok. Brez doma in brez svojcev, revna, neznatna, prav nič ljubka, ničesar nima, kar bi ji lahko pridobilo naklonjenost soljudi; in kar je še hujše, *drugačna* je od ljudi okrog sebe. Jane in Lucy nista samo brezdomki, sta tudi posebnici (outsiderki) po temperamentu, po uporniškem, vse preveč samostojno mislečem duhu. Ozračje samote in odtujenosti je prignano do skrajnosti v *Villette*, čeprav tudi Jane užije obojega v veliki meri in se celo znajde kot beračica pred tujimi vrati. Lucyjin položaj je zaostren s tem, da si služi kruh v drugi deželi, katere kultura, vera in življenjski slog so ji tuji in zo-prni. Kontinentalno mesto, v katero jo je zanesla usoda, se ji vidi nenavadno in čudno, celo sovražno, običaji in ljudje frivolni in lažnivi. Vse to deluje do kraja moreče na dekline, ki je že po naravi zavrta, in njena pobitost doseže vrhunec, ko ostane med počitnicami v zavodu čisto sama. Ko blo-di po neprijaznem mestu, jo nevzdržna notranja tesnoba prižene do tega, da jo razkrije katoliškemu patru v spovednici – pač dejanje, v kakršno prižene lahko nestrpno protestantko, kakršna je Lucy, samo skrajna stiska in nad katerim so se pisateljicini angleški sodobniki že kar zgledovali. Toda Lucyjina potreba po tem, da bi našla stik z drugim človekom, ki bi jo bil pripravljen poslušati in morda celo razumeti, je tako silovita, da ji je tisti hip prav malo mar, da ta človek služi »krivi« veri. Vendar je tedaj že prepozno, da bi še predrla ograje svoje osamljenosti, njeno notranje stanje se je že spreverglo v telesno bolezen in iz te jo reši šele obzirno prijateljstvo dr. Johnove družine. Podobno potrebo po čustveni toplini čuti tudi mala Jane v lowoodskem zavodu. Prijateljici, ki ji skuša dopovedati, da je čista vest pomembnejša od človeške naklonjenosti, razvneto odgovori: »To mi ni dovolj; če me ljudje ne bi imeli radi, raje umrem.«

Najpopolnejše srečanje z drugim človekom vidi junakinja Charlotte Brontë v erosu: ljubezen med moškim in žensko ji pomeni najbolj veljavno možnost za tako razmerje do drugega, v katerem človek lahko najde in uresniči tudi sam sebe. Zato so oba romana po pravici označevali kot zgodbi o tako imenovani veliki ljubezni; *Jane Eyre* celo uživa sloves ene najznamenitejših ljubezenskih zgodb v književnosti sploh.

Pisateljicininim sodobnikom sta se deli morali zdeti, kot pričajo sočasne kritike, hudo drugačni od tistih, ki so jih bili vajeni. V teh dveh

5 Prim. op. cit., str. 149.



romanih on ni več mlad, ona sploh ne lepa. Neznani ocenjevalec je nehote imenitno označil *Jane Eyre* ob izidu v *Sharpe's London Magazine* (in prav to bi bil lahko rekel tudi o *Villette*): »... kakšna čudna knjiga! predstavljajte si roman, v katerem je junakinja majhna temnikasta guvernanta in junak grobijan srednjih let.« Nevede je s tem opozoril na povsem nekonvencionalno zasnovano zgodbo o ljubezni, katere junaka nista več šablonsko lepa in brezbarvno čednostna, temveč dva zelo samosvoja, izrazita značaja, morda manj prikupna, kot je bila dotlej navada, zato pa pod svojo neromantično zunanostjo in vedenjem zmožna resnične strasti.

Razmerje med junakinjo in junakom kaže v vseh romanih Charlotte Brontë isti temeljni vzorec: junak je po položaju in po življenjskih izkušnjah superioren, v *Jane Eyre* gre za razmerje med gospodarjem in uslužbenko, v *Villette* med učiteljem in učenko. Domneva, da se na dnu tega vedno vračajočega se vzorca skriva Charlottino najbolj pretresljivo doživetje, zatrta ljubezen do njenega profesorja in poznejšega predstojnika Hégerja, se je razlagavcem res skoraj vsiljevala. Vendar se je Charlotti posrečila živa in prepričljiva figura šele v profesorju Paulu Emanuelu v *Villette*, v portretu tega romansko živahnega in vzkipljivega, čudaškega malega moža nagle jeze, a odprtih rok in srca. Ob njem ostaja Rochester iz *Jane Eyre* vse preveč literarna postava, v premnogih potezah pravi byronski junak, mračen, nesrečen, s krivdo obtežen in izžarevajoč temno privlačno energijo, mož gospodovalnega in pollaščevalnega značaja in pravo utelešenje močatosti, kakršno si v romantičnih sanjah lahko predstavlja mlado dekle, ki je zrastle ob knjigah in tako daleč od sveta kot Charlotte Brontë.

Iz tako zastavljenega razmerja, iz razlike v letih in družbenem položaju izvirajo mnogovrstne napetosti in zapleti med junakinjo in možem, katerega ljubi. V njej se želja, da bi se mu podredila, bojuje z enako močjo, da bi mu tudi sama zavladala. Zbliževanje med njima večkrat meji prav na merjenje moči v boju med moškim in ženskim spolom, je igra z ognjem, tveganje in spogledovanje z nedoločljivo nevarnostjo. Ni naključje, da je pisateljica poročila Jane Eyre z Rochesterom šele potem, ko je slep, pohabljen in nemočen, ko mu bogastvo in plemiški naslov ne dajeta več tolikšnih prednosti pred revnim dekletom kot poprej, ko se je teh prednosti tudi očitno zavedal; zdaj ima Jane priložnost, da se pokaže velikušna in požrtvovalna, saj je v nekem smislu dobila boj.

Podobno nekonvencionalen kot značaja in njuno razmerje v ljubezenski zgodbi je tudi način, kako odkrito spregovori junakinja o čustvih, kakršna so dobro vzgojena dekleta sredi prejšnjega stoletja skrbno zamolčevala. Charlotte Brontë si tega nezastritega tona ni izbrala iz



kakega zavestnega upora proti viktorijanskim konvencijam, ki so določale, kakšno vedenje in mišljenje je primerno za mlado žensko. Pri njej ne gre za izzivalno gesto, temveč kratko malo pisateljici teh ustaljenih pravil ni bilo mar. Seveda je bilo v romanu njenega časa nepredstavljivo, da bi bila izrecno spregovorila tudi o telesni ljubezni in spolni privlačnosti, vendar se oboje živo in pristno oglašata kot podton v ljubezenskih izpovedih junakinje – to so zapazili in pisateljici tudi zamerili že nekateri sodobniki. Angleška proza takšnega pojmovanja erotike pred sestrama Brontë ni poznala in ga tudi ni bila zmožna izražati še dolgo pozneje, morda vse do Lawrencea. Nič čudnega, da se imeni Charlotte Brontë in tega sedemdeset let poznejšega pisatelja vedno znova omenjata skupaj; v njenih besedilih se namreč zapaža podobno spoprijemanje z jezikom, da bi izražal tisto, kar je bilo dotlej področje poezije, nedoločljiva, v besede težko ulovljiva čustva in občutke, podobno spajanje duhovnega s telesnim, podoben poskus upodobiti s pesniškimi sredstvi ljubezensko strast, ki presega čutnost, prerašča v totalno izkušnjo sveta in zajema vso živo naravo.

Kot bi ne sodila v prejšnje stoletje, se berejo mesta, kakršno je na primer tisto, ko Jane izza zavese v okenski dolbini gleda v salon, kjer gospod Rochester kratkočasi svoje goste: »Gledala sem ga, gledala z navdušenjem, bilo je blaženo, grenko navdušenje. Čisto zlato s črnimi madeži bolečine.« In malo pozneje pristavlja: »... nekaj imam v glavi in srcu, v krvi in živcih, kar me duhovno izenačuje z njim.« To je tista celotno osebnost zajemajoča sorodnost, ki jo junak in junakinja spoznata drug v drugem, ko v ljubljenem človeku najde vsak izmed njiju svoj drugi jaz, kot to pove Rochester. Odtod tudi usodna in nepreklicna zavezanost drugemu človeku pri dvojicah Jane in Rochester, Lucy in Paul Emanuel, takšna, ki jo lahko loči samo smrt.

V obeh romanih se erotična ljubezen prikazuje kot možnost za najpopolnejše srečanje z drugim človekom in hkrati za uresničenje samega sebe do najvišje stopnje, in sicer prav v samopozabljenju. Charlotte Brontë v vseh delih, ki jih je napisala odrasla, prikazuje eros kot pozitivno vrednoto. Vendar je poznala tudi njegovo temnejšo stran in nevarne robove, čeprav ji ni nikjer pomenil take vse uničujoče demonije, kakršna se sprošča v *Viharnem vrhu* njene sestre. Vedela pa je tudi ona, da eros ni samo odrešujoča ljubezen, temveč je lahko tudi »pogubna strast«, ki ogrožata junakinji svobodo in integriteto. Ta sila lahko razdene njen največji »vrojeni, notranji zaklad«, kot imenuje pisateljica človekovo identiteto. V eni svojih novelet, kakršne so sestre Brontë in njihov tedaj še obetajoči brat kot otroci pisali drug za drugega, je Charlotte zapisala o eni svojih

romantičnih junakinj: »Izgubila je svojo identiteto, njeno življenje samo se je utopilo v življenju drugega.« In tako se godi vsem zaljubljenkam Charlottinih zgodnjih pisateljskih poskusov: dajo se voditi samo brezpopojni vdanosti ljubimcu in svoji lastni čezmerni strasti, zato tudi vselej propadejo. Morda tudi Rochester s svojo gospodovalno naravo ogroža Janino individualnost in svobodo, morda Jane čuti, da si jo v svoji burni ljubezni skuša podjarmiti. Jane se temu upira in zdi se, da je prav odpor proti tujemu gospodovanju nad njo temeljna, če že ne edina konstanta v njenem ravnanju.

Janin navidezno tako trdni in celoviti značaj namreč razdvaja notranji spor, ki sega kot globoka zareza prav v tkivo romana samega in ostaja na koncu kljub harmoničnemu sklepu v bistvu nerešen. Ta spor se je v Jane sprožil prav z njeno ljubeznijo do Rochestra, o katerem se v dramatičnem prizoru, ko že stojita pred oltarjem, razkrije, da je poročen, poročen z blazno žensko, ki mu je uničila del življenja. Jane se znajde pred dilemo, ki jo postavljata njena ljubezen in sočutje na eni strani, na drugi pa verska zapoved, ki prepoveduje prešuštvo, in družbena postava zoper bigamijo. Jane se v kritičnem trenutku odloči za drugo in zapusti ljubljenega moža prav tedaj, ko bi bil njeno pomoč najbolj potreboval. Vendar je iz besedila jasno razvidno, da pri tem ne gre za uklanjanje družbenim normam in verskim postavam ali celo za kompromis s konvencionalno moralo, njena dilema je dosti bolj zapletena. Jane se noče kompromitirati v nedovoljeni zvezi z Rochestrom, ker ve, da bi le-ta ogrožala njeno samospoštovanje, njeno etično in duhovno celotnost in tisto kontinuiteto njene osebnosti, ki je vezana na moralno in kulturno izročilo. Manj pomemben, a vendar očiten moment je tudi ta, da Jane Rochestru ne zaupa popolnoma; ni prepričana, da ne bi postala le naslednja v zapovrstju njegovih ljubic. Ali mu v takih dvomih ni morda krivična, je težko razbrati iz besedila, kjer je vse prikazano samo iz njenega zornega kota.

Ta spor v središču romana in v junakinji sami, ki občasno izbruhne na dan, večidel pa ostaja tik pod površino, nezaveden, je izzival vedno nove, večkrat nasprotujoče si razlage. Pred nedavnim je opozoril nanj R. Benvenuto v obsežni študiji *Otrok narave, otrok milosti*.<sup>6</sup> Avtor odkriva v *Jane Eyre* dva nasprotujoča si sistema vrednot, ki obstajata drug ob drugem v metafizičnem in moralnem vesolju, v katerem živi junakinja. Ta se čuti razdvojena med oba koncepta ravnanja, ki ju pisateljica označuje z imenom »narava« in »milost«. »Narava« ji pomeni človekovo individualnost in priznava le tiste zakonitosti, ki izvirajo iz enkratnosti in neponovljivosti človekovega jaza. »Milost« pa pisateljica pojmuje kot

6 »The Child of Nature, the Child of Grace«. *Modern Language Notes (MLN)* 39/1972, No 4.

posameznikovo podrejanje kolektivnemu etosu, sestavu že izoblikovanih načel, ki izvirajo v zadnji konsekvenci iz božanskih postav in so zato vedno in povsod veljavna: postava, »ki jo je človek postavil, Bog pa posvetil«, kot pravi Jane.

Ta dva pojma sta utelešena v obeh njenih snubcih: »narava« v impulzivnem Rochestru, »milost« v St. Johnu Riversu, mladem pastorju, ki pozna samo dolžnost in samozatajevanje. Izbira med njima pomeni za Jane izbiro med dvema sistemoma vrednot. Vsak izmed njiju najde močan odziv v sebi sorodnih potezah Janine osebnosti, vsak pa tudi po svoje ogroža njeno svobodo.

Jane se naposled vrne k Rochestru, a ne iz kake premišljene odločitve, temveč sledeč skrivnostnemu klicu, ki jo roti z njegovim glasom, a prihaja v resnici iz globin njenega bitja. Jane tedaj še ne ve za požig Thornfielda in smrt njegove žene, a očitno se protislovnosti svojega ravnanja ne zaveda. Ko bi bil Rochestrov zakonski stan ob ponovnem srečanju še tak kot poprej, bi se morala Jane odločati znova, se pravi, odločiti bi se morala naposled Charlotte Brontë: morala bi sebi in junakinji še enkrat priklicati v zavest vprašanje, ki je v resnici nerešljivo, če je postavljeno takó, kot ga postavlja njen roman. Ta miselni napor si je prihranila z drastičnim posegom v zgodbo, s požarom, ki ga Bertha Rochester povzroči in v njem tudi umrje.

Pisateljica se, kot vse kaže, reševanju osrednje dileme ni ognila zavestno ali namerno, tudi ni zapazila, da njen nasilni poseg še malo ni odgovor na vprašanje, ki jo je mučilo. Jane nikdar ne podvomi o pravilnosti svojih odločitev in ravnanja, saj se v obojem opira na večno veljavne postave, in pisateljica razločno želi, da bi tudi bravec o tem ne podvomil. Seveda se je obračala na občinstvo svojega časa, ki je presojalo reči po istem moralnem zakoniku in odobravalo Janino neomajnost. Kak drugačen pogled, kot je bil na primer tisti George Eliot, je bil med sodobniki pač zelo osamljen. G. Eliot, sicer sama velika moralistka, a hkrati svobodomiselnost osebna, je menila, da bi morala biti samoodpoved namenjena kaki bolj zvišeni stvari, kot je postava, ki uklepa človeka v tako absurdnih okoliščinah, kot so Rochestrove. Zdi se, kot da bi bila obžalovala, da junakinja njene pisateljske vrstnice ni prelomila družbenih predpisov in tako pomagala utirati pot vstajajočemu gibanju za ženske pravice.

Pozneje se je čedalje glasneje ponavljal očitek, češ da je Ch. Brontë ostajala v idejnem pogledu znotraj splošno sprejete miselnosti tedanje družbe in da je skušala svoji junakinji najti takšno izpolnitev individualnih želj, ki ne bi kršila veljavnega reda. Nasledek teh prizadevanj da je nekakšna kompromisna, pragmatična rešitev, kakršne vedno znova

nahajamo v viktorijanskem romanu: družbene norme ostanejo kljub poprejšnji kritiki nedotaknjene, junak se jim podredi in se po svojih močeh včleni v obstoječi red. Odtod tudi običajni »srečni konec« v angleškem romanu 19. stoletja.<sup>7</sup>

Vendar pri Ch. Brontë ne kaže iskati vzrokov za takšno spravljivo rešitev kar v uklanjanju konvencijam tiste dobe, saj so bili njeni nagibi dosti bolj zapleteni. Charlotte si je namreč resnično prizadevala, da bi se sporazumela s svetom in z ljudmi okrog sebe, drugače kot Emily, ki je stike odklanjala. Charlotti se tudi vse življenje ni posrečilo uskladiti nasprotujočih si teženj v svoji osebnosti. Njena pisma in juvenilije zgovorno pričajo o razdvojenosti med njeno privrženostjo dolžnostim in predpisom, kakršni so uklepali viktorijansko ženo sploh in pastorsko hčer še posebej, in vzgibi njene ustvarjalne individualnosti, ki se hoče vsega tega otresti. V njenem delu se že oglašča značilni novodobni spor med odtujenim posameznikom ter izročili in verovanji njegovega sveta. V tem utegne biti eden poglobitnih vzrokov, zakaj Charlottini romani pod svojo navidezno staromodno obleko tako neposredno govorijo našemu času, ki vidi razdvojeni jaz kot eno osrednjih značilnosti in problemov modernega človeka.

Iz takšne razdvojenosti izvirajo tudi neizenačenost in ambivalentnost Charlottinega pisanja, nervozna trenja in napetosti v njenem slogu. Svoj notranji spor je nevede projicirala tudi v usodo in osebnosti svojih junakov, čeprav nikjer drugje ni prišel tako blizu pod površje zavesti kot v *Jane Eyre*. Kritike je to do nedavnega silno motilo. Ob *Jane Eyre* so pisateljici še posebej očitali, da je njena junakinja upornica zoper kulturni establishment svoje dobe in hkrati njegova zagovornica, sploh pa da je čudno protislovna zmes prikritega uporništva in toge konvencionalnosti, ognjevitosti in treznega razuma. Prav to bi lahko očitali tudi Lucy Snowe, le da so te lastnosti pri njej še izrazitejše. Lucy trpi zavoljo nasprotja med skrajnje utesnjenimi okoliščinami in svojo razgreto domišljijo, med razvnetim notranjim življenjem in sivo banalno vsakdanjostjo. Pred neprijazno resničnostjo se čedalje bolj zapira v notranji svet fantazije in sanjarij, pri tem ko so ji edini vir znanja o življenju in ljudeh knjige. Značilno je, da je Lucy v romanu razmeroma dolgo navzoča samo kot opazovavka tujih usod, to zbuja celo zmoten vtis, kot da bi bile le-te pomembnejše od nje. Ena njenih iluzij, ki ima oporo samo v njeni domišljiji, je tudi njena

7 Glede razlike med viktorijanskim »srečnim« koncem romana, z junakovo včlenitvijo v družbo, torej z neke vrste kapitulacijo, in istočasnim francoskim romanom, v katerem se junak obstoječemu redu upre in propade, prim. študijo Anne-Marie Dibon: »Form and Value in the French and English 19th-century novel«. *MLN* 87/1972, No 7.

bežna zaljubljenost v doktorja Johna. Šele srečanje s Paulom Emanuelom jo naposled postavi na trdna tla in v sredo resničnega življenja: pomaga ji, da popravi svoje predstave o svetu in na novo preskusi svojo identiteto in svoje probleme.

Lucyjine težave izvirajo predvsem iz položaja, ki ji ne daje nobenih upov za prihodnost, in iz popolnega nerazumevanja in pomanjkanja topline, na katero zadeva v svoji okolici. Njena usoda je bolj siva, bolj vsakdanja kot Janina, zato morda bolj ubijajoča. Nikdar tudi ni postavljena pred tako dramatično izbiro kot Jane. Njena ljubezen do Paula Emanuela nima tistega pečata nedovoljenosti kot Janina. Manjši oviri se utegneta zdeti njegovi tuja narodnost in vera, saj Lucy v teh pogledih ni ravno širokosrčna, a njegova plemenitost celo v njenih očeh odtehta te pomanjkljivosti. Učeni profesor tudi nima ne blazne žene ne gradu, samo nekaj pogoltnih in spletkarskih sorodnikov, ki bi zavoljo svojih koristi radi preprečili njegovo zvezo z Lucy. Vendar vse to ne more biti resna ovira pri ljudeh, ki sta tako očitno ustvarjena drug za drugega. Pisateljica bi bila Lucy veliko lažje kot Jane in brez nasilnih posegov v zgodbo pripeljala v bolj ali manj varen zakonski pristan.

In vendar se je Charlotte Brontë odločila drugače, zelo v nasprotju z običajnim srečnim koncem viktorijanskega romana, in celo brez prave nujnosti, ki bi izvirala iz zgodbe same. Nesrečno naključje – ali morda zla usoda – z enim mahom pokonča vse Lucyjine upe. V *Jane Eyre* požar, tu vihar na morju, zdi se, da se pisateljica ni obotavljala seči po zelo temeljitih učinkih, kadar je hotela konec zgodbe zasukati tako, kot je ustrezalo njenemu namenu. *Jane Eyre* je pisala mlajša, morda si je tedaj še obetala več od življenja. V letih, ki ločijo zgodnji roman od *Villette*, je doživela smrt obeh preostalih sester, smrt in prejšnji propad nadarjenega brata, dolžnosti do ostarelega očeta so jo dokončno priklenile na župnišče v provinci in ji zaprle pot do poklicnega dela. Njen pogled na življenje je v *Villette* zrelejši, a tudi mračnejši; tu ni več prostora za mladostne upe in iluzije. Junakinja se na koncu romana spet znajde sama, kot vse kaže, bo morala tudi sama prebiti življenje, ki je še pred njo. Preostaja ji samo, da stoično prenaša svojo bolečino ob Paulovi smrti in se posveti delu. V sklepnih besedah romana se čuti resignacija in morda tudi nekaj grenkobe nad krivičnostjo življenja, ki uniči plemenitega človeka, medtem ko hudobneži uspevajo do pozne starosti.

Če Lucy na koncu romana ni prišla do srečne poroke, kot bi bilo za viktorijansko junakinjo zaželeno, pa je dosegla nekaj drugega: čustveno in razumsko zrelost. Iz bolešno plahega, vase obrnjenega dekleta se je razvila v ubrano osebnost in s tem je pisateljčin namen, kot vse kaže,

tudi dosežen. *Jane Eyre* in *Villette* namreč nista samo ljubezenski zgodbi, temveč tudi pripoved o čustveni prigodi in duhovni rasti mlade žene, tedaj neke vrste *Bildungsroman*. Pripovedujeta o poti mladega človeka, ki odkriva svojo identiteto ob stikih s svetom zunaj sebe, velikokrat prav v spopadu s tem svetom, kadar le-ta deluje po drugačnih vrednostnih sistemih kot so tisti, ki jih priznava junakinja.

Jane in Lucy dajeta že ob začetku vtis prezgodaj zrelega otroka, veliko starejšega od svojih let. Pri karakterizaciji se je Charlotte Brontë ognila tisti idealizaciji in sentimentalnosti, ki največkrat zaljša otroke pri Dickensu, čeprav mala Jane doživlja podobne vzgojne grozovitosti kot sirote v njegovih romanih. Jane je uporen, zagrenjen otrok, ki že pozna maščevalnost. Prepričana je, da se ji godi krivica, in se skuša dokopati do svojih pogledov na dobro in zlo ne glede na tiste, kakršne priznava njena okolica. Že kot otrok se čuti nad to okolico zvišena, drugačna in boljša od nje, zato tudi izobčenka. Ko odrasča, ublaži pretirane sodbe, obrzda svoj temperament. Ob srečanju s Helen Burns (portret Charlottine zgodaj umrle sestre Marije) spozna tudi vrednost stoičnega sprejemanja usode, vdanosti dolžnostim in večje strpnosti. Pri odrasli Jane so lastnosti, kakršne je v čezmerni stopnji kazala kot otrok, umirjene in oplemenitene. Posreči se ji, prav tako kot tudi Lucy, da brez opore in pomoči od zunaj premaga svojo odtujenost in si najde mesto v človeški skupnosti; precej pa se junakinji razločujeta v tem, da Jane pogumno in prostovoljno sprejme izziv, ki ji ga postavlja življenje, medtem ko je Lucy, pasivnejša od obeh, k temu prisiljena. Pri obeh je eno najmočnejših gibal njunega ravnanja silovito hrepenenje po popolnejšem, dejavnejšem in bolj smiselnem življenju, prav tisto hrepenenje, ki je gnalo njuno stvariteljico.

Svet, v katerega pisateljica vsakokrat postavlja svojo junakinjo, je trda in neusmiljena resničnost; ob tej naj bi se preskusila njena vrednost, izoblikoval njen značaj. Jane izrecno izpove to misel v odločilnem pogovoru z Rochestrom: »Rojeni smo za to, da se bojujemo in vztrajamo.« Pri obeh romanih lahko odkrijemo isti temeljni vzorec: junakinja napreduje skozi skušnjave in trpljenje, raste v zrelosti in samospoznanju. Sloveča Bunyanova alegorija *Romarjeva pot* ni bila zaman priljubljeno branje Charlotti Brontëjevi. Podobno kot pozneje pri George Eliot se v taki ureditvi njene fiktivnega sveta izraža prepričanje, da značaj, ki je vreden pisateljske upodobitve, ob ovirah in težavah dozori in da je stiska in nesreča preskušnja njegove notranje vrednosti. To gledanje je kar se da plastično ilustrirano v vzporednih zgodbah treh deklet v *Villette*: Ginevra frfota in koketira po površju življenja, Polly je obvarovana vseh težav kot cvet v topli gredi, zato nobena izmed njiju ne more postati resnična osebnost.



Samo Lucy je polnovredno človeško bitje in mora za to tudi plačati ustrezno ceno. Če naj človek globoko čuti in pristno živi svoje življenje, pravi pisateljica med vrsticami, mora biti tudi pripravljen, da bo trpel več ko drugi. Lucy to zavestno sprejme kot svojo usodo.

Jane in Lucy se ob koncu romana uresničita vsaka na svoj način. Jane najde izpolnitev v zvezi z ljubljenim možem, ki je take narave, da spodbujata drug v drugem tisto, kar je najboljšega. Njena zakonska sreča je še okronana s takimi romantičnimi atributi, kot je vzpon v imenitnejši stan. Lucyjina zgodba pa se končuje za tiste čase prav neverjetno realno: vse, kar doseže, je dostojna eksistenca in neodvisnost, ko ustanovi svojo šolo za dekleta.

Vendar ta dosežek ni tako skromen, kot se utegne zdeti. Ekonomska samostojnost, to se lahko razločno razbere iz obeh romanov, je nepogrešljiva podlaga za moralno neodvisnost, za svobodo mišljenja in čustvovanja. Samo ta lahko omogoči posamezniku, da v celoti razvije svojo individualnost – eno temeljnih vrednot 19. stoletja, katero tudi Charlotte Brontë postavlja prav na vrh med njimi kot največji »vrojeni notranji zaklad«. Pri njej ima to vrednotenje še posebno barvo, saj gre za samospoštovanje in dostojanstvo žene v tedanji družbi, ki ženskih pravic ni priznavala. V obeh romanih je to vrh vsega še samska ženska, ki ni ne lepa ne premožna in mora, a tudi hoče živeti od svojega dela.

Možnosti za izobrazbo in poklic so bile ženski njunega časa, kot je znano, zelo omejene. Za hčere iz obubožanih »dobrih«<sup>1</sup> družin, kakršni sta Jane in Lucy, skoraj ni bilo druge izbire kot služba guvernante, v najboljšem primeru učiteljice v kakem dekliškem zavodu. Tako si celo nežna in šibka Caroline iz romana *Shirley* želi, da bi si našla takšno mesto, čeprav je pri sorodnikih v gmotnem položaju lepo preskrbljena; čuti pač, da je poniževalno živeti v odvisnosti. Vsaka izmed deklet v Charlottinih romanih se zaveda svoje nadarjenosti in zmožnosti in tudi ve, kako gredo v izgubo; zaveda se tudi svoje pravice do dela, ki naj bi ji zagotovilo materialno in moralno samostojnost.

Žal pa je prav poklic guvernante take želje prav malo zadovoljeval. Charlotte Brontë je to še kako dobro vedela, saj je s sestrama vred okusila dvomljive dobrote take zaposlitve. Bil je to nedoločljiv položaj na stičišču dveh družbenih plasti. Na eni strani so delodajavci v guvernanti večkrat gledali nekakšno služabnico in jo tudi zapostavljali; na drugi pa je svoje gospodarje dosegala in večkrat prekašala po izobrazbi in omiki, kakršno je terjal njen poklic. Svojim gospodarjem je bila povrh vsega še simbol družbene veljave. Učiteljjevanje v tedanjih šolah je bilo samo do neke mere boljše in primernejše. Zato ni čudno, da se Jane in Lucy vneto

ukvarjata z istim načrtom, kako ustanoviti svojo šolo ali penzionat, kot je to некоč nameravala tudi Charlotte Brontë; in ko se Lucy to posreči, je za tiste čase dosegla precej.

Ne Jane ne Lucy ne priznavata, da bi bili zavoljo družbenih in premoženjskih razlik vredni manj od svojih gospodarjev, prav nasprotno. Obe poudarjata duhovne kvalitete zoper bahaštvo pridobitniških stanov, čeprav vesta, da jih povprečna večina v gonji za materialnejšimi dobrinami ne bo cenila. Vrh tega je pisateljica obe junakinji obdarila z nekaterimi vrlinami, ki so bile na ženski v tistem času še manj mikavne kot danes: z delovno energijo, inteligentnostjo, s samostojnim, nekonformnim mišljenjem, z moralno pokončnostjo in občutljivo vestjo, skratka z lastnostmi, zavoljo katerih bi sto let pozneje veljali za intelektualki. Sicer še nista emancipiranki v poznejšem pomenu besede, čeprav se je Lucy pozneje prijel ta vzdevek, pač pa je z njima prvokrat stopila v angleški roman novodobna žena in se spoprijela s temeljnimi problemi svojega položaja. V angleškem pripovedništvu ne srečamo ženskih postav s takimi pogledi vse do konca stoletja. V tem je bila Charlotte Brontë daleč pred svojo dobo, ne da bi bila to izrecno nameravala ali se celo zavedala novosti svojih naziranj. Čeprav sta oba romana zasnovana kot izrazito osebno izpovedni deli, je iz razvnetosti in svojega doživljanja povedala o položaju žene v družbi reči, ki so naznanjale nove čase, medtem ko so pisateljice pred njo sprejemale kot nekaj samoumevnega tisto mesto v skupnosti, ki so jim ga odkazali in odmerili možje. Nič čudnega, da je sodobna pisateljica Margaret Drabble v predavanju o družbeni odgovornosti romanopisca imenovala *Jane Eyre* »strastno poročilo o usodi samske ženske«, knjigo, ki se ji je neustavljivo vsiljevala v misli, ko je pisala svoj roman o sodobni intelektualki in umetnici *Slap* (*Waterfall*, 1969).

Charlotte Brontë je z *Jane Eyre* in Lucy Snowe ustvarila predhodnici modernih ženskih postav v romanu s tem, da ju je prikazala »od znotraj« z izredno pristnostjo in intuicijo in se pri tem usmerila proti še neraziskanim plastem resničnosti. Obe imata kaj malo skupnega z ženskimi figurami v tedanji književnosti; nobena od njiju ni ljubka, pohlevna Pepelka, ki bi potrpežljivo čakala na svojega princa, in tudi ne brezbarvna čednost. Dve varianti istega ženskega tipa, Jane mlajša, impulzivnejša, pogumnejša, Lucy bolj plaha in zadržana in že preobčutljivih živcev. Pravo zmagoslavje Charlottine pisateljske umetnosti je v tem, da je znala prikazati kot zanimivi in privlačni osebnosti junakinji tako neznatne zunanosti, tako neuglednega položaja. Majhna in drobna Jane, suhljata, stroga Lucy, obe v svojih vedno sivih oblekah in skromnih pričeskah, brez umetelnih



kodrov, kakršne so si tedaj gojile mlade dame: in vendar skozi takšen videz preseva velik osebni čar, velika ženskost, pod navidezno krhkostjo se skriva osupljiva moč in pod puritansko zapetostjo živa erotična odzivnost. Obakrat je v središču romana mlada ženska z vročim srcem, a tudi s pravimi intelektualnimi kvalitetami, ki se sama prebija skozi življenje in se čuti v celoti odgovorna za svoja dejanja.

Ni čudno, da sta se Jane in Lucy prikupili vedno novim generacijam bravcev, saj sta pravi zgled nesebičnosti, dobrote in poguma. Vabljivi pa sta še posebej za interprete novejšega časa, ker se je prav njuna zglednost začela kazati kot bolj zapletena, literarno zanimivejša, kot bi pričakovali na prvi pogled. Pisateljici se je, kot vse kaže, nehote posrečilo; da je njuna značaja pokazala v obeh razsežnostih, pozitivni in v njenem negativnem dopolnilu, tako da kažejo njune vrline tudi svojo drugo stran, namreč komplementarne slabosti.

Če ju njuna moralna pokončnost varuje, da nikdar ne zaideta na kri-va pota, se tega tudi dobro zavedata in se čutita zvišeni nad manj popolno okolico. Če sta neizprosni v zahtevah do sebe, sta zato tudi kritični do drugih. Njun čut za pravičnost se tu in tam pokaže v manj prikupni podobi pravičništva, ki obsoja malopridni svet okrog sebe; v tem se pač še čuti odmev stroge protestantske tradicije, v kateri je odraščala pisateljica (da je bila do nekaterih njenih potez vendarle hudo kritična, kaže popis lowoodskega zavoda in njegovega predstojnika). Lucy je še bolj toga in manj strpna kot Jane, čeprav je že ta kritično in natančno bitje, in se kaj rada zgraža nad kontinentalno frivolnostjo; še posebej zanima tudi za pisateljicine poglede so mesta, kjer Lucy spoznava in zavrača tujo umetnost, ki ima samo estetsko, ne pa tudi etične razsežnosti. Ni si težko predstavljati, da je Lucy lahko kdaj pa kdaj za svoje soljudi naporna, da je sicer dragocen, a nekoliko težaven značaj. In naposled sta obe dekleti pri vsej svoji bistrumnosti in odrezavosti, pri svoji nemajhni in neskromni inteligentnosti čisto brez humorja; življenje jemljeta vselej samo zares, vrednote »pišeta vselej z veliko začetnico«. Navsezadnje sta stvaritvi pisateljice, ki tudi sama nikoli ni jemala življenja z lahke strani. Iz njenega življenjepisa je na primer znano, kako jo je razočaral obisk pri Thackerayu, katerega je med vsemi sodobnimi pisatelji najbolj občudovala: ves čas je zaman čakala na kako globoko modrost iz ust slavnega moža, svetovljan in humorist pa je ostal pri lahkotni družabni konverzaciji, Charlotti povsem nerazumljivem jeziku.

Ne Jane ne Lucy tedaj nista idealni junakinji, temveč sestavljena značaja. Pisateljica je nehote na njiju zarisala tudi tiste oglate robove, ki uokvirjajo njune najdragocenejše lastnosti; prav zato še danes učinkujeta

živo in pristno in sta slej ko prej zanimivi. Zanimivi kot izreden dosežek pripovedne umetnosti, impresivni kot človeški bitji.

V tem pogledu je čas prinesel v njeno delo še eno dimenzijo, ki je pisateljica ni nameravala. Charlotte Brontë namreč nikjer ne prikriva, da ima svoji junakinji za pravi zgled nekaterih vrlin, prav tako tudi ne dopušča nobenega dvoma o tem, katere čednosti ceni, katere slabosti in grehote obsoja. Namišljeni svet je v obeh romanih urejen tako, da se te vrednote obdržijo in zmagajo, medtem ko so kaotični elementi zapisani pogubi. Spričo takega vidika je razumljivo, da se mora s prizorišča umakniti tista sila, ki je kaotična v moralnem in duhovnem pogledu, razbrzdana in blazna gospa Rochester, da lahko spet zavladata red in harmonija. Nestrpnost, kakršno mestoma kažeta Jane in Lucy do nepravilnih, neurejenih ali celo razdiralnih pojavov, izvira prav iz pisateljčinega odpora do odmikov od norme, od prave poti. Charlotte Brontë je s svojo izjemno intuicijo prodrla v globoke plasti človeške izkušnje, toda privrženost vodilom o tem, kaj je še prav in kaj ne, jo je ustavila na mejah senčnejših in temnejših strani te izkušnje.

## II

Zanimivo, da je prav mračnejša epizoda iz *Jane Eyre*, zgodba o Rochestrovih poroki z blazno dedinjo z Jamajke, dala več ko sto let pozneje pobudo sodobni pisateljici Jean Rhys, da jo je na nov, svojevrsten način obdelala v romanu *Široko Sargaško morje*.<sup>8</sup> O nagibih za to, da se je Jean Rhys naslonila prav na *Jane Eyre*, ki se zdi po miselnosti njenemu delu tako zelo tuja, se da kvečjemu ugibati. Vsekakor je pisateljica prav tako kot Rochesterova prva žena doma iz Zahodne Indije. Deželo svoje mladosti je v *Širokem Sargaškem morju* priklicala v spomin s silnim pesniškim zanosom in domotožjem ter oživila njeno eksotično lepoto v nasprotju s hladom in sivino Anglije, kjer se, kot vse kaže, tudi ona ni mogla prav udomačiti.

Jean Rhys je prišla v Anglijo še kot mlado dekle in je tam v letih 1927–1939 objavila pet knjig proze. O njenem tedanjem življenju, katerega celo desetletje je prebila v bohemskih krogih Pariza in v drugih kontinentalnih mestih, je znano prav malo, še manj o poznejšem, povojnem; pisateljica se je sleherni publiciteti na daleč ognila. Tudi njeni romani in novele niso mogli ob izidu prodreti med širše občinstvo; našli so le ožji krog občudovavcev med izobraženskimi bravci. To ne preseneča, saj ta »komorna«,

<sup>8</sup> Roman *Wide Sargasso Sea* je izšel v izvirniku leta 1966, v slovenskem prevodu pa takoj za *Jane Eyre* (*Široko Sargaško morje*. Murska Sobota, Pomurska založba 1971. Prev. Olga Šiftar.)

zelo subtilno in dovršeno napisana besedila ne dajejo nobenih koncesij manj izbirčnemu okusu, njihovo ozračje je preveč depresivno, pisateljičin pogled na življenje preveč brez iluzij, da bi se mogla priljubiti zelo številnim bralcem. Bila so kmalu – po krivici – pozabljena. Na novo so jih odkrili in ponatisnili šele ob velikem uspehu *Širokega Sargaškega morja*, ki je izšlo leta 1966 po več kot dvajset letih molka (če ne štejem nekaj posameznih novel po revijah in zbornikih). Ob ponovnih izdajah njenih štirih predvojnih romanov in krajše proze je najbolj presenečalo to, da jim čas nastanka ni vtisnil skoraj nobenega pečata, drugače kot delom večine njenih slavnejših sodobnikov, in da učinkujejo prav neverjetno moderno. Morda ravno zato, ker je pisateljica ubirala tako samotna pota in ji ni bilo mar modnih stilov in konvencij tedanjega časa in si je izoblikovala zelo oseben, a jasen in precizen slog, svojevrsten spoj lirizma in ironije.

Tako kot *Široko Sargaško morje* so tudi zgodnji romani Jean Rhysove uglašeni na eno samo témo, na brezupni položaj osrednje ženske osebe, in to vselej ene in iste, naj je to devetnajstletno dekle v *Voyage in the Dark* (*Potovanje v temo*, 1934) ali štiridesetletna žena v *Good Morning, Midnight* (*Dobro jutro, polnoč*, 1939).<sup>9</sup>

Vse so brezdomke, ki blodijo po londonskih ulicah ali po bohemskih in umetniških četrtih Pariza, posedajo po kavarnah in stanujejo po cenenih hotelih. Značilna junakinja Jean Rhysove bi po senzibilnosti lahko tekmovala s sočasnimi ženskimi postavami pri V. Woolf ali K. Mansfield, obdarjena je z ljubkostjo in milino, graciozna in inteligentna. Vendar nobena izmed njih nima kake izrazite nadarjenosti ali zanimanja, tudi ne izobrazbe ali premoženja, da bi se mogla sama preživljati. In kar je še hujše, nima tudi prav nič energije in odpornosti, ki bi ji omogočali obstoj. Eno najhujših protislovij njenega položaja je pač v tem, da je v vseh pogledih odvisna od moškega, v katerega je zaljubljena, pri tem pa z njim kar se da slabo prebija. Odvisna je čustveno do take mere, da se ni zmožna niti malo upirati njegovi samovoljnosti, odvisna tudi materialno in potrebna njegovega varstva. Vselej se pokaže, da je on ne razume, ona pa mu – upravičeno – ne zaupa. On je tudi iz čisto preveč grobe in trde snovi, večkrat tudi preveč plehke duše, da bi mogel ali hotel vztrajati ob bitju, ki je tako zelo občutljivo in zapleteno. Tako se ponesreči vsak njen poskus, da bi si v možu ali ljubimcu našla zaščitnika, sleherna ljubezenska zveza se konča s polomom. Vsaka izmed teh žensk je rojena premaganka, že po svoji naravi namenjena, da postane žrtev brezobzirnejših in za življenje zmožnejših.

9 Več o pisateljici in njenem delu se najde v spremni besedi Francisa Wyndhama, ki jo prinaša tudi slovenski prevod.

V rokah manj subtilne pisateljice, kot je Jean Rhys, bi se kaj lahko dogajalo, da bi se take zgodbe izrodile v ganljive pripovedi o usodi nežnih bitij, ki jim je bilo krivično življenje nasploh in moški še posebej. Vendar se to ne zgodi; pisateljica zna pri vsem zavzemanju za svojo junakinjo gledati nanjo iz neprizadete razdalje, jasnovidno in z rahlo ironijo. V tej luči se kaže krhkost in milina tega ženskega bitja tudi z druge strani, težko razločljiva od pasivnosti. Pokaže se, kako se boji sveta okrog sebe in kako je nepripravljena, morda tudi nezmožna, da bi se kdaj sama sprijela s svojimi težavami. Zanimivo razsežnost dobiva njen značaj še posebej s tem, da se svojih pomanjkljivosti sama čisto dobro zaveda, da se ne vdaja prav nobenim iluzijam o sebi ali o drugih, tudi ne pomilovanju same sebe. Njena šibka stran ni premalo jasno spoznanje, temveč nemoč in nedejavnost.

Antoinette Cosway, kot je Jean Rhys preimenovala Bertho Mason iz *Jane Eyre* (Mason se piše samo po očimu), je na las podobna svojim predhodnicam iz njenih prejšnjih del, prav tako rahločutno in ranljivo bitje, kot so bile te, in z odurno furijo iz *Jane Eyre* nima skupnega prav nič drugega kot čisto zunanje poteze v svoji življenjski zgodbi. Jean Rhys je dosegla izreden učinek s tem, da je obdržala iz romana Brontëjeve nespremenjena vsa dejstva, ki govore o Rochestrovei ženitvi in njenem katastrofalnem koncu, in vendar je povedala povsem drugačno zgodbo. Ta učinek seveda zapazi samo bravec, ki že pozna *Jane Eyre* (med angleškim občinstvom je ta pač splošno znana), za razumevanje *Širokega Sargaškega morja* pa to ni potrebno, saj je povsem novo in samostojno delo. Tudi ni parafraza ali dopolnilo znamenitega dela iz preteklosti, temveč prej polemika z njim. V ospredje je namreč postavljena tista oseba iz *Jane Eyre*, ki Brontëjevi velja za sprevrženost vsega, kar je dobro in normalno. Zdi se, da je Jean Rhys zamikal prav Berthin odklon od normalnosti, njena labilnost in mentalna ogroženost, vse tisto, kar jo postavlja v družbo z nevrotičnimi in preobčutljivimi ženskimi postavami v njenih prejšnjih romanih. Antoinettina zgodba je res pomaknjena v preteklost, v trideseta leta prejšnjega stoletja, in v daljno, eksotično deželo, vendar je tako neprikrito prikazana skozi moderno senzibilnost, da se kljub slikoviti preobleki v njej jasno vidi izkušnja sodobnega človeka. Dogajanje je podano večidel iz Antoinettinega zornega kota; ta sama pripoveduje prvi in sklepni del romana, medtem ko je v vmesnem, osrednjem delu beseda prepuščena Rochestru. Celota je tako podana v treh večjih odsekih brez tesnejših povezav, marsikaj je osvetljeno samo z bežnimi pogledi v preteklost, drugo samo nakazano in prepuščeno bravčevi domišljiji in presoji.

Kot propadajoči stan nekdanj mogočnih plantažnikov, iz katerega Antoinetta prihaja, nosi tudi ona v sebi kal bolezn in razkroja. Njen oče je bil razuzdanec, vdan pijači, mati kreolska lepota, a duševno načeta ženska, brat slaboumen že od rojstva. Po očetovi smrti Antoinetta odrašča na samotni, zanemarjeni plantaži, ki jo polagoma prerašča divjina. Nekdanji sužnji, temnopolti domačini,<sup>10</sup> sovražijo družino svojih nekdanjih gospodarjev, bela gospôda v Spanish Townu jih zaničuje, ker so obubožali. Antoinetta preživlja otroštvo v strahu pred nevarnostmi, ki prežijo iz divjine, a še veliko bolj v strahu pred ljudmi, katerih hudobijo je že zgodaj okusila. Želja po varnosti je eden najmočnejših nagibov njenega ravnanja že od tedaj, ko si išče zaščite pri črnski pestunji in čarovnici Christophini in si zvečer pristavlja k postelji palico, da bi se branila. Za nekaj časa se zdi, da bo družina Coswayevih dobila zaščitnika v bogatem Angležu Masonu, ki se poroči z Antoinettino materjo. To iluzijo prav kmalu pokoplje popoln polom: strahovit požig uniči Coswayev dvorec, pri tem umrje Antoinettin mali brat, drugi se komaj rešijo pred besnimi domačini – vse to sproži v njeni materi podedovano duševno bolezen in na mah konča Antoinettino otroštvo. Za nekaj časa ji dajejo varnost zidovi samostanske šole, trajno pa naj bi ji jo zagotovila poroka, katero je v skrbi zanjo skušal urediti očim; poroka s tujcem, ki bi ničesar ne slutil o Antoinettinem poreklu in razmerah. Ta varnost je prav tako kratkotrajna kot prejšnje, zato pa usodnejša. Za Antoinetto zakon ni zavetje, temveč past, ki se dokončno zapre nad njo. Mladi Rochester ni človek, ki bi Antoinetto lahko

10 V slovenskem prevodu delujejo moteče tista mesta, kjer govorijo domačini, posebno še, ker so ta mesta pogostna in obsežna. Kolikor Neanglež lahko presodi, v izvirniku govora domačinov ne bje tako grobo v uho, čeprav se ločuje od tiste pri belih ljudeh, ki so tudi večidel iz višjih družbenih plasti. Po tradiciji, ki je pri nas v rabi že vsaj od prevodov Karla Maya, je črnski govor podan z nedoločniki (Ona priti k meni in me prositi za nekaj, kar vas prisiliti, da jo zopet ljubiti itn.) – še posebno okorno, ker tako govorijo tudi napol izobraženi črnici in inteligentna oseba, kot je Christophine. Gotovo bi za razločevanje od standardnega govora zadostovalo, če bi se uporabljali glagoli v preteklem času brez pomožnika.

Prevod kaže nekaj odmikov od izvirnika, dovolj pogostnih, in ob teh se vsiljuje domneva, da je bil narejen po posredništvu kakega drugega jezika. Na primer: »Pravijo, da sreča izgine, kadar nastopijo težave, in to se je dogajalo tudi nam, belcem. Čeprav nismo bili bogve kako pomembni.« (str. 7) V izvirniku se to mesto glasi: »Pravijo, da je treba strniti vrste, kadar pridejo težave, in tako so belci tudi delali. Toda mi nismo bili v njihovih vrstah.« – »Ko je njegova mati izginila, je ona poskrbela za to, da je bil videti kot majhen okostnjak.« (str. 12) Izvirnik: »Ko jo je njegova mali pobrisala in ga pustila tu – tej je bil pač malo mar – no, to ti je bil majhen okostnjak.« – »Luč sem odložila na stol poleg postelje in čakala Christophine; hotela sem videti njeno poslednjo novost.« (str. 28) Izvirnik: »Pustila sem luč na stolu ob postelji in čakala na Christophine, ker sem pred spanjem rada videla nazadnje prav njo.« In še mimogrede: »Miller's Daughter« je gotovo mlinarjeva, ne Millerjeva hči.

varoval in rešil, ona ni ženska, ki bi ga lahko osrečila, saj sta si popolna tujca od samega začetka in taka tudi ostaneta. Prišla sta iz dveh tako različnih svetov, da med njima ne more biti nikakršnega sporazumevanja; tudi ljubezni med njima ni. Rochester do žene ne čuti nobene nežnosti, samo poželenje, in to se pri priči sprevrže v mržnjo in odpor, ko se mu zazdi, da so ga prevarali, da so njegovi in njeni sorodniki manipulirali z njim. Za Antoinetto, ki je ob njem doživela ljubezensko prebujenje, je takšna zavrnitev njenih čustev usodna. Tudi ona zna sovražiti in ne ve se prav, ali ni morda celo zmožna moža v obupu umoriti, ko si skuša na tvegan način s črno magijo spet pridobiti njegovo ljubezen. Vendar je v boju med njima Antoinetta šibkejša, tista, ki mora propasti; kolikor je v njej še silovitosti in energije, se vsa sprevrže v samouničenje.

Epilog romana se dogaja v Angliji, na gradu Thornfield, kamor je Antoinetto pripeljal mož po usodnih dogodkih v Zahodni Indiji. Ko zmrzuje kot jetnica na tujem, jo samo še soj sveč spominja na blišč in žarenje domače dežele. Ogenj, čeprav je samo slabotni plamen sveče, je tisti element, ki je bil tudi prvina njenega bitja. Obleka rdeče barve, »barve ognja in sončnega zahoda«, z vonjem po ingverju, po mandeljnih, po soncu, postane blazni Antoinetti vidno znamenje njene identitete. Njen mož to od daleč zasluti in ji očita, da je v tej obleki videti še posebno pokvarjena in razuzdana, in prav simbolično je, da mora na Thornfieldu obleči brezbarvno, sivo haljo. Kot je bil nezmožen spoznati njeno naravo, katere temeljna lastnost je bila zmožnost za ljubezen, tako zaslepljen tudi ne uvidi, kako se njen notranji ogenj obrača v uničevalnost. Zdi se, kot da bi se Antoinetti kar ponujala misel o požigu Thornfielda – opis požara v *Jane Eyre* je nedvomno prevzel domišljijo Jean Rhys – in njeno fantaziranje o razkošnem prizoru, gradu v plamenih, se prepleta in spaja s spomini iz otroštva, ko je pred njenimi očmi pogorel domači dvorec, s spominom na osvetljeno nebo: »Bilo je rdeče in vse moje življenje je bilo v njem.« Zdi se, da se Antoinetta naposled vrača v element, katerega iskro je nosila v sebi.

Kljub Antoinettini nesrečni usodi pa prav v njenem koncu že spet slavi zmagoslavje estetski vidik, tako zelo pomemben v njenem življenju, saj odide s prizorišča obsijana s tragičnim bliščem. Privrženost lepoti je bila vseskozi ena temeljnih razsežnosti Antoinettinega razmerja do sveta, s tega vidika je gledala in presojala stvari okrog sebe. Do zadnjega vlakna se je čutila povezana z opojno lepoto svoje dežele, razkošne tropske pokrajine, žareče od barv, omamne od vonjev; čudovite dežele, a varljive in grozeče v očeh tujega prišleca iz »civilizirane« Evrope, s kakršnim so poročili Antoinetto. Ni čudno, da Rochester svoje žene ne more ne razumeti ne vzljubiti, saj vidi tudi v njeni rodni deželi pod bohotnim cvetjem



vsepovsod neznane prežeče nevarnosti. »Sovražil sem sončni zahod katerkoli barve, sovražil njegovo lepoto, čarobnost in skrivnost, ki je nikoli ne bom spoznal. Sovražil sem neprizadetost in brezsrčnost, ki je del te lepote. Najbolj pa sem sovražil njo. Kajti bila je del čarobnosti in lepote.«

Ne samo, da je Antoinetta del vsega tega, iz čarov pokrajine, v kateri je zrastle, izvira tudi zavest o njeni lastni lepoti in očarljivosti, in ta je nujen pogoj za njen obstoj. Antoinetta je ustvarjena za to, da bi ugajala, ustvarjena za ljubezen; drugega cilja in smisla njena eksistenca nima. Ko sta njena lepota in strast zavrženi, Antoinette ni več, mlada žena z omračnim umom je samo še njena senca. Ko ji naposled v blaznosti ugasne še zadnje čustvo, sovrašтво do moža, izgine s tem še sleherna sled njene privlačnosti, se pravi njene substance same.

Antoinettina usoda učinkuje resnično tragično, ne morda sentimentalno ali melodramatično, kot bi se dalo sklepati iz golega povzetka njene zgodbe. S subtilno karakterizacijo jo je pisateljica upodobila kot zapleteno človeško bitje s temnejšimi in svetlejšimi fasetami in ne samo kot lepo, ganljivo dekle. Skušala jo je premakniti v tolikšno razdaljo od bravca (potem ko mu jo je približala kar se da neposredno z njeno pripovedjo v prvi osebi, ki dopušča vpogled v njena najbolj skrita čustva in tesnobe), da bi se dala videti manj prizadeto in pristransko. Deloma, čeprav ne do kraja, se je avtorici posrečilo uravnovesiti moralno perspektivo v romanu s tem, da osrednji del pripoveduje Rochester sam. Pri tem se pred bravcem ne kaže kot negativen značaj, prej kot korekten gentleman, kateremu pač manjka domišljije, rahločutnosti, čustvene topline, da bi se mogel zblížati z žensko, kakršna je Antoinetta. Res da je vsiljivec v njenem svetu in neposredni povzročitelj njene nesreče, vendar je jasno pokazano, da je tudi on žrtev razmer in tujega okolja, katerega blišč je zanj predivji, prenevaren. In Antoinetta sama je zanj utelesitev vsega, kar je njegovi trezni angleški pameti neumljivo. Če jo uniči, je to v neke vrste samoobrambi zoper tuji element, ki sega po njem in se ga hoče polastiti; deloma iz nezavedne maščevalnosti, saj je bil v zakon z bogataško kreolko zavoljo svojih družinskih razmer prisiljen. Vendar Rochestra v romanu noben ukrep pisateljice, ki očitno želi biti pravična obema poglavitnima osebama, ne more rešiti, da ne bi ostajal vseskozi na ravni čistega povprečja, medtem ko je Antoinetta zunaj slehernih konvencij in vsakdanjih meril; pač jasno, na čigavi strani so pisateljčine simpatije.

Če bi naposled postavili drugo ob drugo obe zgodbi z isto snovjo, epizodo iz *Jane Eyre* in *Široko Sargaško morje*, zajetno knjigo ob drobni, elegantni zvezek, se razločno pokaže stoletna oddaljenost med njima, ne toliko v zunanji podobi in stilu kot v povsem premaknjenem zornem kotu,

iz katerega uravnavata pisateljici vsaka svoj fiktivni svet. Ta je pri Brontëjevi res dostikrat trd, brezsrčen, vendar je v zadnji konsekvenci urejen po večno veljavnih zakonitostih, in iz teh izvirajo tudi moralna načela, na katera se junakinja lahko opre v času dvoma in stiske. Jean Rhys pa je postavila svojo poglobitvo osebo v svet, iz katerega je izginila transcendentna avtoriteta, ki je dajala zakonitostim in načelom veljavo. Junakinja se v samostanski šoli sicer seznanila z istimi vodili, po katerih sta se ravnali Jane Eyre in Lucy Snowe in ob njih varno hodili po pravi poti. Antoinetti pa ne morejo dati nobene opore, kakor hitro spet stopi v svet zunaj samostana, saj ji grozljiva resničnost vedno znova izpričuje njihovo neučinkovitost. Zato nunam tudi zameri njihove vesele obraze, češ: »Na varnem so. Odkod naj vedo, kako je lahko *zunaj*?« Antoinetta tedaj – povsem drugače kot junakinji Charlotte Brontë – stoji »zunaj«, njena pot ne poteka ob vselej in povsod veljavnih postavah, temveč v svobodi in ogroženosti, nemočno izpostavljena temnim, iracionalnim silam, katerim ni mogoče videti izvira in smisla. Značilno, da v najhujši stiski išče pomoč v magiji in čarovništvu primitivnih domačinov, gluha za Christophinine trezne in razumne nasvete, naj si pomaga sama. V tako uravnanem svetu si tudi v resnici ne more pomagati, naj poskuša, kar hoče; temeljna izkušnja v njej ostaja slej ko prej občutek neobglednosti, izpostavljenosti, ogroženosti – vsega tistega, kar povzema v romanu pojem »zunaj«. Ta občutek pozna celo tako trdoživ in robot človek, kot je Antoinettina paznica Grace Poole, ki se odloči za službo na Thornfieldu s takimle modrovanjem: »Navsezadnje je hiša velika in varna, pravo zavetje pred zunanjim svetom, ki je, recite, kar hočete, do ženske lahko teman in krut.«

V takem gledanju se Jean Rhys bistveno ločuje od Charlotte Brontë, ki še veruje v moč človekove individualnosti, v njegoovo zmožnost, da ohranja in potrjuje svojo identiteto prav v spopadu s sovražnimi prvimi svojega okolja. Veruje tudi v to, da je mogoče postaviti mostove med osamljenimi individui, čeprav to ni lahko; in naposled, da se v ljubezni uresničita oba, tisti, ki je ljubljen, in še bolj tisti, ki ljubi. *Široko Sargaško morje* pa pozna le popolno samotnost, iz katere ni poti do sočloveka. Drugi človek pomeni samo grožnjo, nevarnost, izziv, je in ostane tujec. V tem kontekstu je poskus najti stik z drugim v ljubezni, vnaprej obsojen na polom; eros ni zблиžanje, temveč boj med dvema človekoma, in se neogibno konča z izničenjem šibkejšega (pri Jean Rhys je to vselej ženska). V prejšnjih romanih je to izničenje lahko pomenilo izgubo samospoštovanja in identitete, torej prav tistih vrednot, na katerih temelji moralna stavba pri Brontëjevi, v *Širokem Sargaškem morju* pa je to dokončno uničenje, smrt.



Kljub tako bistvenim razlikam pa bi morda poleg zunanje, fabulativne povezanosti *Jane Eyre* in *Širokega Sargaškega morja* le lahko iskali neko stičišče med tema dvema romanoma. Tudi pri Jean Rhys se bravec namreč srečuje z zelo osebno in celo zasebno, močno izvirno vizijo sveta, obrnjeno navznoter v izkušnjo ene same zavesti. Po vsebini pa se ti dve izkušnji povsem ločujeta: če je *Jane Eyre* zgodba o človekovi vrlini, ki premaguje vse težave in zmaga, je *Široko Sargaško morje* pripoved o porazu, o izgubljenem boju osamljenega in odtujenega bitja zoper sile, pred katerimi je brez moči. Ničesar ni, kar bi blažilo brezupnost takšnega konca, nobene katarze, ki bi dajala propadu še tako šibak sij zvišenosti ali kak smisel njegovemu trpljenju. Komaj bi se mogel premik v moderno dobo pokazati bolj plastično, kot se kaže ob isti zgodbi, povedani pred sto leti in danes. Značilno, da v romanu Jean Rhys sploh ni več sledu o Jane, junakinji starejšega besedila in utelešenju vrlin prejšnje dobe; izginila je hkrati z izgubljeno vero v vrednote, ki jih je predstavljala. Vendar se zdi, da v besedilu Jean Rhys živi privrženost zelo osebno izbrani vrednoti, za katero bi ne našla opore v kaki moderni ideologiji, ki pa je bila silno cenjena med tenkočutnejšimi avtorji predvojne dobe. V grozečem in praznem vesolju njenega romana (v tem se osupljivo ujema s podobo sveta v sodobnem kontinentalnem romanu) se vedno znova, čeprav le za malo časa, zalesketa lepota, minljiva in krhka, morda tudi razdiralna, bolna, že vnaprej obsojena na propad, a vendar veliko dragocenejša od trdožive banalne povprečnosti. Ko besedilo Jean Rhys nadvse avtentično prikazuje izkušnjo sodobne zavesti, se zdi, da skuša brezupnosti in plehkosti te izkušnje kljubovati s tem, da se izreka za lepoto in tenkočutnost, čeprav se hkrati zaveda njune neučinkovitosti in obsojenosti.



---

# Vzorec *Nove Heloize* v mladoslovenskem pripovedništvu

## I

Od izida Rousseaujeve *Julie ou la nouvelle Héloïse* (1761) do izida prvega slovenskega romana, Jurčičevega *Desetega brata* (1866/67), je minilo dobro stoletje. Nehomogeni in sinkretični značaj našega meščanskega pripovedništva daje podlago za to, da je mogoče iskati pobude za oblikovanje slovenskega romana (in delno tudi krajše proze) v prvih dveh desetletjih od njegovega nastanka v časovno tako odmaknjenem literarnem toku, kakor je bil sentimentalizem. Podobno kakor v drugih »zamudniških« slovestvih je namreč roman tudi v slovenskem nastal šele v drugi polovici 19. stoletja kot slogovno neenotna tvorba, ki je združevala v sebi prvine različnih romanesknih tipov, kakor so se v večjih evropskih literaturah zvrstili drug za drugim, v bolj ali manj homogeni in razviti podobi; spričo tega moremo zanj tudi termin »meščanski roman« uporabljati le s pridržki.<sup>1</sup>

Odmeve sentimentalnega romana, ki je bil že od svojega nastanka nosilec meščanske liberalne ideologije v nasprotju z aristokratsko kulturo svoje dobe, je mogoče v slovenskem pripovedništvu zaslediti šele tedaj, ko se je pojavila meščanska umetna proza, namenjena izobraženemu bralcu in zmožna sprejemati zahtevnejše pobude iz evropskih književnosti. Vajevska generacija je ob koncu 50. in v začetku 60. let prva pretrgala dotedanje ljudsko-vzgojno, folkloristično in zgodovinsko izročilo v našem pripovedništvu, s tem da je vpeljala sodobnejšo tematiko, meščansko okolje, in da je skušala značaje orisati psihološko poglobljeno ter diferencirano. Vajevci so ostali pri krajši prozi, povesti in noveli<sup>2</sup> – tej so skušali

---

Prvič obj.: *Primerjalna književnost*, 1984, letn. 7, št. 2, str. 1–14.

- 1 Prim. Janko Kos: »K vprašanju zvrsti v slovenski pripovedni prozi«. *Primerjalna književnost* 1983, št. 1, str. 6–9. – Boris Paternu: »K tipologiji realizma v slovenski književnosti«. *Obdobja* 3, str. 20–27. – Matjaž Kmecl: »Problem realizma v slovenski pripovedni prozi«. *Obdobja* 3, str. 43–48.
- 2 Prim. France Bernik: »Janežičev pogled na povest in novelo« (v: F. Bernik, *Problemi slovenske književnosti*, Ljubljana 1980).

dati umetelnejšo obliko in ustroj, ne da bi bile posamezne prozne zvrsti med seboj že razmejene ali določneje opredeljene.<sup>3</sup> V vajejski prozi se je prvokrat pojavil slovenski izobraženec v vlogi rahločutnega, svetožalnega junaka, in sicer v pravi wertherjevski situaciji (Erjavčev *Zamorjeni cvet*, 1861), opazen pa je tudi že zelo izrazit tok svetobolja, spojen z novejšim pesimizmom schopenhauerjevskega izvira.<sup>4</sup>

Tako se je ob izteku 50. let, odločilno pa šele v 60. letih spremenil položaj, ob katerem je Levstik še v *Popotovanju iz Litije do Čateža* (1858, podobno tudi v člankih) sodil, da Slovenci še nimajo svojega meščanstva, zato tudi ne snovi in omikanega pogovornega jezika za roman. V 60. letih se je namreč ob narodnostnem opredeljevanju v meščanski družbi na Slovenskem že razvijalo slovensko meščanstvo in raslo izobraženstvo, večidel kmečkega rodu.<sup>5</sup> Iz teh vrst so izšli avtorji zgodnjega slovenskega romana, ki je obravnaval meščansko tematiko v tem smislu, da je bil njegov junak novi, narodno zavedni izobraženec plebejskega porekla in z demokratičnimi ali liberalnimi prepričanji. Idejne prvine nekdanjega sentimentalnega romana, sicer že razpršene in stopljene s poznejšimi miselnimi tokovi, so v več pogledih ustrezale miselnosti slovenskega zgodnjemeščanskega romana. Sicer pa se je tudi v nemški in avstrijski kulturi, v katero je bil slovenski prostor tedaj včlenjen, »rahločutnost« (*Empfindsamkeit*) obdržala še vse do srede 19. stoletja, zlasti v literaturi tudi še potem, ko je njena zunajliterarna težnja – osamosvojitvev in uveljavitev meščanstva – že dosegla svoj cilj.<sup>6</sup> Zlasti v Avstriji je duhovno in literarno izročilo 18. stoletja segalo globoko v 19. stoletje, kot se posebno nazorno kaže v Stifterjevem pripovednem delu.<sup>7</sup>

Družbeni vidik prvotnega sentimentalnega romana, namreč prebujena samozavest »tretjega stanu« in kritika plemiških privilegijev, se je v 19. stoletju moderniziral v smislu novih liberalnih in demokratičnih pogledov; slovenski roman ga je verjetno sprejemal večidel prek Mlade

3 Tako stanje nazorno ilustrira Levstikova presoja v pismu Josipu Jurčiču z dne 27. 2. 1868: »Razloček meu novelo i romanom nej tako gotov i trdnih mej, da bi se moglo o vsacem delu na ravnost reči: to je novela, to roman. Nekteri še Goethejevega 'Wertherja' štejó meu novele, meu katere bi jaz tudi 'desetega brata' rajši vrstil nego meu romane«. (v: Fran Levstik: *Zbrano delo* XI, str. 115). – Tudi J. Sket je *Milka Vogrina*, ki je izhajal v *Kresu* v nadaljevanjih leta 1883, še podnaslovil »novela«, čeprav po obsegu ne zaostaja za povprečno dolžino tedanjih romanov.

4 Prim. Matjaž Kmecl: *Od pridige do kriminalke*, Ljubljana 1975, str. 92–94, 100–104.

5 Prim. Vasilij Melik: »Problemi in dosežki slovenskega narodnega boja v šestdesetih in sedemdesetih letih«. *Obdobja* 3, str. 473–474.

6 Prim. Gerhard Sauder: *Empfindsamkeit* I, Stuttgart 1974, str. 234–235.

7 Prim. Fritz Martini: *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus*, Stuttgart 1981, str. 503–504.

Nemčije. Demokratizem zmaguje v romanu s srečnim koncem, potem ko padejo pregrade med meščanskim in plemiškim stanom; optimistični zagon liberalizma se izraža v zgodbi o družbenem vzponu meščana, ki se je vzdignil s svojim lastnim delom in zmožnostjo. Tudi pesimistična stran sentimentalizma, ki je dosegla vrhunec v *Wertherju*, se je spajala s poznejšimi oblikami svetobolja od Jeana Paula in nemške romantike prek Schopenhauerja ter mladonemškega kulta duševne »raztrganosti« in je nato kot izrazita idejna prvina, pa tudi kot ozračje otožnosti, elegičnosti in resignacije prišla v slovensko pripovedno prozo. Težnja po osebni sreči in deziluzija v romanu ali noveli tega časa izvirata iz avtorjevega svetožalnega oz. pesimističnega pogleda na svet. Razsvetljenski ideal človečnosti je bil še prav tako živ v pripovedništvu 19. stoletja kot v sentimentalnem romanu, le da je spet doživel razne preobrazbe; dopolnil se je s Schopenhauerjevo zamisljivo vesplošnega usmiljenja (*Weltmitleid*) in dobil v nemški prozi močan pedagoški poudarek, medtem ko je pri Dickensu ali Hugoju sočutje do ponižanih in razžaljenih obarvano s težnjo po socialni pravičnosti, ne več samo po dobrodelnosti. V slovenski prozi so razvidni vsi ti odtenki humanitarne misli, ob njih pa tu in tam celo stara razsvetljenska misel, naj bi roman služil poučnemu (v slovenskem primeru narodno prebudnemu) namenu. Kakor v klasičnem sentimentalizmu je tudi v slovenskem romanu tega razdobja čuteče srce še vedno podlaga prave človečnosti.<sup>8</sup> Ljubezensko čustvo ter entuziastično prijateljstvo, poleg človečnosti osrednji vrednoti rahločutne dobe, sta visoko cenjeni. Eros kot naravna pravica in prvinsko nagnjenje je v slovenskem romanu vse do Kersnika tista sila, ki prinese junaku popolno blaženost ali pa ga pahne v najhujšo nesrečo. Čustveno prijateljstvo je tematizirano pač najizraziteje v Vošnjakovih *Pobratimih* (1889) – značilno, da »pobratima« povezuje zlasti skupna predanost narodni ideji –, sicer pa v slovenski prozi nima tako pomembnega mesta, kakor ga je imelo v nemškem sentimentalizmu. V ospredju je v tistih besedilih, ki se tudi sicer opirajo na značilno pisemsko obliko sentimentalizma in vpeljujejo prijatelja kot junakovega zaupnika in naslovnika njegovih pisem (tako že, vsaj delno, *Deseti brat*, izraziteje *Zorin* in Tavčarjeva noveleta *Bolna ljubezen*). – Med idejnimi podaljški sentimentalizma je bilo pri nas kakor tudi v nemško-avstrijski književnosti silno razširjeno rousseaujevstvo, čeprav že nekoliko razvodenelo, in sicer kot odpor do izprijene urbane civilizacije ali pa kot umik v podeželsko idilo, v nepokvarjeno naravo. V slovenski prozi je ta idejnost zelo izrazita v vaški povesti, manj v romanu; v slednjem

8 Prim. Štefan Barbarič: »Tipi slovenskega romana v dvajsetletju 1866–1885«. *Slavistična revija* 1977, kongresna št., str. 122.

je vidna predvsem kot nostalgija po rojstni domačiji pri junakih, ki so zašli v velikomestno okolje (npr. *Zorin, Ivan Slavelj*). – Iz razsvetljenskega kakor tudi iz krščanskega izročila živi v slovenskem romanu od Jurčiča do Kersnika ideja o višji pravičnosti, ki že na tem svetu skrbi za etično izravnano, zlasti še za to, da je krivica kaznovana; vendar ne brez izjem, saj npr. v svetu Tavčarjevega pripovedništva vlada romantična moč usode, ne razsvetljenski moralni red.

Pač pa kozmopolitsko orientirano razsvetljenje in sentimentalizem, ki sta povzdigovala predvsem družbene vrline, še nista odkrila vrednote, kateri se v slovenskem pripovedništvu tega obdobja podrejajo vse druge, namreč narodnostne ideje. Ta se je v sentimentalnem romanu pojavila šele tedaj, ko se je že iztekal v romantiko (tako npr. v Foscolovem romanu *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, 1802),<sup>9</sup> zelo izrazita pa je bila v romanu zapoznelih književnosti, ki je nastal hkrati z narodno prerodnimi gibanji, kakor je bilo to tudi na Slovenskem. Za slovensko pripovedno prozo tega časa je značilna razdelitev etičnih vrednot po stanovski in narodnostni pripadnosti: rahločutnost in človečnost slovenskega inteligenta je postavljena nasproti ošabnosti in pogoltnosti tuje (nemške ali madžarske) gospode. Narodnostno je obarvano tudi slovensko rousseaujevstvo in se v glavnih potezah ujema z Levstikovo razdelitvijo: slovenstvo ali slovanstvo, katerega nosilec je kmečki stan, pooseblja nepokvarjeno naravo, pomehkuženo, moralno načeto civilizacijo pa plemiška gospoda tujega rodu.

Etične in filozofske prvine sentimentalizma so torej v naši zgodnjemeščanski prozi razširjene – čeprav delno preobražene in podrejene narodnostni ideji –, vendar se strnejo v sklenjeno podobo samo tam, kjer imajo za podlago katerega izmed značilnih pripovednih vzorcev rahločutne dobe. Vzrok za to, da se je tedanja slovenska proza oprla na nekatere izmed takih vzorcev, zlasti na vzorec *Nove Heloize*, je nedvomno mogoče iskati v nekaterih značilnih lastnostih tedanjega našega pripovedništva, posebno še romana. Med takimi značilnostmi zaslužita posebno pozornost notranja struktura slovenskega romana v 19. stoletju in značaj njegovega junaka, kakor ju podrobneje analizira J. Kos.<sup>10</sup> Kot temeljno

9 Foscolov roman na Slovenskem verjetno ni bil kaj dosti znan; NUK sicer hrani nemški prevod tega dela iz 19. stoletja, omembe Foscola v slovenskih časopisih od l. 1878 do 1888 pa so po podatkih v avtorski kartoteki Inštituta za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU le redke.

10 Prim. Janko Kos: »Cankar in problem slovenskega romana« (v: I. Cankar: *Hiša Marije Pomočnice*, Ljubljana 1976, str. 44–50.) – V ilustracijo, kako blizu je bil junak slovenskega meščanskega romana sentimentalnemu idealu celo še v zgodnjih 80. letih, lahko rabi naslednja označba Milka Vogrina iz istoimenske Sketove »novele«: »... svetila se je krepost,

lastnost slovenskega romanesknega junaka zapaža njegovo trpnost, nedajavnost, torej tisto značajsko potezo, zoper katero se je tako ostro oglasil Levstik že ob izidu *Desetega brata*; »sentimentalni mehkuž« Lovre Kvas pa je bil le prvi v vrsti duševno sorodnih in še dosti hujših svetobolnežev. Sama pasivnost jih še ne uvršča nujno med potomce Wertherja, St. Preuxa ali rahločutneža iz istoimenskega romana H. Mackenzieja (*The Man of Feeling*, 1771). Pasivni junak nastopa tudi v drugih romaneskni tipih, ne le v sentimentalnem romanu; objekt vzgoje, ne subjekt dogajanja je npr. v zelo pomembnem žanru vzgojnega romana (*Bildungsroman*), katerega odločilni zgled je bil Goethejev *Wilhelm Meister* (prav nanj se je skliceval tudi Jurčič, ko je branil svojega »mehkuža« pred Levstikom). Res pa je, da ostaja slovenski romaneskni junak zavoljo svoje nedejavnosti vseskozi moralno neomadeževan<sup>11</sup> in v tej čistosti soroden rahločutnim mladeničem sentimentalne literature. Ta sorodnost pa je še dosti ožja in zajema poleg senzibilnosti tudi človečnost, sočutje do trpečih in dobrodelnost, torej tisto obliko socialne dejavnosti, ki je bila že od začetka spoznavno znamenje sentimentalnih junakov. Najočitnejša vez z junakom pozne, tj. wertherjevske rahločutne proze je nedvomno svetožalje, trpljenje ob velikanski razdalji med idealom in resničnostjo, med pričakovanji in njih uresničenjem; ali pa trpljenje iz globoke zavesti o nezadostnosti življenja sploh in ob lastnem bivanju, kakršno doživlja v celotni razsežnosti Stritarjev Milan Zorin. V poglavitnih potezah je lik tenkočutnega, melanholičnega izobraženca, ki ga mučita spleen in razočaranje v ljubezni, orisal že Erjavec (*Zamorjeni cvet*), svetožalen junak je tudi Lovre Kvas in nato pesimistični mladeniči Tavčarjevih novelet iz let 1874–75. Dovolj pogosten je lik pesimista, ki se iz razočaranja nad človeško izprijenostjo zapre vase, naposled pa ga odreši blagodejna moč ljubezni (tako Ivan Slavelj v istoimenski Tavčarjevi povesti iz l. 1876, Konstantin v noveleti *Otok in Struga*, 1881, ali Jurčičev profesor Vesel v romanu *Cvet in sad*, 1868/78). Vsekakor pa ostaja Zorin najpopolnejša upodobitev sentimentalnega junaka v slovenski prozi; poleg že navedenih lastnosti, ki jih deli z drugimi protagonisti sočasnega slovstva, dopolnjujejo njegov portret še nekatere wertherjevske posebnosti: naklonjenost do otrok in preprostih ljudi, okus za rustikalnost, estetsko zadovoljstvo ob idilični naravi kakor tudi ob upodablajoči umetnosti. Pač pa so zabrisane tiste poteze, ki družijo Wertherja z uporniki viharne dobe.

značaj in človekoljubje, nežnost in rahločutnost Vogrinova ...« (*Kres* 1883, str. 23). – Prim. tudi analizo Kvasovega značaja v: Boris Paternu: »Jurčičev Deseti brat in njegovo mesto v slovenski prozi« (v: B. Paternu: *Pogledi na slovensko književnost I*, Ljubljana 1974, str. 81–90).

11 Prim. Dušan Pirjevec: »Pri izviri slovenskega romana«. *Problemi* 1972, št. 10, str. 31–36.



Od junakov sentimentalnega romana ločuje mladoslovenskega romanesknega junaka privrženost narodnostni ideji; tej je namreč kljub svoji pasivnosti vseskozi zvest. Verjetno mu prav zavest, da je narodu potreben, brani, da se ne razvije v t. i. »odvečnega človeka«, namreč v tisti lik pasivnega junaka, ki je bil slovenskim romanopiscem tega časa znan iz romanov Turgenjeva,<sup>12</sup> pa tudi iz Puškinovega verznega romana *Evgenij Onjegin* (1825/32).

Junak slovenskega meščanskega romana je soroden junaku rahločutnega pripovedništva še v enem pogledu, namreč v tem, da se uresničuje v težnji po osebni sreči; to pomeni, da je cilj in smisel njegovega življenja ljubezenska izpolnitev.<sup>13</sup> V sentimentalnem romanu se je prav v tem, da je uveljavljal osebno pravico svojih junakov do »naravnega« erotičnega čustva, izražal prebujeni meščanski individualizem. Ta ideal se pri nas ni bistveno spremenil, tudi ne ženski lik, ki ga uteleša. Od Manice v *Desetem bratu* prek Dele v *Zorinu* in Tavčarjevih deklet vse do Pavline (*Pobratimi*) je to vsakokrat nova različica rahločutne junakinje: nežna, čednostna, usmiljenega srca, ljubi umetnost in naravo. V opisu junakinje je tu in tam opazen celo kak daljni odmev pietističnega slovarja, ki si ga je ustvarila rahločutna doba (Manica npr. je »angel«, zaljubljenca v Erjavčevi povesti *Huzarji na Polici*, 1863, sta »lepi duši«).

Največji odmik od oseb, ki sestavljajo ljubezenski trikot v sentimentalnem romanu, kaže figura junakovega tekmeca. V *Novi Heloizi* je St. Preuxov tekmeč in poznejši Julijin mož plemenit človek, vsi trije se povežejo v duševnem prijateljstvu; tudi Werther se sprijatelji z Lottinim zaročencem. V slovenskem romanu se kaj podobnega ne zgodi, modnost takih čustvenih zvez je medtem že minila, vendar ne Marijan v *Desetem bratu* ne Delin aristokratski ženin v *Zorinu* nista prikazana kot negativna značaja. Pozneje pa se začne tekmeč v ljubezni profilirati kot narodnostni in hkrati razredni nasprotnik, ki je tudi moralno manjvreden. V trikotu se prikaže že znana Levstikova razdelitev vlog: zdravemu, nepopačenemu slovenstvu stoji nasproti moralno iznakaženo tujstvo. Bolj ko postaja narodnostna tendenca v romanu izrazita, bolj se stopnjuje tekmečeva, tj. plemiška in tuja nizkotnost (tako v *Pobratimih* ali v Sketovi noveli *Milko Vogrin*, 1883). Praviloma so tekmeči blazirani častniki, Nemci ali Madžari (*Bolna ljubezen*, *Ivan Slavelj*, *Otok in Struga*, *Mrtva srca*, *Pobratimi*, *Milko Vogrin*) ali pa nemški grofje in baroni (*Na Žerinjah*, *Lutrski ljudje*, *Trojka*). Značilno je, da slovenski junak prav pogostno nastopa v človekoljubnem zdravniškem poklicu (Radoslav v *Bolni ljubezni* je študent medicine,

12 Prim. Štefan Barbarič: *Turgenjev in slovenski realizem*, Ljubljana 1983, str. 170.

13 Prim. J. Kos: »Cankar in problem ...«, str. 51–55.



zdravniki so Konstantin v noveli *Otok in Struga*, Ivan Slavelj, Milan Devin v *Pobratimih*), prav tako je zanj pridržano tudi umetništvo (Rogulin in Kosan v Kersnikovih romanih *Na Žerinjah* in *Lutrski ljudje* sta slikarja).

V oblikovnem pogledu se je slovenska pripovedna proza ravnala po pisemski obliki klasičnega sentimentalnega romana le v izjemnih primerih, kakršna sta *Zorin* in *Bolna ljubezen*; pismo je v prozi 19. stoletja že prevzelo drugačne funkcije, kakor jih je imelo v nekdanji epistolarni literaturi. Pač pa je bil notranji ustroj našega meščanskega romana po vsem videzu toliko soroden tistemu v sentimentalnem, da si je mogel osvojiti nekatere od njegovih pripovednih vzorcev. Jurčičev t. i. »izvirni roman« (namreč tisti s sodobno snovjo in izmišljeno zgodbo) je sicer še zelo nehomogen, sestavljen iz gosposkega, graščinskega okolja, iz vaške zgodbe in vložene romantične retrospektive;<sup>14</sup> v glavnih potezah je izdelana taka struktura že v Erjavčevih *Huzarjih na Polici*. Razmerje med deležem, ki ga imata v romanu grajsko in kmečko okolje, se nato spreminja tako pri Jurčiču kakor pri drugih avtorjih; pri Stritarju in Tavčarju zamenja podeželsko graščino veliko mesto, pri Kersniku trg s svojo gospodo. Vsekakor prihaja za povezavo s sentimentalnim pripovednim vzorcem v poštevske delo romana, ki je v bistvu neke vrste razširjena salonska novela.<sup>15</sup>

»Novelska« struktura našega meščanskega romana je osredinjena na eno samo témo (začetek in razvoj ljubezenskega čustva), ni razčlenjena na stranske zgodbe in je omejena glede na število oseb; zunanje dogajanje je skromno, teža je na notranjem življenju junakov. Tak ustroj se v glavnih potezah ujema s Stritarjevo označbo *Nove Heloize*, ki da je »psihološki roman«, v katerem je komaj kaj »vnanjega življenja«, zato pa razodeva skrivnosti človeške duše in srca.<sup>16</sup> Tak tip psihološkega in ljubezenskega romana, katerega snov je človekovo zasebno ali družinsko življenje, je v 18. stoletju ustvaril Richardson v nasprotju s povsem drugačnim Fieldingovim »komičnim epom«. Medtem ko je slednji zajemal junakovo življenje in prigode od rojstva naprej in pri tem razgrinjal široko panoramo tedanje družbe, se je sentimentalni roman omejil na en sam izsek iz junakovega življenja, na eno samo odločilno situacijo, to pa je minuciozno izrisal v vseh nadrobnostih in tančinah. Ta tip romana (H. Steinecke

14 O analitični tehniki v slovenskem meščanskem romanu prim. tudi: Anton Ocvirk: Opombe v: Janko Kersnik: *Zbrano delo* I, str. 309. – Štefan Barbarič: »Tipi slovenskega romana ...«, str. 125 (za retrospektivno zgodbo uporabljata termin »usodnostna drama«). – Janko Kos: »K vprašanju zvrsti ...«, str. 8 (»roman maščevanja«).

15 Prim. Janko Kos: »Cankar in problem ...«, str. 38–44.

16 Nav. po: Jože Pogačnik: *Stritarjev literarni nazor*, Ljubljana 1963, str. 95.

predlaga zanj termin *Individualroman*, da se loči od družbenega romana)<sup>17</sup> je tedaj tisti, ki mu pripada tudi slovenski zgodnjemeščanski roman. Ob romanu-epopeji, ki velja za reprezentativno zvrst 19. stoletja, je roman zasebnega življenja oz. ljubezenski psihološki roman obstajal v vseh velikih slovstvih, v nemškem pa je celo prevladoval. (F. Martini opisuje to nagnjenje nemškega romana k »novelistični strukturi«;<sup>18</sup> poleg tega je v estetskem pogledu za najvišjo prozno zvrst na nemškem jezikovnem področju veljala novela, ne roman). Junakovo osebno ljubezensko zgodbo, čeprav uokvirjeno v družbene probleme časa, podajajo tudi romani dveh tujih avtorjev, ki sta bila na Slovenskem zelo znana, Turgenjeva in George Sandove. V tem tipu »novelskega« romana z osebno in ljubezensko tematiko, ki je obstajal tako na umetniški kakor tudi na trivialni ravni, so se vzorci, motivi in klišeji klasičnega sentimentalnega romana ohranjali daleč v 19. stoletje.

## II

Izmed značilnih pripovednih vzorcev sentimentalnega romana je bil tloris *Nove Heloize* tisti, ki se je uveljavil kot očitno najustreznejši v slovenskem pripovedništvu od 60. do 80. let prejšnjega stoletja. Med tremi temeljnimi besedili sentimentalizma, kot so Richardsonova *Clarissa* (1747), Rousseaujeva *Nova Heloiza* (1761) in Goethejev *Werther* (1774), je v Rousseaujevem romanu poudarek na stanovski razliki, ki ovira združitve ljubezenskega para, daleč najizrazitejši, demokratska polemika zoper plemiške privilegije in družbeno neenakost daleč najbolj oprijemljiva. V *Clarissi* je stanovska razlika namreč ponotranjena na nezdružljivost dveh etičnih kodeksov, v *Wertherju* pa pripada dekletu istemu sloju, le da je že zaročena z drugim. Tako je razumljivo, da je bil Rousseaujev vzorec za slovenski zgodnjemeščanski roman najustreznejši, saj se je ujemal tako s položajem slovenskega izobraženca, ki je izšel iz kmečkega stanu, kakor tudi z njegovimi ambicijami, da bi se vzdignil in uveljavil v družbi. Ljubezen do gosposkega dekleta naj bi bila »družbeni most«, ki bi mu omogočil prestop v višji stan.<sup>19</sup> Njegove vrline, med katerimi se posebej poudarja »žlahtno«, »plemenito« srce, odtehtajo plemiško ime in naslov.

17 Termin *Individualroman* uporablja in definira Hartmut Steinecke v delu: *Romantheorie und Romankritik in Deutschland I*, Stuttgart 1975.

18 Martini, n. d., str. 488, str. 611.

19 Prim. Matjaž Kmecl: *Rojstvo slovenskega romana*, Ljubljana 1981, zlasti str. 75–80 in 109–121.

Dogajalna shema *Nove Heloize* je dvodelna, prikazuje namreč dve pomembni razdobji iz življenja ljubezenskega para, vmes je zareza več let. Prav tako strukturo, le s krajšim vmesnim premorom, kaže tudi *Wertherjev* tloris, v tem pogledu nova varianta rousseaujevskega vzorca in zato v poznejših preobrazbah od njega le težko razločljiv. (Analogna je npr. tudi dvodelnost v *Onjeginu*, vendar se s starejšima vzorcema ujema le v drugi polovici).<sup>20</sup> Prvi del *Nove Heloize* je zgodba o ljubezni med plebejskim, vendar izobraženim, rahločutnim in idealnim mladeničem ter mladenko aristokratskega rodu; ta se pod pritiskom družine – ali v širšem pomenu družbe – poroči stanu primerno. V drugem delu junak spet sreča nekdanjo ljubezen kot poročeno ženo; njuno čustvo je še vedno silno kot poprej, vendar se mu odpovesta v imenu časti in dolžnosti. V prvem delu je idejno jedro misel o enakosti vseh ljudi, o plemstvu, ki ga daje človeku krepost in čuteče srce, in prepričanje o naravni pravici do ljubezenskega čustva ne glede na stanovske pregrade. V drugem delu, ki prevzema mnogo starejši vzorec rahločutne literature (ljubezenski trikot *Kneginje Klevske*, 1678), pa je jedro visoko vrednotenje zakonske zveze in družine; tako pojmovanje o svetosti zakona je uveljavil že angleški sentimentalni roman, izhajajoč iz protestantske duhovnosti in težnje po prenovi meščanskega družinskega življenja.

Slovenski zgodnjemeščanski roman se je oprl samo na prvi del rousseaujevskega vzorca, torej na tisto shemo, ki obnavlja položaj mladostloveškega izobraženca. Pri tem je vzorec dobil tudi narodnostno konotacijo: slovenski plebejski šolani mladenič se zaljubi v plemiško gospico tujega rodu; ovire za njuno združitev so tedaj še hujše. To dogajalno shemo, ki se dve desetletji vztrajno ponavlja iz romana v roman, je naša literarna zgodovina že zapazila; Anton Slodnjak govori o tem »osrednjem motivu«<sup>21</sup> tedanjega pripovedništva, ne da bi omenjal *Novo Heloizo* kot izvir;<sup>21</sup> pač pa jo že navaja Matjaž Kmecl kot podlago za to trdovratno dogajalno shemo.<sup>22</sup> Vsekakor je bil vzorec ob rojstvu slovenskega romana že tako splošno razširjen, da tu ne gre za genetično zvezo, razen v kakšnem izjemnem primeru, kakršen je bil Stritarjev *Zorin*. Stritarjevo razmerje do Rousseauja in do Goetheja je tudi že dokaj raziskano,<sup>23</sup> manjka pa tovrstna

20 Prim. Pavel N. Berkov: »'Werther'-Motive in Puškins 'Eugen Onegin'« (v: P. N. Berkov, *Literarische Wechselbeziehungen zwischen Rußland und Westeuropa im 18. Jahrhundert*, Berlin 1968).

21 Prim. Anton Slodnjak: *Realizem II* (v: *Zgodovina slovenskega slovstva III*, Ljubljana, Slovenska Matica 1961, str. 25).

22 Prim. Matjaž Kmecl: *Rojstvo slovenskega romana ...*, zlasti str. 70–71.

23 V že navedenem delu Jožeta Pogačnika. – Prim. tudi: Peter Kolšek: »Stritarjev *Zorin* – primer evropske romanescne forme«. *Primerjalna književnost* 1980, št. 2. – France Koblar: *Opombe* (v: Josip Stritar: *Zbrano delo III*).

študija (kakršna je Pogačnikova ali Kolškova) za Tavčarja, pri katerem bi bila tudi mogoča neposredna povezava.<sup>24</sup> Pri večini slovenskih romanov, ki temeljijo na tem vzorcu, zelo verjetno ne gre za direktno zgledovanje pri Rousseauju ali Goetheju, ali vsaj ne samo za to, temveč prej za naslonitev na splošno znan in razširjen vzorec, ki ga je že poprej asimilirala roman 19. stoletja pa tudi manj zahtevna literatura, namenjena potrebam širokega občinstva (tako npr. bidermajerski almanahi predmarčne dobe).

Rousseaujevski vzorec se v tem času najde npr. v ruski književnosti pri Turgenjevu, torej pri avtorju, katerega izredna razširjenost v tedanjem slovenskem prostoru je že dognana.<sup>25</sup> V romanu *Očetje in sinovi* (1862) je zastopan v naslednji preobrazbi: izobražen plebejec (sin vojaškega zdravnika, tudi sam medicinec) z demokratičnimi prepričanji zapade usodni – in nevračani – strasti do plemkinje, mlade in očarljive vdove. Junakova naključna smrt, posledica nezgode, je v resnici prav tako edini izhod iz brezupnega položaja, kakor je nesrečno naključje rešitev tudi za Rousseaujevo Julijo. – George Sand (zanjo manjka ustrezna študija glede na odmevnost na Slovenskem) je motiv stanovsko neenakih ljubimcev uporabila v romanu *Le compagnon du Tour de France* (1840), pri tem pa je junakov stan še znižala, tako da je socialna tendenca še bolj poudarjena. Odpoved ljubezenskemu čustvu v imenu višjega poslanstva (tokrat angažiranosti v socialističnem gibanju) je v duhu klasičnega sentimentalizma.

Modifikacije rousseaujevskega vzorca se pojavljajo tudi v angleškem romanu, tako v Scottovem *Starinarju* (1816), ki že od Levca velja kot neposredni zgled za *Desetega brata*. Tudi tu je dekletov visoki rod, celo v njenih lastnih očeh, nepremostljiva ovira za zvezo s plebejskim, čeprav omikanim mladeničem. Vendar tokrat plebejstvo ni pristno, junak se naposled razodene kot potomec stare plemiške rodovine. Scott se je tu ravnal po starejšem motivu skrivnostnega junakovega porekla, ki je bil priljubljen v romantiki, v sentimentalizmu pa zelo obrozen. S tem razkritjem je namreč zabrisan stanovski prestop, ki je bistven za idejnost klasičnega sentimentalizma. Scottova romantična verzija rousseaujevskega vzorca se tedaj od tega oddaljuje v bistveni poanti, prav v tisti, zavoľjo katere je vzorec mladoslovenskim avtorjem tako zelo ustrezal. Jurčičeva različica je v tem pogledu dosti bližja prvotni sentimentalni; seveda s tem niso zanikani Scottovi kompozicijski in tehnični prijemi pri Jurčiču.

24 Monografija Marje Boršnik: *Ivan Tavčar, leposlovni ustvarjalec* (Ljubljana 1971) se z vprašanjem Tavčarjevega literarnega obzorja ukvarja le mimogrede in za problem pričujočega članka ne daje oprijemljive podlage.

25 V že navedenem delu Štefana Barbariča: *Turgenjev in slovenski realizem*.

Zelo izrazito je konstelacija *Nove Heloize* obnovljena v sloveči viktorijanski detektivki *The Woman in White* (1860) W. Collinsa:<sup>26</sup> učitelj risanja pride na podeželsko graščino in se zaljubi v svojo učenko, grajsko gospodično, ta pa je že zaročena svojemu stanu primerno. Značilen motiv poznejšega sentimentalnega romana je junakov odhod v Novi svet (Ameriko) iz ljubezenskega obupa; v slovenski prozi se s tem motivom končujeta Erjavčev *Zamorjeni cvet* in Tavčarjeva *Mrtva srca*. Collins pa sklene roman z značilnim kompromisom: mlada žena po brezmejno nesrečnem zakonu ovdovi in naposled osreči svojega stanovitnega oboževalca. Tak kompromisni konec je zelo pogosten v romanih 19. stoletja, ki se v celoti opirajo na vzorec *Nove Heloize*; Dickens ga je npr. uporabil v romanu *Great Expectations* (1861). Ohranjena je zakonska zvestoba in čast, naposled pa usoda sama odstrani ovire (tj. neljubljenega ali celo nizkotnega moža) in omogoči po dolgem trpljenju srečen konec. Ta varianta je priljubljena tudi v nemško-avstrijskem slovstvu, tako v retrospektivi Stifterjevega vzgojnega romana *Nachsommer* (1857), ki se konča s pozno idilo ovdovele junakinje in nekdanjega domačega učitelja, zdaj uglednega pravnika; ta idila je resda močno obarvana z resignacijo in melanholijo, značilno za avtorja kakor tudi sicer za tedanjo avstrijsko prozo. Varianta iste teme je Stormova novela *Im Schloss* (1862); domači učitelj iz kmečke hiše se zaljubi v plemiško hčer, sestro svojega učenca, sledi značilni potek: poroka po očetovi volji, čustveno prazen zakon, srečanje z nekdanjim občudovalcem – ta je zdaj ugleden profesor –, odpoved ljubezni v imenu kreposti in značilni kompromisni konec: ovdovela junakinja se poroči z zvestim in potrpežljivim junakom. Spet nekoliko drugačna variacija na témo domačega učitelja in gosposke hčere (le da je ta sirota) je vpletena v vzgojni roman Wilhelma Raabeja *Der Hungerpastor* (1864); njuna ljubezen se razplete v velikomestnem okolju, v Berlinu, poroki ne sledi vzpon v imenitno družbo, temveč umik v podeželsko idilo in človekoljubno dejavnost. Raabejev roman je bil v Nemčiji prava ljudska knjiga, koliko je bil bran na Slovenskem, pa sodi med neraziskana vprašanja. Pač pa je bila očitno pri nas popularna *Babica* (1855) Božene Němcove, delo, ki združuje domovinsko čustvo s folkloro, z vaško idilo ter z rousseaujevsko poetizacijo kmečkega življenja; v Cegnarjevem prevodu je izšla še istega

26 Sodeč po redkih omembah tega avtorja v nemških časopisih na Slovenskem v letih 1821–1877 in eni sami v *Slovanu* iz l. 1887 (podatki po kartoteki Inštituta za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU), je malo verjetno, da bi bil njegov roman pri nas popularen. – »Naveličanost Evrope« (ime po romanu E. Willkomma *Die Europamüden*, 1838) je bila izrazit pojav v mladonemški prozi; Amerika kot dežela politične svobode se je v tedanji nemški literaturi utrdila zlasti s pripovednim delom Ch. Sealsfielda.

leta kakor izvirnik, nato je bila ponatisnjena leta 1884. Prizorišče je spet značilna kombinacija graščine in vasi; kot stranska zgodba je uporabljen vzorec *Nove Heloize* v ljubezni med konteso, ki ji preti poroka z grofom, in njenim učiteljem slikanja. Neenaki par se sicer kljub oviram združi, zgodba pa vendarle izzveni elegično: kontesa, prenežna in prekrhka za ta svet, po kratki sreči umre in zapusti neutolažljivega moža.

V slovenskem meščanskem romanu je vzorec *Nove Heloize* doživel podobne preobrazbe in variacije, kakor so bile tiste v drugih evropskih slovstvih. Razločuje pa se od zelo pogostne in tudi v nemškem jezikovnem prostoru močno priljubljene različice, ki ohranja celoten rousseaujevski vzorec, vendar mu daje neke vrste srečen konec: junakova krepost in zvestoba sta naposled le nagrajeni, poroči se z ovdovalo junakinjo. Ta varianta sicer sklepa kompromis z optimizmom 19. stoletja, obstajala pa je tudi že v powertherjevskem rahločutnem romanu (npr. v romanu J. M. Millerja *Geschichte Karls von Burgheim und Emiliens von Rosenau*, 1779). Slovenski roman te možnosti ni izrabil; praviloma se njegov tloris prekriva le s tistim v prvem delu *Nove Heloize* in se sklene tam, kjer je v rousseaujevskem vzorcu časovna zareza.

### III

Slovenski zgodnjemeščanski roman je pripovedni vzorec *Nove Heloize* razvil predvsem v dveh variantah: v svetožalni oz. pesimistični, ki se izteče v tragedijo ali v resignacijo, ter v optimistični s srečnim koncem; seveda pa so med dvema skrajnima možnostma mogoče še razne variacije in odkloni. Prva različica ostaja dosti bliže ne le Rousseaujevemu vzorcu, temveč tudi klasičnemu sentimentalnemu izročilu. Najodličnejši sentimentalni romani so na ozadju fatalističnega pogleda na svet prikazovali tragično usodo svojih junakov, izraženo največkrat v zgodbi velikega, brezpogojnega ljubezenskega čustva, ki je junaku naposled v pogubo. Taka idejnost obvladuje v naši pripovedni prozi vrsto besedil, ki se začneja z Erjavčevo povestjo *Zamorjeni cvet* (1861), doseže vrhunec v Stritarjevem *Zorinu* (1870) in Tavčarjevih *Mrtvih srcih* (1884), izrazita pa je tudi v skupini Tavčarjevih novelet iz let 1874/75 (*Bolna ljubezen*, 1874; *Nasproti stari palači*, 1874; *Gospa Amalija*, 1875; *Mlada leta*, 1875) in v Kersnikovem zgodnjem romanu *Lutrski ljudje* (1882). Nesrečno se končajo usode posameznikov še v nekaterih drugih besedilih (npr. v *Pobratimih*, 1889), zaradi obilja tovrstnih motivnih prvin pa je mogoče v ta kontekst pritegniti tudi noveleto *Otok in Struga* (1881), ki sicer temelji na drugem



pripovednem vzorcu, namreč na romantičnem motivu ljubimcev iz dveh sovražnih si družin.

V največje razsežnosti se je razmahnilo svetobolje tedanje slovenske proze v usodi Milana Zorina; ta je tudi edini med mladoslovenskimi romanesknimi junaki, ki se odloči za najradikalnejšo rešitev, za samomor. Zorina namreč ne žene v smrt le spoznanje, da mu je ljubljena mladenka nedosegljiva, da so njegovi ideali neuresničljivi, temveč obup nad smislom sveta in njegovega lastnega bivanja. Tavčarjevi junaki, ki si jemljejo življenje v trenutku obupa, ko se sesujejo njihove iluzije o ljubezenski sreči, za svoje dejanje ne iščejo idejne utemeljitve, kakršna je Zorinova. Tudi ne gre za osrednje, v celoti izdelane romaneskne like, temveč praviloma za le skicirane značaje v romantični retrospektivi; tako gresta v smrt grof Milan in nato njegova ljubica Zora (*Otok in Struga*), ljubezenski par, ki mu združitev onemogočajo družbene institucije, ali pa junakova mati v *Mrtvih srcih*, ko jo ljubimec zapusti. Po Zorinu je edini v več razsežnostih upodobljeni romaneskni junak, ki bi si bil zmožen tako iz načelnega pesimizma kakor iz osebnega razočaranja vzeti življenje, profesor Vesel v Jurčičevem romanu *Cvet in sad* (začetem 1868; to besedilo sicer ni izdelano na tlorisu *Nove Heloize*). Po pisateljevem prvotnem načrtu naj bi se ustrelil na dan, ko bi se njegova mladostna ljubezen poročila z njegovim prijateljem. Ko je Jurčič roman deset let pozneje dokončal, se je odločil za optimističen razplet, povsem v nasprotju z junakovim značajem in temperamentom. Pisateljev nagib za tako spremembo ni bil literaren, temveč narodno spodbuden, to je razvidno iz njegove utemeljitve: »Pametnih mož med Slovenci je že tako malo, čemu bi se še ti streljali! Vesel je pаметen mož, naj živi!«<sup>27</sup> Geneza tega besedila je pač eden značilnih zgledeov, kako je narodotvorna ideja posegala v ustroj mladoslovenskega romana.

Samomor sicer ni bil značilnost klasičnega sentimentalizma; v rahločutnem romanu se je pojavil kot možnost šele tedaj, ko se je sentimentalizem že nagnil v viharništvo in zgodnjo romantiko, torej tedaj, ko se je ravnovesje med srcem in razumom – ideal rahločutne dobe – podrl v prid nebrzdanih čustev in strasti. St. Preux se je sicer vdajal skušnjavi, da bi sam končal svoje gorje, vendar ga Rousseau zavrne z argumenti razsvetljenskega moralnega kodeksa, ki jih pred junakom razgrinja njegov prijatelj, mylord Édouard. Konvencijo modrega in umirjenega prijatelja, ki svetobolnega junaka opominja k razumnosti in kreposti, je gojil zlasti nemški powertherjevski roman; njeni odrastki pa se najdejo tudi v slovenskem v tistih besedilih, ki se še opirajo na sentimentalno pisemsko obliko. Hkrati z epistolarno tehniko nato iz romana izgine tudi lik

27 Josip Jurčič: *Zbrano delo VI*, Ljubljana 1968, str. 400.

pedagoškega prijatelja. Lovreta Kvasa njegov pisemski prijatelj graja za voljo malodušja, še izrazitejši je Zorinov zaupnik, ki skuša junaka odvrti od sebičnega utapljanja v lastnih bridkosti ter ga pridobiti za to, da bi svoje duhovne darove obrnil v prid človeštvu in domovini. Nezdravo svetobolje je torej zavrnjeno predvsem v imenu narodne koristi, ne več v imenu razsvetljenske etike. Čim bolj tendenčen postaja mladoslovenski roman, tem ostreje se v njem kritizira pesimizem kot miselnost, ki »razjeda zdravo jedro narodovo«, kot spozna Vošnjakov junak v *Pobratimih*, ko nesmiselno zapravi življenje v dvoboju. Vošnjakovo stališče je v tem pogledu sorodno Jurčičevemu, ko je Vesela na silo ohranil pri življenju: smrt izobraženega in zmožnega človeka je nepopravljiva škoda za narod.

Smrt v dvoboju je bila v prvotnem sentimentalnem romanu običajna kazen zapeljivcev; od roke maščevalca padeta aristokratska osvajačca ženskih src, Lovelace (v *Clarissi*) in Valmont (v Laclosovih *Nevarnih razmerjih*). Pravi rahločutni junak dvoboj odklanja, v obsežnih traktatih ga zavračata Richardson v *Grandisonu* (1753) kakor tudi Rousseau v *Novi Heloizi* kot greh zoper razum in človečnost. Daljni odmev te misli je opazen v noveli *Otok in Struga*, ko grof Konstantin, ki je plemič le po rodu, po miselnosti pa demokrat, zavrne izziv domišljavega aristokrata. V dvoboju sicer pade eden redkih zapeljivcev zgodnjemeščanskega romana, Edvin v Stritarjevem *Gospodu Mirodolskem* (1876), potem pa se pri Tavčarju vrednotenje spremeni v smislu romantične idealizacije junaštva. Filip Tekstor se dvobojuje za plemenito stvar in zanjo tudi pade, vendar mu pisatelj prisodi moralno zmago (v romanu *Mrtva srca*). Junaštvo v dvoboju pa je v politično tendenčnem romanu spet razvrednoteno, Vošnjak ga odkloni v imenu narodove koristi, Detela (v romanu *Trojka*, 1897) predvsem s stališča krščanske morale. Tako doktor Dolnik kakor Vladimir Dragan sta mnogo obetajoča mlada moža, ki se zapleteta v dvoboj in padeta za voljo ženske, ki tega sploh ni vredna. Sicer pa se prav ob motivu dvoboja, torej dejanja, ki se mu nedejavni slovenski romaneskni junak le ne more ogniti, posebno jasno zapaža, kako pisatelj skrbno ohranja njegovo čistost: mladenič v dvoboju lahko pade (Tekstor, Dolnik, Dragan), lahko je nevarno ranjen (Rogulin, Vogrin), lahko ga pisatelj pred dvobojem obvaruje, kot Jurčič Lovreta Kvasa, lahko dvoboj odkloni kot grof Konstantin, nikoli pa ni dopuščeno, da bi si sam omadeževal roke z nasprotnikovo krvjo; tradicija rahločutnega ideala se tu ohranja v utelešenju plemenitega slovenstva.

V klasičnem razdobju sentimentalizma junaki niso umirali od svoje roke kakor pozneje Werther in njegov bližnji sorodnik Jacopo Ortis, temveč od strtega srca. Tako umre Clarissa in v bistvu tudi Julija v *Novi Heloizi*;



19. stoletje, privrženo naravoslovnim znanostim, je kot vzrok smrti *Dame s kamelijami* (1848) navedlo tuberkulozo, ta se je obdržala kot reprezentativna bolezen nesrečnih zaljubljenecv tudi v Tavčarjevi noveletu, npr. v *Bolni ljubezni*, ali v Kersnikovem romanu *Lutrski ljudje*. Največkrat pa v naši prozi smrt zavoljo ljubezenskega razočaranja in nesreče niti ni posebej utemeljena. Tako umrejo že junakinja Zarnikove salonske novele *Maščevanje usode* (1862), preobčutljiva mladeniča v noveletah *Bolna ljubezen* in *Nasproti stari palači* in že ob zatonu rousseaujevskega vzorca celo Pavlina v Vošnjakovem politično tendenčnem romanu z značilno utemeljitvijo, češ da ni bila ustvarjena za ta svet, poln trpljenja, kjer človek zaman hrepeni po sreči. Od žalosti ob ločitvi od ljubljenega umre tudi Dela v *Zorinu*, in sicer v slogu, ki sodi v klasično izročilo sentimentalizma. Prizori umiranja so bili eden najpomembnejših sestavnih delov v rahločutnem romanu, pri bralcih so zbujali ganjenost in jih moralno dvigali. Tako Clarissina kakor Julijina smrt imata pomembno mesto v rahločutni književnosti in daljnosežen odmev še v naslednjem stoletju; v tem pogledu so notorični zlasti Dickensovi romani. Tudi Delino umiranje je prikazano z močnimi čustvenimi poudarki in oblikovano v rahločutnem slogu, ki ga v vsem razmahu omogoča pisemska tehnika (neutolažljiva prijateljica poroča Zorinu o Delinih zadnjih urah).

*Zorin* je tudi tisti med našimi zgodnjemeščanskimi romani, ki je v celoti razvil enega osrednjih motivov sentimentalnega romana, odpoved ljubezenski sreči v imenu višjih vrednot. Take vrednote so bile v rahločutni književnosti od *Kneginje Klevske* prek *Nove Heloize* in *Wertherja* vse do *Evgenija Onjegina* predvsem zakonska zvestoba ter z njo povezana pojma kreposti in časti. Zorin se odreče Deli na prošnjo njenega očeta, ki vidi hčerino prihodnjo srečo v imenitni, stanu primerni poroki. Takó situacija kakor tudi utemeljitev sta tu stilizirani po zgledu *Dame s kamelijami*,<sup>28</sup> le da sta vloži zamenjani, pri Dumasu je namreč junakinja družbeno neprimerna in se ljubimcu odpove. Etični imperativ, ki je narekoval táko žrtev v prvotnem rahločutnem romanu, je bil torej pristen in zavezujoč, medtem ko je v *Zorinu*, podobno kakor pri Dumasu, samo navidezen, saj tu ne gre za resnične moralne vrednote, temveč za družbeno konvencijo, za priznavanje tistih privilegijev, ki jih je nekoč sentimentalni roman tako ostro kritiziral. Zorinova navidezna plemenitost in pripravljenost na žrtvovanje v resnici samo prikrivata šibkost njegovega značaja; Dela je namreč voljna zavreči bogastvo, ime in udobje zavoljo njega, Zorin pa tveganja ne sprejme. Analogen položaj se kaže tudi v *Bolni ljubezni*, le da je tam študentova neodločnost spričo njegove boleznin in revščine bolj

28 Prim. Janko Kos: *Pregled slovenskega slovstva*, Ljubljana 1974, str. 155.

razumljiva. Umetno obujeni etični imperativ sentimentalnega romana tedaj v naši meščanski prozi kljub takim poskusom ni več oživel.

Vzorec *Nove Heloize* je podobno kakor v drugih slovstvih tudi v slovenskem razvil različico z optimistično idejo in s srečnim koncem; junak v njej doseže svoj cilj, pridobi si roko in srce plemiške gospice. V takem razpletu je izražena vera v mogočno »naravno« ljubezensko čustvo, ki premaga stanovske pregrade in doseže zaslužen plačilo, pa tudi vera v meščansko vrlino, ki odtehta plemiški naslov. Ta miselnost ni nova, že v prvem sentimentalnem romanu, Richardsonovi *Pameli* (1740), je razsvetljenska misel o plemstvu, ki ga daje človeku krepost, premagala stanovske predsodke. Taka miselnost je v razmerah, v katerih je nastajal naš meščanski roman, dobila nove poudarke: ujemala se je z zanosom mladega slovenskega izobraženstva in z njegovo prebujeno samozavestjo. Meščanski in narodnostni aktivizem je nato tudi iz romana polagoma izpodrinil trdovratno in na široko prepredeno svetobolje.<sup>29</sup> Vrlina in zmožnost slovenskega izobraženca se potrjujeta v zmagi nad družbenimi pregradami v naslednjih pripovednih delih, oprtih na vzorec *Nove Heloize*: v *Desetem bratu*, ki ga je Jurčič sprva nameraval končati z junakovo smrtjo,<sup>30</sup> nadalje v njegovem romanu *Doktor Zober* (1876), v Tavčarjevi povesti *Ivan Slavelj* (1876) in v Sketovem *Milku Vogrinu* (1883). Junaki v teh besedilih so izšli iz skromnih kmečkih domov, vendar so se s svojo lastno prizadevnostjo in nadarjenostjo dokopali do spoštovanja vrednih meščanskih poklicev: Ivan Slavelj je že uspešen in ugleden zdravnik, ko zasnuje konteso Marijo Ano; inženir Lisec v *Doktorju Zobru* dobi za ženo grajsko gospodično Lino Langmann, profesor Vogrin je sicer zavoljo svojega slovenskega prepričanja dolgo brezposeln, a naposled se vrne iz Bosne ovenčan z vojaško slavo in zaslužen postane zet bogatega industrijca. Lovre Kvas je sicer uspešno končal študij, vendar mu je pisatelj nekoliko pomagal z romantičnim rekvizitom (z nepričakovano dediščino).

Zgodba o vzponu poštenega meščana seveda ni izum slovenske književnosti tega časa; optimistični liberalizem je obudil npr. tudi v nemškem pripovedništvu po letu 1848 roman s tematiko meščanskega delovnega etosa in uspešnosti, izravnave med stanovi, oplemenitene z vrlinami človečnosti in naravnega čustvovanja. Reprezentativno delo te vrste je bil npr. roman *Soll und Haben* (1855) Gustava Freytaga.

29 Prim. Matjaž Kmecl: *Rojstvo slovenskega romana*, str. 78–79.

30 Prvotni osnutek za *Desetega brata* navaja Mirko Rupel v Opombah (v: Josip Jurčič: *Zbrano delo* III, str. 368–370). – Povzema in komentira ga tudi Branko Berčič: »Ob stoletnici nastajanja Jurčičevega *Desetega brata*« (v: J. Jurčič: *Deseti brat*, Maribor 1967, str. 238–240).

Vzorec *Nove Heloize* s takim ali drugačnim izidom se v slovenski pripovedni prozi obdrži tako dolgo, dokler ohranja nedotaknjeno konstelacijo idealnega junaka ter zveste, čednostne junakinje, povezano z neminljivim ljubezenskim čustvom. Ta vzorec pa je že nekoliko načet v Kersnikovem romanu *Na Žerinjah* (1876). Tuja gospica, v kateri je slovenski junak videl svoj ideal, se izkaže kot mrzla, preračunljiva koketa. Mladi graščak Rogulin (napol meščanske krvi) se zavoljo nje sicer zaplete v dvoboj, je ranjen, a ozdravi in se hkrati iztrezni; čez nekaj časa si najde manj bleščečo, a po srcu zlahtnejšo družico. Soroden potek dogajanja je razviden v tlorisu romana *Soll und Haben*: vrli, pošteni trgovec se sicer najprej vname za frivolno aristokratsko damo, nato pa jo spregleda in se rajši oženi s čednostnim meščanskim dekletom. S Kersnikovim romanom *Na Žerinjah* je že uplahnil mit o eni sami, večni in brezpogojni ljubezni, s to postavko pa tudi rousseaujevski vzorec stoji ali pade.

Že povsem razdiralna za ta vzorec pa je druga možnost: slovenski junak se ne spametuje, nasprotno, zavoljo tuje spogledljivke prezre ali celo zapusti pošteno, preprosto domače dekle. Pri tem se junak etično izpridi; značajni, brezgrajno čisti slovenski izobraženec polagoma izginja iz romana, nadomesti ga omahljivejši, manj plemenit protagonist. Tak primer je Lesovej v *Mrtvih srcih*, ki iz strasti do ošabne grofice Line Babo zavrže iskreno čustvo domačega dekleta, nato pa prepozno spozna, da ga tujka kot plebejca zaničuje in izigrava. V besedilih, kakršno je npr. Jurčičev roman *Med dvema stoloma* (1876), od vzorca *Nove Heloize* ni ostalo drugega kakor izhodiščna situacija: šolani kmečki sin se vname za gosposko tujko; nadaljnji razplet pa je že povsem drugačen. Mladenič se izneveri domači nevesti in s tem nepokvarjenemu domačijstvu in slovenstvu. Idejna podlaga taki dogajalni shemi je še močno rousseaujevska: mestna civilizacija okužuje nepokvarjeno naravo, tujstvo spodkopuje slovenstvo. Višji moralni red v svetu slovenskega romana še vedno skrbi za pravično izravnavo, v tem smislu je junak pravično kaznovan.

Vzorec *Nove Heloize* je torej razpadel ob zatonu ideje o absolutnem in večnem ljubezenskem čustvu. Izpodrivati ga je začel drug vzorec, ki se je že pojavljal na obrobju slovenske proze v času, ko je rousseaujevski vzorec še nesporno vladal, in katerega jedro je motiv ženske nezvestobe. Ta vzorec se v varianti: junaku se izneveri nevesta ter onesreči njega in sebe, prikaže v krajših proznih oblikah, npr. v Jurčičevi povesti *Dva prijatelja* (1865) ali v retrospektivi (Zabojeva zgodba v *Gospodu Mirodolskem*, zgodba junakove matere v *Mrtvih srcih*, protagonistova v *Doktorju Zobru*, prej pa tudi že v *Zamorjenem cvetu*). Značilno zanjo je v tej fazi, da junaku spelje dekle brat, bratranec ali najboljši prijatelj; morda je to še odsev

romantičnega toposa dveh sovražnih bratov (na to bi kazala npr. krvava vložena zgodba z isto temo v *Ivanu Slavlju*, le da gre tu za že poročeno ženo.) V zgodnji varianti tega vzorca se dekletova usoda še močno opira na sentimentalni oziroma viharniški motiv zapeljane nedolžnosti, izrazit zlasti v žalostnem koncu: dekle največkrat zblazni ali umre, le redko ostane nekaznovana.

V svoji razviti podobi je novi vzorec večkrat prav tako dvodelen, s časovno zarezo med deloma in z ljubezenskim trikotom v drugi polovici, kakor je bil tloris *Nove Heloize*. V prvi polovici se junak, največkrat še študent, zagleda v dekle, ki je prav tako revno kakor on sam; tudi ona ga ljubi, vendar ni pripravljena predolgo čakati nanj, in tako se po treznem premisleku poroči s premožnim, občutno starejšim in tujim možem. Ob tako spremenjenem dekletovem značaju se tudi zveza s sentimentalizmom in romantičnim izročilom pretrga. Čez leta sreča junak, ki je zdaj tudi že ugleden in premožen, svojo nekdanjo izvoljenko kot imenitno damo, in obojestransko čustvo se znova vname. V evropski književnosti je klasičen primer tega vzorca ustvaril npr. Turgenjev v romanu *Dim* (1867). V slovenskem romanu se prikaže naznačen, a še ne izpeljan razmeroma zgodaj v Jurčičevem romanu *Cvet in sad*; vendar je tukaj dekletova nezvestoba samo domnevna, nesporazum se pojasni ravno še o pravem času, preden Pavlino zasnuje Veselov prijatelj. Pač pa ga je pozneje v celoti izdelal Kersnik, in sicer kar dvakrat: v povesti *Gospod Janez* (1884) in v romanu *Ciklamen* (1883). Do zakonoloma v teh dveh pripovedih sicer še ne pride, vendar ni več etični imperativ tisti, ki bi ga preprečeval. V prvi zgodbi poseže vmes naključje, temu sledi župnikova intervencija in naposled junakov trezni preudarek. V *Ciklamnu* pa je problem rešen podobno srečnim razpletom rousseaujevske situacije v nemškem ali angleškem pripovedništvu: usoda sama reši Katinko postarnega in bolehnega moža, in kot vdova lahko legalno usliši nekdanjega oboževalca. Kaže, da je s Kersnikom novi vzorec dokončno nadomestil tistega iz *Nove Heloize*. Rousseaujevska dogajalna shema pač tudi ni več ustrezala času, vsebovala je namreč vrednote, ki se zdijo v 80. letih že dvomljive. *Nova Heloiza* je bila ob nastajanju naše meščanske proze izredno ustrezen vzorec, saj je s svojo meščansko demokratično idejnostjo izražala ambicije, a tudi ideale mladega slovenskega izobraženstva. Apoteoza erotičnega čustva, nedotakljivost zakonske zveze in družine so bile vrednote, ki jih je novo nastali slovenski roman še brez pridržkov sprejemal kot svojo etično vsebino, čeprav je na najvišje mesto postavljala narodnostno idejo. Rousseaujevski vzorec je začela spodjedati kritika meščanske morale znotraj njega samega; to je že očitno npr. v *Mrtvih srcih*. Nato pa ga je sčasoma

nadomestil drug vzorec, in sicer tak, ki je izražal krizo meščanskega zakona in družine, pojmovane kot družbena institucija; ne več kot možnost za uresničenje osebne težnje po sreči, temveč kot ovira zanjo. Ta proces se je v slovenski prozi v glavnih potezah končal v 80. letih s Kersnikovim pripovednim delom.



---

# Stritarjev *Gospod Mirodolski*

## Mladoslavenski roman na ozadju evropskega izročila

### I

Polemika o izvirnosti Stritarjevega *Gospoda Mirodolskega*, ki se je razvnela kmalu potem, ko je hkrati s sklepnimi poglavji tega romana v *Zvonu* izšel Jesenkov prevod *Župnika Wakefieldskega*, je v slovenski literarni publicistiki in zgodovini utrdila sodbo, da je Stritarjevo besedilo posnetek Goldsmithovega romana. Različni pogledi na vprašanje, kolikšna naj bi bila stopnja Stritarjeve odvisnosti od Goldsmitha, bi se dali razvrstiti med dve mejni stališči, ki ju zastopata tudi avtorja dveh študij o recepciji Goldsmitha pri Slovencih oziroma pri Jugoslovanih.<sup>1</sup> Avtorica prve, T. Kopitar, šteje *Gospoda Mirodolskega* v celoti za »zelo očiten posnetek«,<sup>2</sup> medtem ko J. Pogačnik pripisuje Stritarjevim besedilom samostojnost in izvirnost kljub nekaterim snovnim vzporednicam z romani Rousseauja, Goetheja in Goldsmitha.<sup>3</sup> Ob dognanjih o snovni oprtosti na tuje zglede še vedno ostaja odprto vprašanje, kako je Stritar prevzete prvine prilagodil značaju slovenskega romana, ki je bil ob izidu *Gospoda Mirodolskega* (1876) star ravno deset let. Preostaja pa tudi še vprašanje morebitnih drugih zgledov in pobud za to sporno besedilo.<sup>4</sup>

---

Prvič obj.: *Jezik in slovstvo*, mar. 1985/86, letn. 31, št. 6, str. 181–191; št. 7, str. 236–250.

- 1 Navedbe v članku se nanašajo na izdajo: Josip Stritar: *Zbrano delo* I–X (ur. France Koblar), Ljubljana 1953–1957.  
Tatjana Kopitar: »Olivera Goldsmitha The Vicar of Wakefield pri Slovencih do leta 1876«. *Slavistična revija* XII, 1959/60, str. 194–223. Za razčlenitev polemike ob izidu prevoda in za pregled stališč v slovenski literarni zgodovini prim. zlasti str. 207–211. – Jože Pogačnik: »Model Goldsmithovega romana Wakefieldski župnik v genezi jugoslovanske pripovedne proze«. *Jezik in slovstvo* XXIV, 1978/79, str. 67–79.
- 2 Tatjana Kopitar: »Olivera Goldsmitha The Vicar of Wakefield ...«, str. 207. – Avtorico polemično zavrača Štefan Barbarič (»Ob novi študiji o Stritarju«. *Sodobnost* XII, 1964, str. 568), vendar ni podrobneje utemeljil svojega stališča.
- 3 Prim. tudi: Jože Pogačnik: *Stritarjev literarni nazor*, Ljubljana 1963, zlasti str. 54–55.
- 4 Več sugestij za verjetne zglede prinaša razprava Janka Kosa: »Evropski izviri slovenskega romana v 19. stoletju«. *Slavistična revija* XXXIII, 1985, str. 39.



*Gospod Mirodolski* se med zgodnjimi slovenskimi pripovednimi besedili edini povezuje s tistim znamenitim tujim zgledom, ki ga je bil leta 1858 Levstik priporočil prihodnjim slovenskim romanopiscem v *Popotovanju iz Litije do Čateža*.<sup>5</sup> *The Vicar of Wakefield* (1766) je bil kot model za sodobni roman v tistem času drugod pač že zdavnaj presežen – leto dni pred *Popotovanjem* je npr. izšla *Madame Bovary* –, res pa je bil še zmerom priljubljen med beročim občinstvom, zlasti v nemško govorečih deželah. Ne zdi se verjetno, da bi bil Stritar segel po *Župniku Wakefieldskem* zavoljo Levstikovega priporočila. Čisto osebno nagnjenje do tega dela, »neka posebna, individualna simpatija« izvira še iz pisateljevega mladostnega navdušenja za Goldsmithovo knjigo in je postala pozneje ena izmed sestavin v Stritarjevem razmerju do sentimentalnega romana nasploh.<sup>6</sup> Slednjega Stritar pojmuje kot pripoved, ki ob skromnem zunanem dogajanju razkriva skrivnosti človekovega srca, torej kot »psihologičen« roman. *Župnik Wakefieldski* ga je tedaj spodbudil k zamisli, da bi napisal sodoben psihološki roman za omikano občinstvo, tj. za bralce obnovljenega *Zvona*, za izobraževalno-vzgojni značaj tega lista se mu je moral zdeti roman z družinsko tematiko primeren.

Stritarjevo razumevanje Goldsmithovega besedila se torej izrazito ločuje od razsvetljsko-pragmatičnega gledanja pri Levstiku. Ta je namreč videl v *Župniku Wakefieldskem* model povesti, primerne za kmečko ljudstvo, ki po Levstikovi presoji potrebuje pripovedno prozo »kratkočasnega in podučnega zapopadka« (Levstikovo ZD VI, 37). Tako ni naključje, da se je *Župnik Wakefieldski* v Levstikovem programatičnem spisu znašel v družbi s Ciglerjevo nabožno-poučno povestjo *Sreča v nesreči* (1836). Kljub razliki v literarni kvaliteti in dovršenosti sta si ti dve besedili v idejni podlagi in notranji strukturi sorodni: v obeh primerih gre za eksemplarično zgodbo o hudo preskušani, a naposled nagrajeni čednosti, obakrat je nagrada prikazana kot družbeni vzpon. Zgodba Ciglerjevih dvojčkov kakor tudi zgodba Goldsmithovega župnika sestoji

5 Tatjana Kopitar (v navedeni študiji, str. 215) omenja v tej zvezi Detelov roman *Trojka*, vendar z opozorilom, da je motiv očeta in dveh hčera že preoblikovan po Stritarjevem vzorcu. – Jože Pogačnik (v: »Model Goldsmithovega romana ...«, str. 75) pripisuje motivu pobega od doma pri Jurčiču neposredno zvezo z Goldsmithom; iskanje genetične zveze je tu pač preveč daljnosežno, saj je bil ta motiv silno razširjen tako v pikaresknem kakor v sentimentalnem romanu že pred Goldsmithom (npr. pri Richardsonu in Fieldingu), nato pa ga je prevzel roman 19. stoletja, med drugim tako popularen pisatelj, kakor je bil Dickens.

6 Stritarjev članek »Župnik Wakefieldski«, objavljen v *Zvonu* 1. decembra 1876 ob izidu Jesenkovega prevoda, vsebuje poleg pričevanja o genezi zamisli za *Gospoda Mirodolskega* tudi zanimiv prikaz Stritarjevega razmerja do Goldsmithovega besedila, do dela George Sandove in Rousseauja kakor tudi njegove poglede na roman kot tak (ZD VII, str. 235–241).



iz zapovrstja – ali bolje kopičenja – neznanskih nevarnosti in nesreč, ki se naposled po naključju sprevržejo v srečen razplet. Kolo Fortune žene dogajanje zdaj kvišku zdaj spet na dno kakor v starodavni pripovedni strukturi, kakršna je v Nemčiji ponovno oživila v rahločutno-razsvetljenski različici t. i. »romana preskušnje« (*Prüfungsroman*) v zadnjih dveh desetletjih 18. stoletja.<sup>7</sup> Ta struktura temelji na razsvetljenski veri v razumno ureditev sveta in v modro Previdnost, ki poplačuje dobroto in kaznuje hudobijo; na Slovenskem se je v 19. stoletju tudi udomačila, vendar ne v romanu, temveč v t. i. krištofidovski povesti.<sup>8</sup>

Slovenski roman je že ob svojem nastanku razvil povsem drugačno strukturo, kakor jo kažeta pravkar opisana, od Levstika priporočena zgleđa. »Novelska« struktura<sup>9</sup> naših prvih dveh romanov, *Desetega brata* (1866/67) in *Zorina* (1870), po svojih glavnih potezah ustreza Stritarjevi predstavi o psihološkem romanu, kakor si jo je izoblikoval ob Rousseaujevi *Novi Heloizi* in romanih George Sandove: nezapletena, v sebi sklenjena zgodba z malo osebami in s težiščem na njihovi zasebni, notranji izkušnji. Tak je tudi notranji ustroj *Gospoda Mirodolskega*: ljubezenski zaplet med četverico mladih ljudi, katerega težišče je v njihovem čustvenem svetu. Od razgibanega zunanega dogajanja, kakršnega je v Goldsmithovem romanu obilo, so ostali pri Stritarju le fragmenti (npr. Zorin pobeg od doma).

Tudi po pripovedni tehniki pripada *Gospod Mirodolski* drugemu tipu romana kakor *Župnik Wakefieldski*. Goldsmith je sicer mojstrsko obvladal pisemsko tehniko, ki je bila tedaj moderna – o tem priča njegova epistolarna satira *The Citizen of the World* (1762) –, vendar je v romanu ni uporabil. Za *Župnika Wakefieldskega* je priredil starejši način, junakovo prvoosebno pripoved; ta je bila v 18. stoletju zelo razširjena tako v fiktivnih avtobiografijah kakor v pikaresknem romanu, npr. v Defoejevem ali Smollettovem. Goldsmith jo je moderniziral z razdelitvijo na poglavja, domiselno pa jo je kombiniral tudi s prvina mi drugih literarnih zvrsti: z balado, esejem in gledališkim (komedijskim) dialogom.

Stritar je *Zorina* še napisal v epistolarni tehniki »klasičnega« sentimentalnega romana, z *Gospodom Mirodolskim* pa se je preusmeril k načinu pripovedi, ki je bil v evropskem romanu 19. stoletja običajen, v slovenskem ustaljen že z *Desetim bratom*: k avktorialni pripovedi, razčlenjeni na poglavja. Pripovednikov ton je v *Gospodu Mirodolskem* skoraj identičen s tonom

7 Prim. Eva D. Becker: *Der deutsche Roman um 1780*, Stuttgart 1964.

8 Prim. Janko Kos: »Začetki slovenske pripovedne proze in evropska tradicija«. *Slavistična revija* XXIX, 1981, str. 233–258.

9 Prim. Janko Kos: »Cankar in problem slovenskega romana« (v: I. Cankar: *Hiša Marije Pomočnice*, Ljubljana 1976, str. 41–44).

naslovnega junaka, močno oseben in čustven, poudarjen z nagovori bralcu in prevlečen z refleksijo. Preostanek iz epistolarnega romana so tri pisma, vstavljena v pripoved na čustvenih vrhuncih dogajanja. Taka uporaba pisma ni Stritarjeva posebnost; v slovenskem meščanskem romanu je dovolj pogostna, začeniši z *Desetim bratom*. Pač pa je značilnost pisem v *Gospodu Mirodolskem* – vsa tri so poslovilna – še oprijemljiva zveza s sentimentalno pisemsko tradicijo. Ta je opazna ne le v razčustvovani dikciji, temveč tudi v težnji, da bi zbujala vtis kar največje pristnosti; Edvinovo pismo se npr. pretrga sredi stavka, ko mu smrt dobesedno iztrga pero iz roke.

Goldsmith je ključna mesta v svojem romanu zaznamoval drugače, namreč s tremi ljudskimi pesmimi, kakršne so prav tedaj prišle v modo z izidom Th. Percyjevih *Reliques of Ancient English Poetry* (1765). V skladu z okusom svoje dobe je Goldsmith vpletel v dogajanje razpravljanja o estetskih, moralnih in političnih vprašanjih; ta so razmeroma kratka, zaokrožena in kažejo avtorja kot uglajenega esejista, medtem ko se v dialogu in nastopih oseb in skupin razkriva kot odličen komediograf. – Tudi Stritar je uporabil svoj roman za premišljanja o življenjskih vprašanjih, o umetnosti in celo za pretres aktualnih dogodkov v slovenskem strankarskem sporu, vendar v primeri z zgoščenimi, poantiranimi vstavki v *Župniku Wakefieldskem* učinkujejo tovrstne pasaže dolgovezno in razvlečeno. Dialog pa je morda sploh ena najšibkejših strani *Gospoda Mirodolskega*; daleč je od Goldsmithove lahkotne konverzacije in spretnega argumentiranja, namesto izmenjave misli je to dostikrat le gostobeseden samogovor te ali one osebe, medtem ko sogovornik ostaja poslušalec.

*Gospod Mirodolski* je tedaj po notranjem ustroju in po pripovedni tehniki sledil normi, kakršna se je v tem času izoblikovala v slovenskem zgodnjemeščanskem romanu; v teh dveh aspektih z *Župnikom Wakefieldskim* nima nič skupnega. Pač pa bi se dala najti med tema dvema romanoma nekatera idejna stičišča; pri teh gre večidel za zelo splošne miselne sestavine, ki so bile lastne celotni kulturi rahločutne dobe, ne le Goldsmithu. Stritar je poleg *Župnika Wakefieldskega* poznal iz prve roke vsaj še dve osrednji besedili sentimentalizma: *Novo Heloizo* in *Wertherja*, pa tudi literarna dela 19. stoletja, v katerih so se z motivnimi ohranile tudi miselne prvine tega toka (tako npr. v Dumasovi *Dami s kamelijami*).<sup>10</sup> Po svoji temeljni bivanjski naravnosti je Stritarjevo besedilo dosti bližje takim stvaritvam iz poznejše faze sentimentalizma kakor razsvetljeno optimističnemu *Župniku Wakefieldskemu*. V Stritarjevem pesniškem svetu je bistvena miselna prvina prav nasprotna, namreč svetobolje (*Weltschmerz*), ki vsebuje več odtenkov: od zapoznelega wertherjanstva do Schopenhauerjevega

10 Prim. Janko Kos: »Evropski izviri slovenskega romana ...«, str. 38–39.

pesimizma.<sup>11</sup> Slednji je zajel večji del nemško-avstrijske literature, zlasti še po propadu marčne revolucije; tega kulturnega ozadja pri Stritarjevih svetožalnih pripovednih besedilih od *Svetinove Metke* (1868) prek *Zorina do Gospoda Mirodolskega* ni mogoče odmisлити. Temnejša stran življenja se mestoma kaže tudi v *Župniku Wakefieldskem*, vendar tu ne izvira iz bivanjskega pesimizma; tudi prav nič ne vpliva na srečni iztek zgodbe in ne na spodbudni nauk, ki iz nje sledi: da sta namreč čednost in pošteno delo poplačana že na tem svetu. Župnikov položaj se sicer tik pred koncem romana zazdi brezupen in tedaj njegova pridiga sotrpinom v ječi prav izrecno zanikuje možnost zemeljske sreče in pravičnosti. Vendar župnikova zazrtost v posmrtno blaženost, privzdignjena nad tegobe tega sveta, zato še ni izraz pisateljevega svetožalja ali pesimizma, in tudi ni njegova edina beseda o bivanju na tem svetu. V njej se le razodeva župnikova pietistična pobožnost, način religioznega čustvovanja, ki ni v tej dobi nobena redkost celo v takih zgodbah, ki se iztečejo v optimističen konec s trezno, utilitarno moralo. Tudi če je Goldsmithov roman zelo kritičen do nekaterih pojavov v tedanji angleški družbi, zemlja zato še nikakor ni solzna dolina. V celoti vzeto, je svet v *Župniku Wakefieldskem*, če že ne najboljši izmed mogočih, še vedno razumen in dovolj veder. V njem se sicer godijo nesreče, vendar nobena ni usodna, posledice niso nepopravljive, hudobneži niso nepoboljšljivi. Naposled se vse uravna na splošno zadovoljstvo.

Od takega gledanja na človeka in svet se Stritarjev roman izrazito razločuje. Pisateljev pesimizem tokrat ni upodobljen v junakovi usodi, kakor je bilo to pri *Zorinu*; tudi za večino drugih oseb se roman konča dovolj dobro, za en mlad par celo srečno. Svetobolje je v *Gospodu Mirodolskem* pomaknjeno iz zgodbe na deklarativno raven, zato pa je tam močno poudarjeno. Njegov glasnik je gospod Mirodolski sam, in – bistveno drugače kakor pri Goldsmithu – otožna meditacija, ki prepreda dogajanje, je hkrati nedvomno tudi pisateljeva izpoved. Na več mestih v romanu je izrečeno spoznanje, da je na svetu »vse prazno, vse ničev«, da je zemlja »solzna dolina«, polna trpljenja in gorja (III, 161–162, 264). Reminiscence na *Zorina* se zbuja zlasti tam, kjer se gospod Mirodolski spominja svojih študentskih let: »Imel sem trenutja, ko sem se čutil nesrečnega, neskončno nesrečnega! Obšlo me je tako rekoč trpljenje in gorje vsega sveta. Zamislil sem se časi v čudežno misel: zakaj sem na svetu! O ko bi ne bilo ne mene ne zemlje ne sonca in zvezd, ko bi ne bilo sveta! Slednjič se mi je srce olajšalo v solzah, ki so se mi curkoma ulile po licih.« (III, 173)

11 Za analizo Stritarjevega razmerja do Schopenhauerjeve filozofije prim. monografijo J. Pogačnika: *Stritarjev literarni nazor ...*

Gospod Mirodolski se je pozneje ob delovanju za narodno in občo blaginjo, ob samopremagovanju, brzdanju strasti in pretiranih želja umiril v stoično spremljanje usode in končno v skladnost s seboj in s svetom. Téma etične harmonije, pojmovane v duhu weimarske klasike in humanizma, je v *Gospodu Mirodolskem* nadomestila Zorinovo »tragično vizijo življenja«. <sup>12</sup> V skladu s težnjo po harmoničnem bivanju, po premagovanju protislovij sveta s stoicizmom je v *Gospodu Mirodolskem* ublažena tudi zgodba, če jo primerjamo z žalostno usodo Svetinove Metke ali z Zorinovim tragičnim koncem. V preteklosti gospoda Mirodolskega je edini udarec usode smrt njegove »zveste družice«, vendar je tudi to del naravnega reda. V teku dogajanja v romanu je zares razdiralen in ne ravno običajen dogodek Zorin pobeg od doma, vendar se harmonija v družini Mirodolskih obnovi s sočutnostjo in z odpuščanjem. Celó taki motivi v *Gospodu Mirodolskem*, v katerih so dane možnosti za resnično tragiko (kakor je npr. Edvinova smrt v dvoboju), se zagladijo v vsesplošno ganjenost in spravljenost.

S svetoboljem je v *Gospodu Mirodolskem* neločljivo povezana ideja sočutja, in sicer ne le do vsega človeštva, temveč do vsakega živega bitja. Usmiljenje do živali ima v tem romanu posebno mesto; obsežno je npr. prikazana ljubezen gospoda Mirodolskega do ptic ali ganljiva navezanost ljudomrznika Zaboja na njegovega pasjega spremljevalca. F. Koblar pripisuje to značilnost *Gospoda Mirodolskega* Schopenhauerjevemu vplivu, <sup>13</sup> resda utemeljeno, vendar je prav v Stritarjevih besedilih spričo pisateljeve neposredne povezanosti s sentimentalnim izročilom težko razmejiti Schopenhauerjevo misel o vesoljnem sočutju od rahločutnega kulta srca in spontane dobrotljivosti. Človekoljubje in dobrodelnost, utemeljena na premisah angleške razsvetljenske filozofije, sta pri Goldsmithu razviti že v maniri poznega sentimentalizma kot iztanjšana, nežna čustvenost. Ganjenost ob tujem trpljenju in hkrati opajanje ob svoji lastni dobrotljivosti je do vrhunca prignala zlasti Sterne s svojimi epigoni; pri njem je usmiljenost do vsega živega zajela tudi živali (notorična je npr. epizoda iz *Sentimentalnega popotovanja*, v kateri Yorick preliva solze nad mrtvim oslom). <sup>14</sup>

Kakor glede na svetožalje se tudi glede na sočutje Stritarjeva stališča ujemajo s stališči njegovega junaka. Gospod Mirodolski se sam ponaša s svojo milosrčnostjo kot z etično odliko: »... v meni je bilo tako mehko,

12 Prim. Jože Pogačnik: »Zorin ali tragična vizija življenja« (v: J. Stritar: *Zorin*, Ljubljana 1985, str. 145–195).

13 Prim. France Koblar: Uvod (v: *Stritarjevi pripovedni spisi*, Celje 1946, zlasti str. 48–53).

14 Preseneča, da v Stritarjevem delu ni mogoče zaslediti nobene omembe tega »klasika« sentimentalizma.

premekho srce. Trpeti nisem mogel videti človeka ne živali, bolela me je vsaka bolečina, v srce se mi je smilila vsaka trpeča stvar.« (III, 172)

Čuteče srce kot vrednota in kot razsodnik v moralnih vprašanjih – ta postavka sentimentalne kulture je ena izmed vodilnih misli tudi v *Gospodu Mirodolskem*. Ilustrira jo npr. blažilno učinkovanje, ki ga ima na Zabojev značaj karitativnost Mirodolskih. Še posebej je poudarjena misel, da usmiljenost plemeniti tistega, ki jo izkazuje: Zabojev sam se namreč moralno prerodi tedaj, ko pomaga Zori iz stiske.

V idejni plasti *Gospoda Mirodolskega* so še zaznavni šibki odmevi ene izmed bistvenih idejnih sestavin sentimentalizma: narave, ki je bila v 18. stoletju geslo naprednega meščanstva, »družbenorevolucionarna metafora«<sup>15</sup> kot polemika zoper izprijeno aristokratsko kulturo. Ta literarna šablona je kljub spreminjajoči se funkciji narave v književnosti živela še v 19. stoletju in se povezovala z napredno liberalno miselnostjo; v slovenskem zgodnjemeščanskem romanu je ta zveza izrazita prav pri Stritarju in Tavčarju.

V *Župniku Wakefieldskem* je nasprotje med nedolžnim in srečnim življenjem na vasi ter popačeno mestno civilizacijo prav »klasična« upodobitev takega obrazca, čeprav brez Rousseaujeve bojovite doktrinarnosti. V ospredju je bukolična vaška idila, mesto posega vanjo iz ozadja. Župnikov starejši sin na svoji koži občuti korupcijo, ko si skuša najti zaposlitev v Londonu; prav tja, v gnezdo pregrehe, skušata po zapeljivčevem naročilu dve kokoti zvabiti tudi čednostni župnikovi hčeri z lažnim pripovedovanjem o sijaju velikega mesta. V *Gospodu Mirodolskem* se medsebojno razmerje teh dveh prizorišč in njuna vloga v usodi junakov ujema z Goldsmithovim (je torej ravno obrnjeno v primeri z *Zorinom*, ki se godi večidel v Parizu, na deželo se junak vrača le v nostalgичnem spominjanju). Stilizirana dolenjska krajina daje okvir družinski idili Mirodolskih. Hvalnica preprostemu zadovoljstvu na deželi tudi pri Stritarju ne povzdiguje pravega kmečkega življenja, temveč zmerno blaginjo meščana, ki se je preselil na kmete. Mirodolski gospodični ustrezata idealu »naravnega«, neizumetničenega dekleta, v živem nasprotju s površnim gosposkim ženstvom, kakršno je Radovan spoznal »v velikem, sijajnem mestu«. Vpliv mestne civilizacije pogubno poseže v podeželsko okolje po dveh predstavnikih, gospe Jarinovi in njenem nečaku Edvinu. Ta dva sta tuj element v harmonični idili; najprej zaneseta vanjo nemir z novodobnimi, moralno kvarnimi idejami o uživanju svobode in ljubezni, nato Edvin zvabi starejšo hčer Mirodolskega v veliki svet in s tem v razočaranje in nesrečo.

15 Horst Albert Glaser (ur.): *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte* VI, Reinbek bei Hamburg 1980, str. 200.



V *Župniku Wakefieldskem* poteka razmejitev med nepokvarjeno naravo in izprijeno civilizacijo zelo razločno tudi na družbeni ravni. Meščanski srednji stan (*the middle order of mankind*) je tisti, ki se odlikuje z vsemi družbenimi vrlinami. Težišče Goldsmithovega romana je sicer na povzdigovanju človečnosti in dobrotljivosti, vendar pisateljeve kritike tudi tam, kjer je implicitna, ni mogoče preslišati. V početju graščaka Thornhilla obsoja zlorabo oblasti in samovoljo zemljiške gospôde; poglavja v dolžniškem zaporu so nedvoumno naperjena zoper kazenski zakonik, ki pretirano strogo ščiti lastnino in koristi bogatašev. Prav na teh mestih v romanu, ko se župnik srečuje z dnom človeške revščine (tudi moralne), je še posebej razvidna pisateljeva misel: človek je po naravi dober, revež ali hudodelec postane šele zavoljo izkrivljenega družbenega reda, ta pa je nasledek civilizacije in odtujitve naravi.

Stritar je stanovsko razliko med ljubimci sprejemal hkrati s sentimentalnimi pripovednimi vzorci, v katerih je taka razdelitev bistvena idejna in fabulativna sestavina. Razločuje pa se tako od sentimentalnega romana kakor tudi od večine tedanjega slovenskega pripovedništva po neznatni vlogi, ki jo ima višji ali nižji rod enega od zaljubljenecv v njegovih besedilih. V *Gospodu Mirodolskem* so stanovske razlike skoraj izravnane ali vsaj zabrisane. Gospa Jarinova in Edvin res že po rojstvu sodita med gospôdo, namreč med bogato vrhno plast meščanstva, in premoženje sta podedovala, medtem ko je gospod Mirodolski kmečkega rodu in se je do izobrazbe, s tem tudi do zmerne blaginje, dokopal s svojim trudom. Klišejem, ki so se udomačili za prikazovanje gospôde v meščanskem romanu, še najbolj ustreza Edvin. Bogastvo, ki si ga ni sam prislužil, mu namreč omogoča, da svoje duševne zmožnosti zapravlja na zabavah in v brezdelju. Kljub takim odtenkom, ki pa so bolj premoženjski kakor stanovski, sodijo Mirodolski v isti kulturni krog kakor Jarinova in njen sorodnik, družijo jih sorodna zanimanja in okus; to je razvidno že iz družabnosti in konverzacije, ki ju sosednji rezidenci gojita med seboj.

Medtem ko je v slovenskem romanu 70. in 80. let stanovska razlika praviloma najhujša ovira za združitvev zaljubljenega para, so v Stritarjevih delih vzroki za ljubezensko nesrečo drugje. Že v *Zorinu* je junakova prijateljica iz otroških let ob ponovnem srečanju že zaročena z drugim, resda stanovsko ustrežnejšim ženinom. Tudi Zora je že tik pred poroko z Radovanom, ko nepričakovano stopi v njeno življenje Edvin. Obakrat je torej položaj v bistvu wertherjanski, poglobitna pregrada za zvezo zaljubljenecv je etični imperativ, naj je že to dana beseda, obzirnost do očeta in družine itn. Kakor že v povesti o Svetinovi Metki tudi Zorino razočaranje povzroči mladeničeva neodgovornost, površnost njegovih čustev,

nekakšna zunanja prisila. Stritar je torej motivacijo za usodo svojih junakov prenesel v njihovo duševnost in značaj, jo skušal utemeljiti psihološko; pri tem je stanovska razlika izgubila družbeno ostrino in pomen, ki ga je imela v sentimentalnem romanu.

Pregled sorodnih idejnih prvin v Goldsmithovem in Stritarjevem besedilu vsekakor kaže na skupno izhodišče v sentimentalizmu, ne pa nujno na *Župnika Wakefieldskega* kot neposredni ali celó edini izvir teh prvin. Navedene sestavine namreč niso specifične prav za Goldsmithov roman ali samo zanj, temveč so skupne psihološkemu romanu rahločutne dobe. V idejni plasti *Gospoda Mirodolskega* je tudi izrazit element poznejšega sentimentalizma, ki ga Goldsmithov tekst še ne vsebuje, namreč svetobolja; zato pa manjkajo pri Stritarju predvsem tiste prvine *Župnika Wakefieldskega*, katerih izvir je še razpoznavno razsvetljenski. Stritar je idejnost sentimentalizma vsekakor poznal iz prve roke, tj. iz nekaterih osrednjih besedil te literarne smeri, vendar je bila v njegovem času že spojena s poznejšimi miselnimi tokovi in kot taka del splošnega kulturnega ozračja v Nemčiji in zlasti v Avstriji. Tako daje tudi idejna plast prav malo opore za iskanje neposredne genetske zveze med *Gospodom Mirodolskim* in *Župnikom Wakefieldskim*. Očitkom plagiatorstva je tedaj treba iskati vzrok v vzporednicah med osebami teh dveh romanov in v sorodnosti njunega pripovednega vzorca.

## II

Stritar je za posamezne osebe v *Gospodu Mirodolskem* nedvomno našel ustrezne modele v Goldsmithovem romanu.<sup>16</sup> Iskanje vzporednih figur je šlo sicer pri F. Koblarju nekoliko predaleč, zlasti v prizadevanju, da bi odkril pri Goldsmithu prototipe tudi za stranske osebe; T. Kopitar je nato Koblarjevo vzporejanje prevzela brez revizije. Kljub pridržkom pa je utemeljeno njuno dokazovanje, da se ujema četverica osrednjih figur v teh dveh romanih: župnik dr. Primrose, njegovi hčeri in graščak Ned Thornhill so razpoznavne predloge za gospoda Mirodolskega, za sestre Zoro in Bredo ter za gospodiča Edvina. Preostaja še vprašanje, kako je Stritar preoblikoval njihove značaje v skladu s svojo zasnovno zgodbo; in nadalje, katere od glavnih Goldsmithovih oseb je opustil, katere pa je dodal na novo.

16 Uvod Franceta Koblarja k že navedeni izdaji *Stritarjevih pripovednih spisov* navaja celo vrsto vzporednic med osebami (prim. str. 58–59); v Opombah k Stritarjevemu *Zbranemu delu* III so tovrstne analogije formulirane previdneje, vendar kaže, da se je T. Kopitar oprla na starejšo izdajo.



V kompoziciji Goldsmithovega romana nosita idejno ravnotežje dve antitetični, dopolnjujoči se figuri: dr. Primrose in Mr. Burchell, alias Sir William Thornhill. Ta dva vsak na svoj način utelešata duhovne vrednote rahločutne in razsvetljene dobe: župnik naj bi bil srce, baron razum v idejni stavbi romana.<sup>17</sup> Naivna in nespametna župnikova dejanja, porojena iz mehkega srca, so sproti korigirana z baronovo trezno pametjo, z njegovo svetovljansko izkušnostjo; ob tem je razvidno, da pisatelj Shaftesburyjeve teze o vrojeni dobroti človekove narave le ni sprejemal povsem nekritično. Res da je svojim bralcem postavljaj za zgled župnikovo čednost in spontano dobroto, pri tem pa je sproti opozarjal, da ti dve še ne zadostujeta za preživetje na svetu, četudi se ta zdi najboljši izmed mogočih svetov.

Dr. Primrose sodi po značaju med številne sočasne različice donkihotskega junaka v angleškem pripovedništvu. Že pred Goldsmithom sta Fielding z župnikom Adamsom (*Joseph Andrews*, 1742) in Sterne s stricem Tobijem (*Tristram Shandy*, 1759/67) ovekovečila ljubeznivo, čeprav rahlo komično figuro srčno dobrega, nebogljenega človeka, ki ne loči videza od resnice, ne pravih prijateljev od lažnih, ki vedno znova naseda malo-bridnežem, pri tem pa neomajno še naprej veruje v človekovo dobroto. Z očetom Shandyjem v Sternovem romanu družijo dr. Primrosa tudi ekscentrično učenjaštvo in pedanterija; sicer skromni župnik pokaže prav osupljivo trmo in nečimrnost, kadar gre za njegovega »znanstvenega« konjička, za razpravo, v kateri grmi zoper ponovno poroko ovdovelih duhovnikov. Ta konjiček ni tako nedolžen, kakor se zdi, saj začne čisto resno ogrožati sinovo zaroko, ko se dr. Primrose z njim zameri nevestinemu očetu, svojemu stanovskemu kolegu in trikratnemu vdovcu. Župnikova stanovitnost, ki se v tem primeru pokaže kot trma, se v resni nevarnosti zablešči kot izjemna moralna integriteta, in to tem bolj, čim globlje se z družino vred pogreza v revščino in nesrečo. Njegova človeška veličina se najlepše izkaže v dolžniški ječi, ko skuša spodbujati in tolažiti sojetnike in pri tem pozablja na svoje lastno gorje.

Medtem ko je župnik zgled krščanske potrpežljivosti in vseodpuščajočega usmiljenja, je Sir Thornhill sekularno utelešenje tistega razsvetljenskega ideala, ki ga je angleška meščanska kultura izoblikovala v moraličnih tednikih in vzgojnih priročnikih, Richardson pa ga je še ozaljšal z rahločutnostjo in uglajenimi manirami pri naslovnem junaku svojega romana *Sir Charles Grandison* (1753). Ta ideal združuje družbene

17 Prim. W. F. Gallaway: »The Sentimentalism of Goldsmith«, *PMLA* XLVIII, 1933, str. 1167–1181. – Michael E. Adelstein: »Duality of Theme in 'The Vicar of Wakefield'«. *College English* XXII, 1961, str. 315–321.

vrline s človečnostjo, odlikuje pa ga tudi ena temeljnih razsvetljenskih čednosti: umirjenost in obvladovanje čustvenih ekscesov. Sir Thornhill je v mladosti prebolel »nezdravo občutljivost« (*sickly sensibility*), spoznal je, da nevredneži izrabljajo njegovo nerazsodno velikodušnost. Izkušnja ga je izmodrila, ostal je sicer plemenit in radodaren, toda pri tem je tudi pravičen in po potrebi strog. Sicer pa tudi razumni Sir Thornhill ceni pristno čustvo; po deželi potuje preoblečen v obubožanega gentlemana in išče dekle, ki bi ga vzljubila zavoljo njega samega, ne zavoljo njegovega bogastva in visokega rodu. Njegova naklonjenost otrokom in preprostim vaščanom, veselje do rustikalnosti sodi med tiste lastnosti, ki se pozneje močno razvijejo pri junakih rahločutnega romana, tudi pri Wertherju in Zorinu.

Uravnoveženost razuma in srca razločuje idealnega junaka, kakršen je Sir Thornhill in že pred njim Grandison, od poznejšega romanesknega lika, ki je po notorično zasolzenem protagonistu H. Mackenziejevega romana *The Man of Feeling* (1771) znan kot »rahločutnež«. K temu tipu melanholičnega, nedejavnega mladeniča z iztanjšano senzibilnostjo in s prekipevajočimi čustvi sodi dolga vrsta romanesknih junakov od Rousseaujevega St. Preuxa, Goethejevega Wertherja do Stritarjevega Zorina. Pred rahločutnežem, ki je povsem prevladal v sentimentalnem romanu vsaj od *Nove Heloize* (1761) naprej, se je grandisonski junak umaknil v t. i. roman nravi (*novel of manners*), ki so ga razvile predvsem ženske avtorice od Fanny Burney do Jane Austen, in v družinski roman, katerega klasična mojstrovina je prav *Župnik Wakefieldski*.

V *Gospodu Mirodolskem* junaka tega tipa ni, v Burchella preoblečeni baronet nima v Stritarjevem romanu nobenega ekvivalenta.<sup>18</sup> Ena najpomembnejših figur iz *Župnika Wakefieldskega* je torej opuščena, vsa miselna in moralna teža se je prenesla na gospoda Mirodolskega. Ta je v mladosti prebolel svetožalje, deloval svojemu narodu v prid kot profesor in ob vzgajanju mladine tudi sam dozorel v modrega, blagega človeka. »Kakor prerok je bil med mladino; nebeški mir je kraljeval na njegovem obličju; iz vsake besede njegove, iz vsakega pogleda je govorila plemenitost, dobrotta njegovega srca. Najsurovejši človek se bode težko nespodobno vedel pred vzvišeno, sveto podobo; tako je že sam pogled njegov krotil in blažil vsakega, kdor se mu je bližal.« (III, 264–265) Stritarjeva

18 F. Koblarjeva shema vzporednic med osebami (Uvod k *Stritarjevim pripovednim spisom ...*, str. 59), po kateri naj bi Burchellu ustrezal Zaboj, ni dovolj prepričljiva. Edina skupna lastnost teh dveh romanesknih figur je njuno popotništvo, a medtem ko je Zaboj v resnici potepuh in pijanec, izvira Burchell iz stare tradicije imenitnika, ki preoblečen in anonimen inšpicira svoja posestva.

nezmerna idealizacija naslovnega junaka je tako daleč od Goldsmithove trezne upodobitve osrednjih dveh pozitivnih oseb, dr. Primrosa in Sira Thornhilla, da so za ta odklon od »predloge« skušali najti kako razlago tudi kritiki, ki sicer vidijo v Stritarju Goldsmithovega posnemovalca. T. Kopitar utemeljeno pripisuje preobrazbo junakove osebnosti dejstvu, da je Stritar sprejel interpretacijo župnikovega lika od Goetheja, ki mu je pomenil najvišjo estetsko avtoriteto. Goethe je namreč prezrl župnikove komične lastnosti, poudaril pa je dostojanstvo njegovega svečeniškega poklica, njegovo avtoriteto v družini in v občestvu. Goethejev pogled na dr. Primrosa je bil tedaj odločen za upodobitev gospoda Mirodolskega.<sup>19</sup>

Ne le za Goetheja in nemško klasiko, tudi sicer je bilo za evropsko recepcijo angleških avtorjev značilno, da je odlične humoriste, kakršna sta bila Goldsmith in Sterne, cenila predvsem kot mojstre iztanjšane senzibilnosti in nežnih, plemenitih čustev. Nedvomno je to posredništvo prispevalo svoj delež k Stritarjevemu razumevanju Goldsmithovega romana. Vendar ne kaže zanemariti avtobiografskega nagiba pri ustvaritvi gospoda Mirodolskega, saj utegne biti v tem primeru celó odločilnejši od literarnega. Stritar sam je namreč izjavil, da si je svojega junaka zamislil kot avtoportret; idealni gospod Mirodolski tedaj kaže, kakšno podobo je imel pisatelj v tem času sam o sebi: »'Zorin' sem jaz sam, ali sem bil jaz v prvi dobi svojega razvoja, tako kakor gospod Mirodolski ni nihče drugi, nego jaz v poznejši dobi.« (*Pismo Pavlini Pajkovi* z dne 5. 12. 1897. X, 170.)

Avtobiografska zasnova ločuje Stritarjevega junaka od Goldsmithovega, in sicer ne le po idealizaciji naslovne figure pri Stritarju, temveč tudi glede na zorni kot teh dveh pisateljev. Medtem ko se Stritar z Mirodolskim identificira, gleda Goldsmith na svojega župnika iz precejšnje razdalje; sicer z veliko simpatijo, a tudi s pridržki, predvsem pa s humorjem in z blago ironijo. Stritarjev ton je zresnjen, brez Angleževe lahkotnosti; župnikove drobne, prikupne slabosti so se porazgubile – razen nedolžne nečimrnosti, ki jo kaže gospod Mirodolski kot amaterski vinogradnik.

Gospod Mirodolski je vdovec in kot tak laže ohranja svoje dostojanstvo kakor dr. Primrose, ki včasih le s težavo uveljavi avtoriteto ob svoji boljši polovici. Medtem ko Mirodolski opisuje svojo umrlo družico kot pravega angela v človeški podobi, je gosa Primrose čisto komedijska figura. Kot pravzorec nespametne matere, ki skuša svojima hčerama s prozornimi zvijačami ujeti kakega imenitnega ženina, je predhodnica

19 Prim. Tatjana Kopitar: »Olivera Goldsmitha The Vicar of Wakefield ...«, str. 211–215. Avtorica opozarja na mesta v *Gospodu Mirodolskem*, ki se v formulacijah »gospodar«, »oče«, »svečenik« (*ZD III*, str. 318) ujemajo z Goethejevo interpretacijo župnikovega lika.

tovrstnih figur v romanu pravi, tako tudi sloveče gospe Gennettove v romanu *Prevzetnost in pristranost* (1813) Jane Austenove. Mirodolskemu je prihranjena marsikakšna blamaža, kakršne doživlja župnik ob svoji ženi, ki se skuša postavljati pred vaško srenjo kot imenitna gospa (ironija je še toliko večja, ker o njej rad govori kot o »razsodni« ženski).

Ne le, da je gospod Mirodolski vdovec, tudi sicer je njegova družina v primeri z župnikovo občutno skrčena: namesto šesterice Primrosovih otrok sta tu le dve hčeri, dekleti različnega značaja in temperamenta. Take dvojice sodijo med značilne klišeje sentimentalnega romana; v njih je utelešen kult rahločutnega prijateljstva, ki je bil cenjen prav tako zelo kakor ljubezensko čustvo. Poleg tega so tudi tehnična iznajdba epistolarnega romana; junakinja namreč potrebuje zaupnico, na katero naslavlja svoja pisma. Junakinja prvega »večglasnega« pisemskega romana, Richardsonova *Clarissa* (1748), nežna, tankočutna mlada dama, si dopisuje z bistro, odrezavo in dosti manj čustveno prijateljico. Podobna zaupna korespondenca poteka pozneje v *Novi Heloizi* med Julijo in njeno sestrično, le da sta sorodni duši tu manj diferencirani. Dekliške dvojice so se nato uveljavile v romanu tudi mimo pisemske tehnike, kakor kaže sestrski par v *Župniku Wakefieldskem*. Različnost med Primrosovima hčerama je močno poudarjena: starejša, Olivia, je priznana lepotica, živahne narave, spogledljiva in lahkoverna, medtem ko je mlajša sestra Sophia manj opozorljiva, subtilnejša, modrejša in trdnejšega značaja.

Motiv kontrastnega dekliškega para se je v slovenskem pripovedništvu nakazoval že poprej, vendar ga je Stritar prvi izdelal nadrobneje, deloma že v *Zorinu*, a še z opazno naslonitvijo na damsko dvojico v *Novi Heloizi*. Tudi mirodolski gospodični se ne po zunanosti ne po značaju ne ujemata s Primrosovima, temveč s klišejem junakinje in njene prijateljice, ki se je v sentimentalnem romanu utrdil s *Clarisso*. Kakor v klasičnem pisemskem romanu je Zora, starejša hči, bolj krhka, subtilnejša, nervoznejša, neobvladanih čustev in domišljije, pri tem eterična, »gosposka« lepota. Mlajša sestra Breda, podobna čvrstim podeželskim dekletom, je vedrejša narave, preprostejše pameti in – po pisateljevi presoji – bolj zdravih pogledov na življenje. Odlikuje jo tudi ena od vrlin, ki so v naslednjih dveh desetletjih postale značilnost našega ženskega romana, namreč samaritanstvo.<sup>20</sup> Breda si tako rekoč prisluži Radovanovo ljubezen, ko mu požrtvovalno streže v boleznih.

V *Župniku Wakefieldskem* razmerje med sestrama ni posebej poudarjeno ali sploh kakor koli nadrobneje izdelano. Stritar se tudi v tem

20 Prim. Miran Hladnik: »Slovenski ženski roman v 19. stoletju«. *Slavistična revija* XXIX, 1981, str. 276–277.

pogledu vrača k čustveni navezanosti in zaupništvu med lepimi dušami, kakršno je znano iz *Clarisse*, *Nove Heloize* in drugih rahločutnih romanov visokega stila. Prav tu se spet kaže šibkost *Gospoda Mirodolskega*: ob prizadevanju, da bi bil roman »psihologičen«, se razmerje med sestrama razgrinja v dolgoveznih in navidezno zaupljivih pogovorih. Ti vselej obtičijo v razpravljanju o vprašanih, ki naj bi po pisateljevem mnenju vznemirjala dekliške duše: o ljubezni, zakonu, družini itn., ne da bi se kdaj dotaknili najbolj občutljive točke, namreč dejstva, da sta si ljubeči se sestri hkrati tudi tekmici. Zora Bredinega nagnjenja do Radovana sploh ne zapazi, kakor Breda ne spozna Zorinega pomanjkanja ljubezni do tega idealnega mladeniča.

Četrta figura z ustrežno predlogo pri Goldsmithu je zapeljivec, junak sentimentalnega romana že prav od njegovega začetka. Goldsmithova različica se močno loči od razdvojene, demonične osebnosti, kakršen je bil Lovelace, Clarissin zapeljivec, in tudi od ciničnega intelekta pri poznejšem Laclosovem osvajalcu Valmontu (*Nevarna razmerja*, 1782). V udomaćenem svetu *Župnika Wakefieldskega* je tudi zlo bolj vsakdanje, banalneje. Ned Thornhill, baronov nečak in zemljiški gospod v kraju, kjer službuje dr. Primrose, poleg čedne zunanosti in družabnih spretnosti nima niti ene same dobre lastnosti. Ne samo da je razuzdanec, je tudi strahopeten (izogiba se dvoboju z Olivijinim bratom), pogolten (polastiti se hoče nevestine dote tudi še potem, ko se je zaroka razdrla) in skrajnje brezsrčen in maščevalen (župnika spravi v zapor). Stritarjev Edvin je po značaju daleč od Thornhillove nizkotnosti, a tudi od demonije velikih osvajalcev, kakršna sta bila Lovelace in Valmont, čeprav ravno tako tragično kakor ta dva pade v dvoboju. Zapeljivec te vrste, kakršen je Edvin, se je v sentimentalni prozi prikazal razmeroma pozno; izrazit primerek tega romanesknega junaka je Erast v Karamzinovi povesti *Uboga Liza* (1792): v bistvu dobrosrčen, vendar od mestne civilizacije pomehkužen in šibak značaj. Tudi Edvin je velikodušen in nadarjen mladenič, ki ima poleg privlačnega videza in uglajenosti nekaj resničnih odlik, le da te ne odtehtajo njegovih zmotnih pogledov na svobodo; ta je po njegovem enaka neodgovornemu uživanju. Prav kakor Erast je tudi Edvin zmožen iskrenega kesanja šele tedaj, ko je že prepozno.

Med stranskimi osebami *Gospoda Mirodolskega* bi se v Goldsmithovem romanu našla predloga za potepuškega Zaboja v Ephraimu Jenkinsu. Značajsko sicer nimata nič skupnega; medtem ko je Zabojo (že prileten mož) poštenjak in se preživlja s priložnostnim delom, je Jenkins (še mlad človek) poklicen slepar in graščakov faktotum v prav nelepah poslih. Vzporejati bi se dala le njuna usoda in vloga, ki jo imata v osrednji zgodbi. Oba sta namreč šolana človeka, ki so ju okoliščine pognale na stranska



pota; oba outsiderja naposled spreobrne srečanje s pravo človečnostjo, utelešeno v dr. Primrosu oziroma gospodu Mirodolskem; na koncu se spet včlenita v družbeno skupnost. Eden kakor drugi sta vpletena v zadevo pobegle hčere kot nekakšna rešitelja. Seveda pa je njun izvir različen, Jenkins prihaja iz angleške pikareskne tradicije, medtem ko je Zaboj avtohtona figura sočasnega slovenskega pripovedništva, ne brez folklorne obarvanosti; uvršča se ob Zlatorepca v Levstikovem fragmentu *Deseti brat* (1863) ter ob Martinka Spaka in strica Dolefa v Jurčičevem romanu. Zaboj pa ima skupne poteze še z enim likom sočasnega slovenskega pripovedništva, namreč z ljudomrznikom, ki je to postal iz razočaranja v ljubezni ali pa iz razočaranja nad človeško hudobijo nasploh (tak je npr. doktor Zober v Jurčičevem istoimenskem romanu).

Število oseb v *Gospodu Mirodolskem* je v primeri z *Župnikom Wakefieldskim* opazno zmanjšano; pač pa vpeljuje Stritar dve novi figuri, Radovana in gospo Jarinovo. Radovan je tipični junak mladoslovenskega romana, kot ga je ustvaril že Jurčič z Lovretom Kvasom; tega je Levstik neprijazno krstil za »sentimentalnega mehkuža« in s tem nehote pokazal na njegov rodovnik, ki sega daleč nazaj v rahločutno izročilo, vse do Rousseaujevega St. Preuxa. Stritarjev »učeni bledin« (tako imenuje Radovana v šali mlajša mirodolska gospodična) ima vse lastnosti slovenskega rahločutneža. Izvira iz revne kmečke hiše, doštudiral je z lastno prizadevnostjo; je hvaležen sin ovdoveli materi, spoštljiv učenec gospoda Mirodolskega, zvest zaročenec njegovi hčeri. Svojih čustev ne izraža na glas, ne v ljubezni ne v domoljubju. Odlikuje se z zvestobo narodu; brez te tudi ni pravega romanesknega junaka v tedanji slovenski prozi. (V tem pogledu je tudi Edvin značilni tekmeč: kakor je površen v erotičnih čustvih, tako je mlačen v narodnostnih.) Radovanova etična brezgrajnost se druží s tipično pasivnostjo, z veliko zmožnostjo za trpljenje, majhno za delovanje. Na Zorin pobeg reagira prav značilno s tem, da na smrt zboli. Z Zorinom je bil Stritar ustvaril svetovljansko različico takega romanesknega junaka; Radovan je Zorinov okornejši, kljub izobraženosti manj uglajeni naslednik.

Gospa Jarinova, gospodarica sosednje graščine, je nova figura v dvojnem pomenu besede: najprej zato, ker Goldsmithovo delo takega ženskega lika ne pozna,<sup>21</sup> predvsem pa zato, ker izvira iz poznejše kulture. Ideji

21 France Koblar (v Uvodu k *Stritarjevim pripovednim spisom ...*, str. 58–59) postavlja analogijo: »dve mestni gospodični – gospa Jarinova«, a jo pozneje v Opombah k ZD III opušča. Podlaga za tako vzporejanje ni prav razvidna, razen morda v ideji, da po mestnem ženstvu prodira na deželo kvaren vpliv. Našemljena in spakljiva dvojica v *Župniku Wakefieldskem* sta ženski iz demimonda, najeti od graščaka Thornhilla, in ne pravi dami, kakršna je gospa Jarinova. Goldsmithovi kokoti sta komična verzija dveh elegantnih prostitutk iz *Clarisse*, kjer služita zapeljivcu v enake namene.

»ženske osvoboje« sta resda utirala pot že razsvetljenstvo in sentimentalizem, skromna težnja k izobrazbi in samostojnosti je opazna že pri rahločutni gospodični Sternheimski. Prava emancipiranka se pojavi šele pri Mme de Staël, Stritar pa se je s tem romanesknim likom lahko seznanil v delih George Sand, ki je bila v tedanjem nemško-avstrijskem kulturnem prostoru silno popularna.<sup>22</sup> Stritarjeva bojevница za ženske pravice je inteligentna dama razkošne, že nekoliko prezrele lepote, gospodovalna in ujedljiva. Pisatelj nakazuje, da bi utegnil njen odpor do moške oblasti izvirati iz nesrečnega zakona. Gospa Jarinova je sicer neoporečnega, tudi če ne vselej prijetnega značaja; vendar nehote prinaša v družino Mirodolskih nesrečo. Najprej že s tem, da z novodobnimi idejami o »ženski osvoboji« podžiga Zorina nerealna pričakovanja; v njeni hiši nato Zora sreča njenega mladega sorodnika Edvina, ki jo spelje na kriva pota. V obsežnih razpravljanih o vlogi žene v družini in družbi je poglavitni nasprotnik gospe Jarinove Radovan, ki vneto brani svoje – in pri tem očitno tudi pisateljevo – pojmovanje žene kot matere in čuvarice domačega ognjišča; pretirano izobraževanje ženske mladine bi pri tem utegnulo kvečjemu škoditi. Liberalni Stritar kaže tu do moderne žene – ali vsaj do ideje, ki jo ta zastopa – prav tako konservativen in odklonilen odnos kakor pozneje katoliški Detela v *Trojki* (1897).

V splošnem se da ugotoviti, da je Stritar »ansambel« oseb iz *Župnika Wakefieldskega* opazno zmanjšal, a ga tudi dopolnil z romanesknimi figurami iz drugih virov. Tam, kjer se je zgledoval pri »predlogi«, velja to predvsem za tipe romanesknih junakov in za njihovo razdelitev vlog v pripovednem vzorcu, ne pa za njihove značaje. Pri oblikovanju teh je očitno zlasti premik v višjo lego, osebe so zresnjene, slovesnejše, zlasti naslovni junak je bolj dostojanstven; Goldsmithov humor bi bil v osnovnem tonu Stritarjevega romana kvečjemu disonančen, kadar gre za poglavitne osebe, prihranjen je za kmečko sfero, kakor je bilo v slovenskem romanu že običajno.

### III

*Župnik Wakefieldski* je v nasprotju z večino angleških romanov 18. stoletja, ki se izdajajo za »resnične zgodbe« in si z raznimi tehničnimi

22 V Stritarjevem *Zbranem delu* se omenjata Mme de Staël in George Sand; zlasti slednja je morala biti v tem času pri nas zelo znana, na to kažejo podatki v avtorski kartoteki Inštituta za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU. Recepcija George Sandove na Slovenskem v celoti še ni raziskana, pač pa jo je v zvezi z Jurčičem obravnaval Jože Pogačnik (v: *Parametri in paralele*, Ljubljana 1978, str. 117–119).



prijemi prizadevajo, da bi zbujali videz pristnega dokumenta, zaves-ten in poudarjen artefakt.<sup>23</sup> Na tem razmeroma kratkem pripovednem besedilu je literarna kritika odkrila klasicistične in rokokojske poteze, tako lahko tno gracioznost sloga in somernost kompozicije. Simetrično celoto sestavljata dve polovici po 16 poglavij; ločnica med njima je Olivijin pobeg od doma natanko v sredini, v 17. poglavju. Prva polovica sestoji iz družinskih in komedijskih prizorov, uokvirjenih v vaško idilo, druga pa je pretežno ganljivka z nakopičenimi melodramatičnimi scenami in malo verjetnimi naključji, z zapovrstjem nesreč, ki se naposled proti pričakovanju zasucejo v srečen konec. Spričo tako stroge in ekono-mične zgradbe *Župnika Wakefieldskega* preseneča, da je to delo prava sinteza raznorodnih romanesknih tipov, ki so bili tedaj v modi, in prava zbirka sočasnih literarnih motivov.

V tlorisu je *Župnik Wakefieldski* zasnovan kot eksemplarična zgodba z moralno poučno poanto; tako strukturo so imele v malem fabule v mora-ličnih tednikih (tudi Goldsmith je izdajal enega izmed njih); na povezavo kažejo še moralne sentence v naslovih poglavij. Goldsmith je kot ogrodje za svoj roman vzel biblijsko parabolo o Jobu, pravičniku, ki vdan v božjo voljo prenaša vse nesreče, ki ga zadevajo, in je naposled obilno poplačan. V ta okvir je pisatelj včlenil prvine pikaresknega romana in pripovedne vzorce sentimentalizma.

Dr. Primrose sprejema udarce usode potrpežljivo kakor svetopisem-ski Job. Že ob začetku romana na mah izgubi premoženje, s tem tudi položaj in gosposko hišo v Wakefieldu; ko se zgodba prevesi v drugo po-lovico, se nadenj in nad njegovo družino nezgode kar zgrinjajo: skromni novi dom pogori, ena hči je (domnevno) mrtva, še prej zapeljana, druga ugrabljena, najstarejši sin čaka na smrtno obsodbo v prav isti ječi, kamor je župnika dal vreči maščevalni graščak. Ko se zdi, da je že vse izgublje-no, nastopi kot *deus ex machina* Sir Thornhill, reši in povzdigne župnika z družino vred, glavnega krivca njihovega gorja pa kaznuje. – Iz pika-resknega romana, ki je bil v Angliji 18. stoletja silno razmahnen, sta v *Župnika Wakefieldskega* segla dva pripovedna pramena: prigode najsta-rejšega Primrosovega sina v Londonu in na popotovanjih po Evropi (te imajo tudi avtobiografsko ozadje v Goldsmithovih doživljajih) in zlasti potegavščine premetenega sleparja Jenkinsa.

Iz sentimentalnega romanopisja svojega časa je Goldsmith v *Župniku Wakefieldskem* uporabil kar tri pripovedne vzorce. Prvi sodi med temeljne vzorce meščanskega romana in drame; to je zgodba krepostnega meščan-skega dekleta, ki ga onesreči aristokratski zapeljivec; znamenit prototip

23 Prim. John Butt: *The Mid-Eighteenth Century*, Oxford 1980, zlasti str. 475.

je bila Richardsonova *Clarissa*. Idejno jedro tega pripovednega vzorca je kritika plemiškega stanu v imenu meščanske vrline.

Po takem vzorcu je sestavljena zgodba Primrosove starejše hčere Olivije, in sicer iz naslednjih elementov: graščak Ned Thornhill dvori Oliviji in osvoji njeno srce; tik pred poroko s sosedom Williamsom Olivia pobegne od doma, Thornhill jo nagovori k sklenitvi skrivnega (lažnega) zakona, a se je prav kmalu naveliča in se je hoče iznebiti; Olivia zavrne nizkotno ponudbo, naj bi postala ljubica njegovega enako razuzdanega prijatelja, odide z gradu in se znajde v brezupnem položaju; tako jo najde oče, ki jo je že nekaj časa zaman iskal, jo ljubeče sprejme in ji vse odpusti. Sprava med očetom in hčerjo, zalita z obilnimi solzami, sodi med nadvse priljubljene motive sentimentalnega, zlasti še družinskega romana; *Gospod Mirodolski* ima v 18. poglavju analogen prizor – Zorino vrnitev pod očetovo streho na sam božični večer.

Tudi drugi vzorec je star toliko kakor sentimentalni roman, vpeljal ga je Richardson s prvim primerkom novega žanra, s *Pamelo* (1740), zgodbo o revnem dekletu nizkega rodu, ki se zavoljo svoje kreposti in lepote po hudih preskušnjah poroči visoko nad svoj stan. Kakor je poprej opisani vzorec vseboval obsojanje plemiške pokvarjenosti, tako ta ilustrira razsvetljensko misel, da stanovske pregrade niso nepremostljive in da meščanska vrlina odtehta plemenit rod. Primrosova mlajša hči Sophia spozna človeške odlike Sira Thornhilla in ga vzljubi tedaj, ko še malo ne slutiti, da je v revnega Burchella preoblečen tako imeniten gospod. Zato je na koncu tudi nagrajena, ko jo baron vzame za ženo in reši iz težav vso njeno družino. – Tudi Sophijina zgodba ima v stranskih motivih stičišča s sočasnim rahločutnim romanom, zlasti z *Grandisonom*; tudi tu junak reši izvoljenko iz krempljev ugrabitelja in prav kakor Grandison odklanja dvoboj, ne da bi to prizadelo njegovo moško čast.

Tretji pripovedni vzorec je bil v sentimentalizmu le obrobnege pomena; gre namreč za starodavni motiv ljubezenskega para, ki ga loči zla usoda, a se po številnih prigodah in zapletih naposled srečno združi. Variacija na to témo je zgodba Primrosovega najstarejšega sina Georgea in njegove neveste Arabelle, dveh pasivnih, vendar stanovitnih zaljubljenecv. Njune težave se melodramatično rešijo zadnji hip, ko je George že skoraj obsojen na smrt, Arabella pa tik pred poroko z Olivijinim zapeljivcem.

Ob preudarku, na katere izmed številnih in raznorodnih snovnih prvin v *Župniku Wakefieldskem* se opira *Gospod Mirodolski*, je opazna predvsem izrazita in temeljita redukcija. V tem smislu je tudi upravičena Kolblarjeva trditev, da je zgodba sama »kar mogoče preprost posnetek iz *Župnika Wackefieldskega*« (III, 440). Z izbiro enega samega pripovednega

vzorca in z opustitvijo drugih sestavin iz Goldsmithovega besedila je Stritar res izdelal enostavnejšo, v sebi zaokroženo dogajalno shemo z manjšim ansamblom, celó z omejenim prizoriščem, skratka, značilno novelško strukturo slovenskega zgodnjemeščanskega romana.

Stritar ni sprejel ne tlorisa parabole o Jobu ne pikaresknih motivov Goldsmithovega romana; izmed treh sentimentalističnih vzorcev je obdržal samo Olivijino zgodbo. Izbral je torej topos zapeljane nedolžnosti, ki se je v sočasnem slovenskem pripovedništvu ugnezdil v vaški povesti, medtem ko je bil v romanu s sodobno snovjo silno redek. Vzrok za tako delitev bo pač v stanovskem razmerju med zaljubljenecema: v romanu je praviloma dekle višjega rodu od plebejskega mladeniča, v vaški povesti pa je položaj obrnjen. Stritarjeva izbira kaže na njegovo »tragično vizijo življenja«, saj se je odločil za tisto izmed treh fabulativnih shem, ki edina vsebuje »snov za globoko pretresljivo tragedijo rahločutnosti«. <sup>24</sup> Tragiko Olivijine usode je pozneje poudarila viktorijanska odrska priredba W. G. Willsa *Olivia* (1878), medtem ko je Goldsmith isti motiv obdelal kot ganljivko.

Goldsmithova Olivia tudi nima formata za tragično junakinjo, bližja je vsakdanjim dekletom kakor ženskim likom rahločutnega romana. Vzgojena je bila sicer k čednosti in skromnosti, vendar se svoje mikavnosti še predobro zaveda, željna je dvorjenja in zabave, v nespametnih ambicijah vse preveč podobna svoji materi. Čustva se ji vnemejo ob čisto zunanjih Thornhillovih prednostih, ob njegovi eleganci, spretni, čeprav puhli konverzaciji, imponirata ji njegov imenitni položaj in bogastvo. Pod materinim vplivom se Olivia spusti v prav banalno manipulacijo, ko skuša zbuditi graščakovo ljubosumje s tem, da navidezno sprejme snubitev vrlega soseda Williamsa. Prav ta poteza postane usodna; župnik namreč od hčere zahteva, naj drži dano besedo, in jo s tem nevede požene v skrajnost. Olivia s tem nepremišljenim dejanjem povzroči svojo lastno nesrečo, a tudi večino tegob, ki zadenejo njeno družino, saj so večidel posledica graščakove maščevalnosti. Ob vsesplošno srečnem izidu romana se tudi njena usoda obrne na boljše, vsaj kar se tiče ugleda in blaginje; Jenkins namreč razkrije, da je bil njen zakon kljub graščakovim nepoštenim namenom le sklenjen veljavno. Pisatelj zato ob koncu dopušča tudi možnost, da se mladi Thornhill še kdaj spokori in se pobota z Olivijo.

Preostaja še vprašanje, koliko se Stritarjev pripovedni vzorec ujema z Goldsmithovim in koliko je preoblikovan. Vsekakor se romana ujemata v ekspoziciji: naslovni junak je oče dveh hčera, družina živi v neskaljenem zadovoljstvu. Analogen je tudi osrednji dogodek: zapeljivec omreži starejšo hčer, ta pobegne z njim od doma. Vzorca se prekrivata naposled

24 John Butt: *The Mid-Eighteenth Century ...*, str. 473.

še v razpletu: hči se razočarana in skesana vrne k očetu, ta jo ljubeče sprejme in ji vse odpusti. Stritarjevi odmiki od Goldsmithovega vzorca izvirajo predvsem iz drugačne čustvene »lege« *Gospoda Mirodolskega*. Medtem ko je svet *Župnika Wakefieldskega* blizu vsakdanjemu življenju, povprečnim značajem in čustvom, se je Stritar vrnil k prvotnemu, »visokemu slogu« sentimentalnega romana, ki je v bistvu pesimističen in fatalističen. Zgodbo o nesrečni ljubezni s tragičnim izidom je Goldsmith udomačil, jo približal vsakdanji izkušnji in ji dal spravljiv konec. Stritar pa jo je spet privzdignil v višjo lego, ne le po slovesnejšem, razčustvovanem tonu, temveč tudi po drugače zasnovanih značajih junakinje in njenega zapeljivca. Zora je dosti bližja nežnim, rahločutnim junakinjam klasičnega sentimentalnega romana kakor radoživi in koketni Oliviji; je dekleta s hrepenenjem in z upanji, ki presegajo mali svet, v katerem živi, in domačo srečo, kakršna se ji obeta v zakonu z Radovanom. Iz vsakdanjih opravil in utesnjenosti si želi v veliki svet, tja naj bi jo odpeljal junak njenih sanj (zelo drugačen od Radovana); v marsičem bi lahko bila predhodnica leto dni mlajše Jurčičeve *Lepe Vide* (1877).

Rahločutna junakinja, kakršna je Zora, v klasičnem sentimentalnem romanu razočaranja nad svojo veliko ljubeznijo največkrat sploh ne preživi; od strtega srca umre Clarissa, v duševni omračenosti gospa Tourvel (v *Nevarnih razmerjih*) in za njima še mnoge, vse do Dele v *Zorinu*. Zorina afeta pa se zdi zadovoljivo urejena že z njeno vrnitvijo pod domači krov; pisatelj jo pozneje pokaže le še mimogrede v vlogi poslušne hčere in kot varuško malega nečaka. Kakor da je Stritar v prizadevanju po psihološki osvetlitvi svojih figur opešal: niti z besedo ne omeni, kako je njegova senzibilna junakinja prenesla novico o ljubimčevi nasilni smrti in kako je prebolela polom svojih iluzij.

Stritar je na obrobju Zorine zgodbe nakazal dva zelo razširjena motiva sentimentalnega romana, ki ju v *Župniku Wakefieldskem* sicer ni, zato pa sta pozneje pogostna v romantiki in v trivialni literaturi: topos »preganjane deve« in motiv ljubezenske odpovedi v imenu etičnega imperativa. Motiv ujetništva in bega nedolžne mladenke, ki jo skušnjavec z zvijačo ali s silo drži v jetništvu, je sicer veliko starejši od sentimentalnega romana, vendar ga je le-ta priredil novodobnim razmeram. Sloveča primera »preganjane nedolžnosti« sta postali Clarissa in v nemškem rahločutnem romanu *Sophie von Sternheim* (v *Geschichte des Fräuleins von Sternheim*, 1771, pisateljice Sophie von La Roche). Zora je v svoji neomajni čednosti dosti bližja tipu romaneskne junakinje, ki mu pripadata ti dve mladi dami, kakor pa lahkomišelnih Oliviji Primrose. Nasprotno pa Edvin razen po ohlapni morali ni prav nič podoben njunima mračnima

oboževalcema, ali bolje preganjavcema. Zato se zdi tudi Zorin odhod od njega brez potrebe dramtiziran v skriven pobeg, ki bi jo bil skoraj stal življenje. Okoliščina, da za takó ekstremen položaj manjka prava utemeljitev, kaže na uporabo obrazca iz drugačnega konteksta.

Odpoved ljubezni iz višjih etičnih nagibov je bila v rahločutnem romanu stalna téma že od *Kneginje Klevske* (1678). V *Gospodu Mirodolskem* se povezuje s figurama obeh sester, in na obeh primerih se pokaže, kako je nekdanja pomembna téma postala preživeta. Bredino zatajevanje srčnih želja je v resnici nesmiselno, ker Zora svojega ženina ne ljubi in zato tudi ni verjetno, da bi bil njun zakon srečen; iz istega razloga za Zoro ni nikakršna žrtev, če naposled v ganljivem prizoru odstopi mlajši sestri svojega zaročenca, ki ga je že tako poprej zapustila. Stritar je tedaj ohranil že izpraznjeni obrazec, ki daje samo še videz nekdanje etične vsebine in smisla.

Najizrazitejši odklon od Goldsmithove »predloge« je nedvomno Edvinov tragični konec. Mladi Thornhill je namreč za svoje hudobije kaznovan razmeroma blago, čeprav se jih nič kaj prida ne kesa; poleg tega mu njegov velikodušni sorodnik daje priložnost za nov začetek. Edvin pa umre v dvoboju na Francoskem, prav kakor sloveča zapeljivca Clarisse in gospe Tourvelove; kakor ta dva, se je tudi on zapletel v dvoboj zavoljo svojih ljubezenskih avantur. Kakor njuno predsmrtno kesanje, tudi njegovo poslovilno pismo priča o tem, da je bil lahkomišelni mladenič vendarle zmožen globljih čustev.

Stritar je od Goldsmitha prevzeti pripovedni vzorec s tragičnim potencialom celó privzdignil v slogu prvotnega sentimentalnega romana, potem pa je usodnost svoje zgodbe sam razvođenil s pedagoško-moralizatorsko tendenco. Edvinova smrt ni ovrednotena kot pretresljiv in absurden konec nadarjenega mladega človeka, temveč kot kazen za razuzdanost, kot eksempl. Prav tako je Zorino neuspešno hrepenenje po romantični ljubezni, po velikem svetu postavljeno v svarilen zgled beročemu občinstvu, zlasti ženskemu. Pisatelj prikazuje pretirano prebiranje knjig kot tisti izvir, iz katerega zajema Zora pobude za svoje pretirane želje, za svoje sanjarjenje, za svoje iluzije. Taka presoja o kvarnem učinkovanju leposlovja na ženstvo je bila v romanu 19. stoletja precej razširjena, saj se najde pri tako nesorodnih avtorjih, kakor sta npr. Puškin in Flaubert. Tudi ni nujno, da bi bil Stritar prebiral *Evgenija Onjegina* (1825/32) ali poznal *Gospo Bovaryjevo*, če si Zora, podobno kakor junakinji teh dveh romanov v zakotni provinci, podobo o moškem svojih sanj ustvari po literarnih klišejih.

Stritar je v Goldsmithovo dogajalno shemo opazno posegel tudi v skladu s spremembami v svojem ansamblu. Vpeljal je idealnega



slovenskega mladeniča in ga pridružil junakinji ter zapeljivcu; nastal je ljubezenski trikot, ki ga nima *Župnik Wakefieldski* in prav tako ne prvotni sentimentalni roman, kakršen je npr. *Clarissa*. Pač pa je ta konstelacija priljubljena v poznejšem rahločutnem romanopisju, tako angleškem kakor tudi nemškem. Za zgled lahko navedemo dva tovrstna romana, ki sta bila v svojem času izjemno popularna: *Gospodična Sternheimska* in *Evelina* (1778) Fanny Burneyeve. Obakrat se mora neizkušena, nenaumetničena gospodična s podeželja odločiti med zelo agresivnim ter zelo bleščečim libertincem in vse preveč pasivnim ter zadržanim rahločutnežem. V *Gospodični Sternheimski* je tak trikot povezan z motivom dekletovega pobega z zapeljivcem, ki se izdaja za njenega zaščitnika, in z motivom lažne poroke. – O tem, ali je Stritar poznal ti dve besedili, je mogoče samo ugibati,<sup>25</sup> bil pa je trikot z junakinjo med razuzdancem in čednostnim mladeničem v literaturi – tudi v trivialni – že vsesplošno razširjen, le da se dekleta, drugače kakor Zora, praviloma odloči za rahločutneža.

Tovrstni trikot je v *Gospodu Mirodolskem* prekrit še z drugim poznejšega izvira, katerega vrhunsko izvedbo je Stritar poznal iz *Wertherja*. V tej konstelaciji se junakinja znajde med zaročencem in novim, ognjevitim oboževalcem; slednji se prikaže na prizorišču tedaj, ko je dekleta že oddano in ko je njena družina tako zvezo že potrdila. Ženin in oboževalec sta si sprva prijatelja, vendar navzočnost očarljivega in zgovornega mladeniča prav kmalu skali dotlej neproblematično razmerje mladega para. Mladenič se zaljubi, pri tem pa ne skriva svojih pogledov na zakon kot na meščansko institucijo, ki je pogubna za ljubezensko čustvo in za osebno svobodo. Manj pomembna podobnost med Edvinom in Wertherjem je v tem, da sta tudi v gmotnem pogledu svobodna in neodvisna, medtem ko si Radovan tako kakor Albert (v *Wertherju*) služi kruh v meščanskem poklicu.

V tej wertherjevski situaciji je dobil Radovan vlogo uradnega zaročenca in s tem nekaj manj vabljenih potez. Ob Edvinovem svetovljanstvu se zdi okoren in zavrt, posebno še, ker svojih čustev ne zna in tudi noče izpovedovati tako leporečno kakor njegov tekmeč, ki je rutiniran v dvorjenju in drugih družabnih spretnostih. Radovan tedaj združuje poteze

25 Stritar nobene od teh dveh pisateljic ne omenja, vendar ni čisto izključeno, da bi bil eno ali drugo poznal, ker sta obe v svojem času uživali velik sloves, *Gospodično Sternheimsko* je pohvalno ocenil tudi Goethe. Lino Legiša navaja Sophie von La Roche med avtorji, ki naj bi bili na Slovenskem v letih 1809–1848 »precej znani, vendar drugo ali tretjevrstni« in so jih utegnili slovenski literati »spoznati in se po njih ravnati ali navdihovati« (*Romantika. V: Zgodovina slovenskega slovstva* II, Ljubljana 1959, str. 11). – Evelino F. Burneyeve navaja France Koblar v Opombah k ZD III, str. 430 kot verjetni izvir tega dekliškega imena v *Zorinu*, kot mogoč vmesni člen omenja literarno rabo tega imena pri Heineju.

dveh tipov romanesknega junaka, je v eni osebi prozaični, solidni zaročenec in tudi globoko čuteči idealni mladenič: »Splošna sodba o njem je bila ta, da je priden, pošten, da mu ni moči očitati ničesar, a suhoparen, brez ognja, brez čuta. Radovan brez čuta, on, ki je imel srce tako polno ljubezni!« (III, 271)

Razplet Radovanove ljubezenske zgodbe je značilen za smer, v katero se je v tem času začel sukati slovenski roman. Ko izgubi nadvse ljubljeno nevesto, sicer od žalosti zboli, vendar ne umre, se ne ustrelji in ne utopi, ne izzove tekmeča na dvoboj in tudi ne odide za vselej v Ameriko. Skratka, ne odloči se za nobeno izmed rešitev sentimentalne klasike, čeprav so bile te večidel že vpeljane v slovensko pripovedništvo, zlasti še v Stritarjevih zgodnjih delih. Ob požrtvovalni strežbi Zorine mlajše sestre Brede Radovan preživi, si opomore in sčasoma preboli tudi ljubezensko razočaranje, spozna Bredine odlike, jo vzljubi in se z njo poroči (seveda šele potem, ko Zora sama odobri njuno zvezo). Življenje mladega para se izteče v idilo, v veselje ob prvem otroku v krogu celotne družine; ob robu je tudi povedano, da Radovan opravlja kot vzgojitelj mladine narodu koristno delo (po poklicu je profesor, prav kakor nekoč gospod Mirodolski).

Junak torej preboli véliko ljubezen, ko čas zaceli rane, si najde novo, realnejšo (»Bolezen me je zdramila iz sanj.« III, 316). S takim koncem *Gospod Mirodolski* presega sentimentalno izročilo in prestopa v novo fazo našega zgodnjemeščanskega romana. Klasični sentimentalni roman namreč takega kompromisa ne pozna: ljubezen je ena sama, večna in brezpogojna, zato lahko junaka samo osreči ali pogubi. Tako pojmovanje je sprva tudi podlaga slovenskemu romanu; kakor je ugotovil M. Kmecl, se zgodnje razdobje našega meščanskega romana končuje prav s propadom mita o véliki in edini ljubezni.<sup>26</sup> Kot mejnik postavlja Kmecl Kersnikov roman *Na Žerinjah*, ki je zasnovan po naslednjem pripovednem obrazcu: slovenski izobraženec se zagleda v starejšo izmed dveh grajskih gospodičen; ta ga ni vredna, odloči se za tekmeča; junak se s tekmečem dvobojuje, je ranjen, a ozdravi in se strezni; pozneje osreči mlajšo gospico, ki ga je na tihem že ves čas ljubila.

Kersnikovo in Stritarjevo besedilo kažeta tedaj ne le sorodno dogajalno shemo, temveč tudi kompromis iste vrste v razpletu: propad mita in prilagoditev realnim razmeram. Oba romana sta izšla istega leta: Kersnikov kot IV. zvezek Slovenske knjižnice junija 1876. Dve leti pozneje je prav tako rešitev uporabil Jurčič, ko je naposled dokončal *Cvet in sad* (1878), le da spričo pretrgane geneze in spremembe prvega osnutka izpeljava pri tem besedilu ni tako jasno in razločno razvidna kakor pri Stritarju in Kersniku.

26 Prim. Matjaž Kmecl: *Rojstvo slovenskega romana*, Ljubljana 1981, str. 90–97, zlasti 109–120.



Poleg kompromisnega razpleta sentimentalnega romanesknega položaja vsebuje *Gospod Mirodolski* še eno snovno sestavino novejše vrste. V Zabojevi življenjski zgodbi je v malem že izdelan pripovedni vzorec, ki je le malo pozneje v našem pripovedništvu nadomestil rahločutno zgodbo o véliki ljubezni. Novi vzorec tematizira žensko nezvestobo, torej eno izmed zelo aktualnih snovi evropskega romana v 19. stoletju, vendar v slovenskem pripovedništvu sprva še ne gre za zakonolom ali »francosko prešuštvo«, kakor ga je imenoval Levstik; Jurčičeva *Lepa Vida* je v tem izjema, ki pa jo je pisatelj previdno pomaknil daleč v preteklost. V zgodnjih različicah tega motiva se junaku izneveri ljubezen iz študentovskih let, premoti jo njegov brat ali prijatelj. Te snovi se najprej lotevajo krajše pripovedne oblike, kakor sta povest in novela,<sup>27</sup> ali pa analitična zgodba, ki razkriva preteklost katere izmed oseb v romanu. Prav s to funkcijo jo je v svoj roman včlenil tudi Stritar: Zabojev propad je povzročila dvojna prevara, najprej ga je brat ogoljufal za dediščino, nato mu je najboljši prijatelj prevzel dekle.

Z Zabojevo retrospektivo se v poglavitnih potezah ujema analitična zgodba naslovnega junaka še v enem slovenskem romanu, ki je izšel v letu 1876 (januarja, kot I. zvezek Slovenske knjižnice), namreč v Jurčičevem *Doktorju Zobru*. Tudi Zober postane ljudomrznik iz razočaranja nad prijateljem in ljubico, ne postane pa potepuh kakor Zaboje, temveč uspešen zdravnik, medtem ko je Zaboje študij medicine obesil na klin.

V *Gospodu Mirodolskem* se tedaj kažejo sorodne težnje k modernejšim pripovednim vzorcem kakor v sočasnih Kersnikovih in Jurčičevih romanih; ker so ta besedila izšla istega leta, ne kaže sklepati na kako medsebojno učinkovanje, temveč na dovzetnost vseh treh pisateljev za novosti, ki so prodirale v slovensko romanopisje iz drugih književnosti. Kot analitično zgodbo je slovenski roman praviloma poznal le t. i. »dramo maščevanja«, torej vzorec iz romantičnega ali celó viharniškega izročila. V *Doktorju Zobru* in *Gospodu Mirodolskem*, kakor tudi že prej v *Svetinovi Metki*, pa se retrospektivna zgodba modernizira v neke vrste salonsko novelo, vloženo v daljši tekst.

#### IV

Interpretacije *Gospoda Mirodolskega* odkrivajo neposredno zvezo z *Župnikom Wakefieldskim* še v eni plasti teh dveh besedil, v njuni idiliki.<sup>28</sup> Izvir

27 Prim. Gregor Kocijan: *Kratka pripovedna proza od Trdine do Kersnika*, Ljubljana 1983.

28 Prim. zlasti France Koblar: Uvod (v: *Stritarjevi pripovedni spisi ...*, str. 26–28); isti avtor v Opombah k ZD III, str. 438.

za idilične prvine v Stritarjevem pripovednem delu bi se dal pripisati pisateljevemu močnemu osebnemu nagnjenju k takemu življenjskemu slogu; o tem zgovorno priča npr. njegovo pismo Luizi Pesjakovi z dne 12. 9. 1871. Začenja se z izjavo: »Srečen, komur je dano, četudi le kratko živeti tiho idilo« (IX, 316), in v nadaljevanju razvija že znano tezo o prebivavcih mesta, ki da »ne čutijo potrebe, bližati se naravi, od katere jih je tako dolgo ločilo mestno življenje« (IX, 317). *Župnik Wakefieldski*, ki je slovel kot evangelijski rustikalnost in ki je zlasti v prvi polovici zasnovan kot podeželska idila, je moral tedaj Stritarju ustrezati miselno in čustveno. Preostaja le še vprašanje, v katerih pogledih se je pri oblikovanju idilike opiral nanj, in vprašanje, ali je bil tu Goldsmithov roman Stritarju edina »predloga«. Vsekakor gre pri Stritarju, podobno kakor pri Goldsmithu, za rousseaujevsko formulacijo osebne nostalgije po svetu svoje mladosti. Tudi Goldsmithova idila ni ilustracija neke doktrine, temveč evokacija rodne dežele, kmetovalske Irske, ki jo je medtem že pomandral gospodarski razvoj in katere zatoni je Goldsmith obžaloval v elegiji *The Deserted Village* (1770).

*Župnik Wakefieldski* je v več potezah soroden tisti smeri rokokojske bukolične poezije, ki se je spajala s sentimentalizmom tako v moraliziranjem kakor v rahločutno obarvanih opisih krajine. Že pastoralna poezija je namreč prikazovala nedolžno, »preprosto« življenje na deželi kot alternativo pokvarjenemu dvoru ali mestu. Tovrstna idila je utopija zemeljske sreče in harmonije, upesnitev teze, da človek v prirodnem stanju sestavlja z naravo skladno celoto. V njej se spaja razsvetljenska ideja o posameznikovi neodtujljivi, »naravni« pravici do sreče s sentimentalnim pojmovanjem kreposti: človek v naravnem stanju je nedolžen in srečen. Ta spoj rahločutnosti s prefinjenostjo rokokoja se je pojavljal predvsem v drobnih, ljubkih pesniških oblikah; Goldsmithov tekst se ločuje od dotedanjega masivnega pisemskega romana prav po bližini rokokojske idile, namreč po kratki, simetrično oblikovani formi, po lahkotnosti, gracioznosti, po navidezni naivnosti, ki je v resnici umetelna rafiniranost. Narava je tudi v *Župniku Wakefieldskem* stilizirana podobno kakor v bukolični poeziji: krotka, ljubezniva, obdelana in olepšana od človekovih rok. Nobena stvar v njej ne moti skladnosti, kmečka opravila niso ne težaška ne umazana; preoblečeni baron Thornhill se jih loteva za oddih – kakor aristokrati, kostumirani v pastirje in podeželane v sočasnem slikarstvu in pastoralnem pesništvu. Delu sledi oddih, južina na pokošenem travniku, muziciranje, branje poezije in ples na prostem, kratka prizori, ustrezajočim tistim v tedanjem žanrskem slikarstvu, tudi s čisto rokokojskimi okraski (npr. ptici, ki si odpevata v živi meji). Primrosova družina je središče patriarhalne vaške skupnosti, v kateri si ljudje med seboj pomagajo pri delu, a tudi

skupno praznujejo in obhajajo stare običaje. Župnik je spoštovan in ljubljen v svojem farnem občestvu, v njegovi hiši so doma čednost, dobrota in zadovoljnost; simbol te krotke domače sreče je družinsko ognjišče. Sreča Primrosove družine pod slamnato streho (tudi ta je postala velika literarna moda) seveda ne pomeni primitivnih razmer, temveč zmerno blaginjo, ustrezno meščanskim predstavam, »srednjo mero« med razkošjem in revščino. Prav v umikanju v domačnost, v povzdigovanju zlate sredine naj bi se v *Župniku Wakefieldskem* že nakazovala filistroznost meščanske literature v 19. stoletju.<sup>29</sup>

Idilični aspekt *Gospoda Mirodolskega* se ujema s tistim v *Župniku Wakefieldskem* in v sorodni idilični literaturi že v idejnem izhodišču: tudi Stritar pojmuje idilo kot možnost tostranske sreče in harmonije, in sicer zasebne meščanske sreče na idealiziranem podeželju, ki je prikazano kot nasprotje urbani civilizaciji. Vaško življenje je tudi pri Stritarju gledano iz zornega kota meščana, čeprav meščana kmečkega rodu; temu pomeni »umik iz mestnega hrupa in nemira« (III, 160) v spokojnost in tihoto. Ohranjene so iste etične vrednote kakor pri Goldsmithu in tudi sicer v meščanskem sentimentalnem romanu že prav od njegovih začetkov: v središču sta zakon in družina, njun temelj je medsebojno spoštovanje, ljubezen in zvestoba; domača streha daje varno zavetje in poročstvo za miroljubno sožitje. Pri Stritarju je hrepenenje po »pravi« sreči formulirano čisto v tem duhu, ko govori o svojem junaku in hkrati posplošuje svojo misel: »Košček svoje zemlje si želi, mirno streho, svoje ognjišče pod njo in okoli ognjišča – o hudó je človeku, zapuščenemu, samemu na svetu zatisniti trudne oči!« (III, 162) V *Gospodu Mirodolskem* je kot ozadje ohranjena pisateljeva podoba sveta kot solzne doline, v katerem je tudi posameznikova sreča vselej nepopolna že zaradi trpljenja drugih; vendar je dopuščena možnost za skromno srečo v družinskem krogu: »Podobna je pobožni vijolici, ki skromno cvete in diši v tihem grmu skrita!« (III, 162)

Poleg ideala dóma in družine ohranja *Gospod Mirodolski* tudi tradicijo kultivirane družabnosti med znanci in prijatelji. Vendar se ta suče v krogu ljudi iz iste izobraženske plasti, ne zajema vaškega občestva, ki je v *Župniku Wakefieldskem* povezano s Primrosovo družino pri delu in praznovanjih. *Gospod Mirodolski* kaže namreč razdelitev na gosposko in vaško sfero, sorodno tisti pri Jurčiču in tudi v siceršnjem slovenskem romanu tega časa: med gospôdo se spleta ljubezenska zgodba, vaška srenja je zastopana s humoristično orisanimi zastopniki (oglar Peter, gospodinja

29 Ludwig Borinski: *Der englische Roman des 18. Jahrhunderts*, 2. Aufl., Wiesbaden 1978, str. 274.

Barba, opravljive ženice iz soseščine itn.); sicer pa je njen delež v tem besedilu razmeroma skromen.

*Gospod Mirodolski* je lokaliziran na Dolenjsko, v pokrajino gričkov in vinogradov, ki se je že kot taka dala zlahka stilizirati v bukoličnem slogu.<sup>30</sup> Dolenjska v Stritarjevi idili je krotka, ljubezniva in vseskozi estetska pokrajina. Za kmečko vsakdanjost v njej ni prostora, tudi ne za revščino, temveč je to prizorišče, na katerem se gosposki protagonisti srečujejo pri pogovoru in kratkočasju, na katerem doživljajo ljubezensko srečo in gorje. Pomeščanjeni pisatelj je na svoje domače kraje gledal z domotožjem in jih idealiziral v arkadijsko scenerijo, ki jo sestavljajo elementi, značilni za literarno idilo: prijazna dolina med griči, po njej se vije bistra rečica; tu si je Mirodolski preuredil nekdanjo kmečko hišo v »prijetno, mirno domovanje« z vrtom in s sadovnjakom, obkroženo s trto, s cvetjem in ptičjim petjem. V soseščini živi Radovanova mati »v majhni prijazni koči«, »pod nizko slamnato streho«, nekoliko dlje proč je na hribu »prijazen bel gradič«, last gospe Jarinove, pod njim žubori bister potok. Lepo obdelana polja in sončnati gozdovi uokvirjajo žanrske prizore, kakor so ribolov, večerja na prostem ali piknik s pečenjem krompirja na gozdnem robu. T. Kopitar navaja zanje ustrezne vzporedne scene iz *Župnika Wakefieldskega*,<sup>31</sup> vendar je te komaj mogoče razločevati od sorodnih v poznejši idilski literaturi. Obsežen prizor, ko se v družinskem krogu na prostem praznuje rojstni dan župnikove hčere, bi našli npr. v Vossovi *Luise* (1795), zlasti pa v tej zvezi ni mogoče odmisлити bogatega repertoarja idiličnih prizorov in motivov iz prvega dela *Wertherja*.

V skupno premoženje idilske literature sodi tudi že ustaljeni obrazec za *locus amoenus*, ki ga je Stritar uporabil kot prizorišče za srečanje med Zoro in Edvinom: senožet s studencem, izvirajočim izpod obraščene skale, senca dreves, okrašenih s pticami in z ververico. Tu sanjari Zora, ko jo preseneti Edvin, vračajoč se z lova. V Goldsmithovem romanu analognega prizora ni, čeprav je to sicer priljubljen obrazec idilske literature. Ena od različic se lahko najde npr. v popularni Immermannovi vložni povesti *Der Oberhof* (1838/39): v gozdu na lovu mladi grof prvič zagleda plavolaso najdenko.<sup>32</sup> Stritar sam je po takem klišeju že upodobil snidenje

30 Prim. France Koblar: Opombe (v: J. Stritar: *Zbrano delo* III, str. 406–407); na tem mestu obravnava avtor Stritarjevo stilizacijo dolenske krajine v *Svetinovi Metki*.

31 Tatjana Kopitar: »Olivera Goldsmitha The Vicar of Wakefield ...«, str. 210–211.

32 Stritar z navdušenjem omenja Immermannov roman *Münchhausen*, v katerega je včlenjena povest *Der Oberhof*, v dveh pisnih Josipu Cimpermanu iz leta 1872 (*ZD* X, str. 10 in 11). Še posebej mu je všeč »krasna novela« *Divji lovec*, tj. prvi del povesti *Der Oberhof*, v katerega sodi tudi srečanje mladega grofa in sirote Lisbeth. Za rousseaujevsko razpoloženje Immermannovega besedila je značilna pisateljeva izjava v sklepnem

Svetinove Metke z grajskim gospodičem, podobno Luiza Pesjakova prvo srečanje logarjeve hčere z grofičem, ki se je na lovu ustavil ob studencu (v noveli *Rahéla*, 1870).

Župnik *Wakefieldski* sodi v dobo, ko je roman naravo šele odkrival in ko je ta spodbujala prej refleksijo kakor čustvo. Tako tudi še ne pozna narave v tisti vlogi, ki jo ima v *Wertherju*, kjer je postala projekcijska ploskev človekovega duševnega stanja. Menjavanje letnih časov se ujema z lokom Wertherjevega čustvovanja: pomlad in poletje mu pričarata pravi zemeljski raj, ko se razcveta njegova ljubezen do Lotte; in ko jo izgubi, opustošita jesen in zima vso okolico. *Gospod Mirodolski* je komponiran v prav takem ritmu, spremembe v naravi prav tako odsevajo junakovo razpoloženje: v začetnih poglavjih je družinska sreča gospoda Mirodolskega obkrožena spomladi s cvetočim vrtom, poleti z bogato obloženim sadovnjakom, z rodovitnimi polji. Po razdejanju, ki ga v njegovem domu povzroči Zorin odhod, pa jesen že v kali zamori pozne cvetice s strupeno slano, živali okrog hiše turobno potihnejo, mokroten mraz leže po golih njivah in mrtvih gozdovih (III, 300–301).

Pri Stritarjevem oblikovanju idile – pa ne le v *Gospodu Mirodolskem* – je imelo tedaj poleg *Župnika Wakefieldskega* nedvomno svoj delež tudi obsežno izročilo tega žanra v nemško-avstrijskem kulturnem prostoru. V specifično nemškojezičnem razvoju bukolike, ki sega od rokokoja in rahločutnosti daleč v restavracijsko dobo in bidermajer, je pastoralno Arkadijo že v 18. stoletju zamenjala idealizirana upodobitev družinskega življenja v provincialno-rustikalnem okolju. V Gessnerjevih *Idyllen* (1756) je pastirski personal že zamenjan z meščanskim, povzdignjena je rahločutna čednost, prikazana utopična zamisel idealnega sožitja kot družinske in občestvene harmonije. Ob izteku 18. stoletja sta v priljubljenosti pri beročem občinstvu tekmovali Goethejeva pesnitev *Hermann und Dorothea* (1798) in Vossova razsvetljsko poučljiva *Luise*, idilična podoba patriarhalnega podeželskega župnišča.<sup>33</sup> Weimarski klasicizem, ki je Stritarju pomenil estetsko normo, je idili prisojal pomembno mesto kot utopiji višje harmonije, kot upodobitvi čiste človečnosti, usklajene s kulturo in z naturo. Medtem ko je Schiller idilo teoretično opredelil,<sup>34</sup> ji je dal Goethe z idiličnim epom *Hermann und Dorothea* enega od močno odmevnih zgledov. V 19. stoletju se je kontinuiteta razsvetljenstva, rahločutnosti

poglavju: »Draussen, in Wald und Feld, ausser dem Pferch der Zivilisation hatten sie einander gefunden, hatten einander vor aller Bekanntschaft geliebt ....« (K. Immermann: *Der Oberhof*, Wien (b.l.), str. 206).

33 Stritar sicer v *Kritičnih pismih* omenja J. H. Vossa, vendar le kot prevajavca Homerja.

34 Prim. poglavje *Idylle* v razpravi *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795/96).



in idilike ohranila zlasti v avstrijski književnosti kot neke vrste »poromantično-bidermajerski rokoko«,<sup>35</sup> medtem ko je v nemški tovrstno izročilo vsaj delno pretrgal nastop Mlade Nemčije. Podobno opaža F. Koblar »rokokojsko nežno čustvo druge polovice 18. stoletja« tudi v slovenski idiliki s posebnim ozirom na Stritarja (III, 408).

Kot kaže, se je idila v nemški kulturi še posebno razcvetela obakrat po neuspešni meščanski revoluciji, tisti leta 1830 in nato 1848.<sup>36</sup> V tem žanru se je na literarni ravni prikazal odmik od družbe in zgodovine v meščansko zasebnost z rahlo nakazano kritiko modernih razmer. Po ozračju, po življenjskem občutju se idila te dobe izrazito loči od rokokojske razsvetljenske. Vedra, igriva bukolika 18. stoletja s svojim optimizmom, z nagnjenjem do življenjskih radosti in čutnih užitkov se je umaknila idili, v kateri odseva depresivno razpoloženje po upadu revolucijskega zanosa. V tej novi idilski literaturi prevladuje otožno, resignirano ozračje; upodobitev meščanskega življenja je zožena na zasebno in družinsko področje ter osredinjena na usodo posameznika in na njegove duševne probleme, odtod tudi ponotranjenost, meditativnost tovrstne proze. Umik iz družbenega dogajanja v intimo se največkrat družijo z umikom iz mesta na deželo, kjer je naravno bivanje še nenačeto; idila se pri tem zasidra v regionalnosti in domačijstvu. Navedene značilnosti so razvidne ob takih popularnih besedilih, kakor sta npr. Stormova melanholična bidermajerska idila *Immensee* (1850) ali Raabejeva povest *Die Chronik der Sperlingsgasse* (1857). Prva je zgodba pasivnega, bolešno pretanjenega ljubezenskega čustva, ki se izteče v trpljenje in resignacijo, druga upodobitev življenja »malih ljudi« v značilnem spoju idilike in humorja s sentimentom in svetožalnostjo. Sicer pa se sorodne usedline sentimenta, senzibilnosti ter elegične kontemplacije lahko najdejo tudi pri Stifterju, Mörikeju, Kellerju, Saaru in drugih sodobnikih, na dosti manj literarni ravni pa v nepregledni množini kratke proze, ki je izhajala v almanahih, koledarjih in družinskih listih; ti so se posebno v drugi polovici stoletja silno razmahnila (*Gartenlaube* npr. je začela izhajati leta 1853).

Stritarjeva nostalgična arkadija v splošnih potezah nedvomno sodi v prav tisti tok kakor nemška in avstrijska idila porevolucijske dobe, tako po svoji pokrajinski lokalizaciji, povezani s temo umika iz dnevnega dogajanja v mir in tihoto, po resignirani pasivnosti junakov, kakor tudi po svetožalnem ozračju. Prav te poteze je zelo ustrezno zajela Koblarjeva oznaka »elegična idila«, ki jo je uporabil za *Svetinovo Metko* (III, 406). Bolj

35 Fritz Martini: *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus 1848–1898*, Stuttgart 1981, str. 365.

36 Prim. Horst Albert Glaser (ur.): *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte V ...*, str. 140–143.

konkretno bi se sorodnost *Gospoda Mirodolskega* s pravkar navedenim izročilom morda dala opisati ob zgledu, vzetem iz te idilske tradicije. Kot tak zgled lahko rabi eno izmed reprezentativnih pripovednih del avstrijskega bidermajerja, Stifterjev roman *Der Nachsommer* (1857). Stritarjevi spisi in korespondenca sicer ne dajejo opore za domnevo, da bi bil Stritar bral ali poznal *Pozno poletje*, čeprav spričo Stifterjevega slovesa v avstrijskem kulturnem prostoru te možnosti ne kaže čisto izključiti.<sup>37</sup> Vsekakor v nadaljnjem vzporejanju Stifterjevo besedilo ne bo uporabljeno kot izpričana »predloga« ali domnevni vpliv, temveč kot analogen in istodoben (skoraj dvajset let starejši) model iz istega kulturnega prostora.

*Pozno poletje* se zdi za ta namen ustrezno iz več razlogov, najprej že zaradi sorodne usode z *Gospodom Mirodolskim*. Obe deli je večji del sočasne kritike in občinstva odklanjal zaradi njunega zgodovinskega zamudništva kot nesodobni utopiji blaženega otoka daleč proč od moderne resničnosti,<sup>38</sup> v Stifterjevem primeru bi se dalo nerazumevanje sodobnikov pač pripisati tudi hermetičnosti njegovega besedila. Stifter sam je svojo zelo obsežno pripoved hoté razmejil od tendenčnega in aktualističnega mladonemškega romana z uporabo tērmina »povest« (*Erzählung*) v podnaslovu. Stritarjev tekst se od politično neangažiranega Stifterjevega v tem pogledu razločuje po interpolaciji, ki z zgodbo sámo nima organske zveze, obsega pa celotno IV. poglavje. Po Koblarjevi presoji je Stritar pogovor med gospodom Mirodolskim in župnikom v takem obsegu in ostrini izdelal pozneje kakor prvotno zasnovo romana, pač spričo svoje prizadetosti ob strankarskih sporih na Slovenskem (III, 444–448),<sup>39</sup>

37 Številne omembe Stifterjevega imena v sočasnem časopisju na Slovenskem so registrirane v avtorski kartoteki Inštituta za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU. – Prim. tudi: France Bernik: »Janežičev pogled na povest in novelo« (v: F. Bernik: *Problemi slovenske književnosti*, Ljubljana 1980). – Anton Slodnjak šteje Stifterja za Stritarjevega pobudnika pri pisanju *Svetinove Metke* (A. Slodnjak: *Obrazi in dela slovenskega slovstva*, Ljubljana 1975, str. 159).

38 Prim. Fritz Martini: *Deutsche Literatur ...*, str. 504. – *Der Nachsommer* doživlja v sodobni germanistiki izjemno renesanso; k tej je verjetno pripomoglo visoko vrednotenje tega romana pri Nietzscheju in Thomasu Mannu. Slovesni ton Stifterjevega besedila, vzvišenost njegovih idealov in popolno pomanjkanje humorja pa je duhovito parodiral Heinrich Böll v satiri *Epilog zu Stifters »Nachsommer«* (1970).

39 Prof. Vasilij Melik me je opozoril na naslednje: F. Koblar postavlja kulturni boj v preteklost, in sicer v leta 1872–74 (III, 445) oziroma 1873–74 (I, 522), medtem ko je dejansko trajal še vse do leta 1876; tedaj so namreč mladoslovenci stopili v Hohenwartov klub. Marnov napad na Stritarja je npr. izšel še leta 1875 (v *Slovincu* 14. 12.). Stritarjev poziv »Složni bodimo odslej« v IV. elegiji je bil objavljen leta 1876 (v *Zvonu* 15. 2.). *Gospod Mirodolski* je torej izhajal v letu, ko se je še le končevalo »pogubno razkolstvo«, kakor imenuje kulturni boj Stritar (III, 183); pogovor gospoda Mirodolskega z župnikom se tiče aktualnih, ne že minulih dogodkov, kakor bi se zdelo spričo Koblarjeve razlage v opombah. – Podrobneje glej: Vasilij Melik: »Josip Vošnjak in njegovi spomini« (v: J. Vošnjak: *Spomini*, Ljubljana



literarne zglede za takšno obravnavanje političnih vprašanj je prav lahko našel v prozi Mlade Nemčije.

Pač pa je Stritar Stifterjev somišljenik tam, kjer ta posredno kritizira kult strasti in duševne »raztrganosti« v mladonemškem romanopisju. Stritar, kakor je razvidno iz Zorine avanture, kar naravnost odklanja neobvladano čustvenost, njeno zaljubljenost v Edvina še podžiga prebiranje poezije, v kateri sta »ogelj in strast«, ki po sodbi gospoda Mirodolskega »ni nikakor zdrava hrana mladini« (III, 237) in katere avtor je Heine, najvidnejši pesnik Mlade Nemčije. Heinejevo ime je Zori in Edvinu neke vrste razpoznavno geslo, podobno kakor sta nekoč Lotte in Werther odkrila drug v drugem sorodno dušo ob skupnem navdušenju za Klopstocka.

*Pozno poletje* izhaja iz izročila, ki je bilo pomembno tudi za Stritarja,<sup>40</sup> namreč iz humanističnega ideala weimarske klasike, iz njegove pedagoško-etične ideje. Stifterjev roman ima vzgojni značaj, njegov cilj je pomeščanjena zamisel o harmonično razviti osebnosti, usklajeni z naravo in s kulturo, t. i. »čista človečnost«. Prispodoba za idealna medčloveška razmerja je »čisto družinsko življenje«; življenjski slog v *Poznem poletju* je slog duhovne elite, ki se orientira po etičnih načelih, med temi sta na vidnem mestu uravnoteženost in zmernost.

Skupna podlaga *Gospoda Mirodolskega* in *Poznega poletja* je tudi izrazita usedlina sentimentalizma. Stifter je kot retrospektivno zgodbo starejšega od dveh junakov priredil enega znamenitih pripovednih vzorcev te smeri, to je Rousseaujevo *Novo Heloizo*, in obdržal celó njegovo dvodelnost. V preteklost je odmaknjena zgodba Risachove neizpolnjene ljubezni do njegove učenke, grajske gospodične Mathilde, v času, ko je bil sam še reven in brezimen študent. Ko se po dolgih letih spet srečata, umirjena in izmodrena, se odločita preživeti jesen življenja v platoničnem prijateljstvu, čeprav sta medtem oba ovdovela. Mladostna strast se je prečistila v zvezo dveh sorodnih duš, ki s svojim harmoničnim bivanjem blaži in vzdiguje okolico. Risachova hiša postane – kakor Clarens v *Novi Heloizi* – zbirališče majhnega kroga izobraženih in tenkočutnih prijateljev s sorodnimi zanimanji in cilji.

V *Poznem poletju* se tedaj prepleta dvoje izročil, klasicistično in sentimentalno, v dveh tematskih linijah: téma neuresničenega erotičnega čustva in odpovedi v Risachovi zgodbi, in téma vzgoje, tj. duhovnega razvoja mladega Heinricha Drendorfa. Po žanru je *Pozno poletje* t. i. vzgojni

1982, zlasti str. 650–655). – Prof. V. Meliku se za to in druge tehtne pripombe k pričujočemu članku lepo zahvaljujem.

40 Stritarjevo razmerje do nemškega klasicizma in humanizma podrobneje analizira že navedena monografija J. Pogačnika *Stritarjev literarni nazor*.

ali razvojni roman (*Bildungsroman*), vélika forma nemške klasike, vanj pa je vtkan eden značilnih vzorcev sentimentalnega romana. Ob koncu se témi strneta: starejši par dozori v resignacijo, v spravo med seboj in s svetom, mlademu paru, Heinrichu in Mathildini hčeri Natalie, pa je dano uresničenje njune ljubezni. Zveza kultiviranega meščanskega mladeniča z rahločutno aristokratinjo je hkrati tudi etična izpolnitev: ustanovitev družine, nadaljevanje večnega življenjskega toka.

*Gospod Mirodolski* se opira na isto dvojno tradicijo kakor Stifterjev roman, kaže sorodno vzgojno-etično naravnost, privrženost istim humanim idealom, pa tudi uporabo podobnih motivnih prvin. Prav na mestih, kjer se zdi *Gospod Mirodolski* v fabulativnem pogledu zelo blizu *Poznemu poletju*, so njegove oddaljitve od Goldsmithove »predloge« še posebno občutne. Kaže, da je M. Kmecl prav zaradi takih odmikov iskal dopolnilno predlogo za *Gospoda Mirodolskega* v 2. delu *Nove Heloize*,<sup>41</sup> v Rousseaujevi utopični podobi idealne družine in zglednega posestva, ki s svojim bivanjem in delovanjem vzdigujeta neuko okoliško ljudstvo. Družina pri tem pomeni temeljno celico družbe, posestvo pa kozmos v malem, urejen po načelih razsvetljenega razuma. Ta model, znan tudi iz Rousseaujevega vzgojnega romana *Émile* (1762), je že zgodaj segel v nemški rahločutni roman, najprej z *Gospodično Sternheimsko* Sophie von La Roche, nato še s pedagoškim besedilom *Rosalie und Cleberg auf dem Lande* (1791) iste avtorice. Družina in posestvo, na katerem prebiva, sta od Rousseauja naprej praviloma postavljena v idealno okolje, tj. v nepokvarjeno naravo proč od mesta.

Tako Stifter kakor Stritar parafrazirata ta obrazec v času, ko je njegova aktualnost že zbledela, pri obeh je neločljivo povezan z vzgojno idejo. *Gospod Mirodolski* kot enega osrednjih motivov obnavlja model zglednega posestva, ki mu »vlada umna roka izobraženega gospodarja« (III, 153) in ki je dom složni, čeprav zelo zmanjšani družini. V *Župniku Wakefieldskem* manjka zgled umnega gospodarjenja, kakor ga daje napol gosposka rezidenca sredi velike kmetije pri Stifterju in pri Stritarju; Primrosovi uživajo družinsko srečo pod slamnato streho in obdelujejo za svoje potrebe manjši kos zemlje. Doktor Primrose se je na kmete preselil čisto pod silo razmer; ker je izgubil vse imetje, je moral sprejeti dosti slabšo službo v odročni provinci, skromna kmetija mu pomaga preživljati številno družino. Položaj gospoda Mirodolskega in pl. Risacha je bistveno drugačen: eden in drugi se po uspešni poklicni karieri umakneta v zasluženi pokoj in pri tem uresničita svojo davno željo, ko si s prihranki kupita lepo posestvo in si preuredita hišo po

41 Matjaž Kmecl: *Rojstvo slovenskega romana ...*, str. 114–115.

svojem okusu. Ta model se razločuje tudi od Rousseaujevega; slednji postavlja v središče utopije složen zakonski par, ki si ustanovi idealno družino. Pri Stritarju kakor pri Stifterju pa je svet v romanu urejen okrog enega samega junaka, priletnega in ovdovelega moža, ki je svoje dolžnosti v dejavnem življenju že izpolnil. Stritar je ta motiv variiral še enkrat, tedaj v poučni mladinski povesti *Griški gospod* (1895). Življenjska pot Stifterjevega in Stritarjevega junaka kaže tudi neko splošno, zunanjo analogijo: eden in drugi sta se iz skromnih razmer in preprostega porekla prebila s svojo lastno nadarjenostjo in delavnostjo v ugleden meščanski poklic. Seveda se njune razmere potem v nivoju močno razločujejo; pri gospodu Mirodolskem so vse razsežnosti skromnejše. Risach se je kot državni uradnik vzdignil prav v vladne kroge, dobil celó plemiški naslov in zabogatel; njegovo posestvo je dosti obsežnejše od mirodolskega, hiša razkošnejša; privoščiči si lahko tudi amatersko ukvarjanje z naravoslovnimi znanostmi in zbiranje umetnin.

Ta dva lika sta si sorodna tudi v več značajskih potezah: oba sta v samopremagovanju in težavah dozorela v eksemplarično človečnost; privržena sta etosu služenja skupni blaginji, vajena stoično sprejemati usodo, se držati »srednje mere«. Druži ju pedagoško razmerje do okolice, zlasti mlajšemu rodu skušata sporočati svoje življenjske izkušnje in modrost, in sicer oba v dolgih refleksivnih samogovorih. Skupno je tudi njuno nagnjenje do življenja na deželi, do miru in kontemplacije, do amaterskega kmetovanja, obdelovanja vrta in sadovnjaka. V dobrotljivosti do vseh živih bitij je njuna skupna posebnost naklonjenost do ptic in veselje nad njimi. »Ena izmed glavnih posebnosti gospoda Mirodolskega bilo je srčno veselje do narave, do vsega, kar rase in se giblje svojega življenja veselo. A rad, nadvse rad je imel ptiče«. (III, 158) Njegov vrt je pravo zbirališče ptic, zanje skrbi tudi pozimi (III, 156–158); prav ta posebnost je poudarjena tudi pri Griškem gospodu (prim. zlasti 3. poglavje). Stifter je enemu izmed dveh fragmentov iz leta 1848, v katerih je izdelal osnutek za Risachovo figuro, dal celó naslov *Der Vogel-freund*; v *Poznem poletju* je varstvo krilatih pevcev ena izmed ljubiteljskih dejavnosti Asperškega gospoda.

Protagonista Stifterjevega in Stritarjevega romana se oba imenujeta po svojem posestvu, prav tako Griški gospod. Pri slednjem pisatelj pove tudi njegov pravi priimek, medtem ko v *Gospodu Mirodolskem* razlaga, zakaj bo junakovo pravo ime zamolčal (III, 160–161). To kaže na tradicionalno vzdrževanje fikcije, da se pripoveduje »resnična« zgodba. V *Poznem poletju* prvoosebni pripovednik Heinrich Drendorf šele proti koncu romana zve za ime in identiteto svojega gostitelja. Prej ga je poznal

le pod oznako, ki jo je slišal od domačinov: *der Asperherr* ali *der Aspermeier* (po posestvu Aspernhof). – V opisu zunanosti je pri Stritarjevih dveh protagonistih kakor pri Stifterjevem poudarjeno nasprotje med belimi lasmi – ti so znamenje čistiljivega, plemenitega značaja – in zdravo zagorelostjo obraza, ki ostaja tak od gibanja na prostem.

Ujemanje takih zunanjih lastnosti, kakor je poimenovanje in videz glavnih oseb, se da pripisati tudi okoliščini, da gre v vseh treh primerih za upodobitev starejšega, dostojanstvenega in izobraženega moža, živečega na deželi, in da je opis izdelan v načinu iste dobe. Zato je zanimivejša analogija med Risachom in Mirodolskim v razmerju do dveh oseb v romanu. Gre za tisti dve figuri, ki ju je Stritar vpeljal na novo, ne da bi imel zanj kakšno oporo v *Župniku Wakefieldskem*, za gospo Jarinovo in Radovana v *Poznem poletju* kakor v *Gospodu Mirodolskem* ima postarani, ovdoveli gospod za sosedo izobraženo in premožno vdovo, lastnico bližnje graščine. S to konstelacijo se vzporednost tudi že neha; razmerje med hišama namreč pri Stritarju ostaja na ravni družabnosti, ne intimnejšega prijateljstva. V teku dogodkov se naposled celó pretrga: po usodnem koncu ljubezenske zveze, ki se je spletla med sosednjima rezidencama, se gospa Jarinova odseli v mesto in se ne vrne več. V *Poznem poletju* pa družijo pl. Risacha in gospodarico sosednjega Sternenhofa globoka duševna zveza; Mathilde Taronna je namreč Risachova nekdanja vélika in edina ljubezen, od katere je bil ločen dolga leta. Ker je sam ostal brez otrok, prenese svoja očetovska čustva na Mathildino hčer Natalie – ta naj bi postala tudi njegova dedinja – in se posveti vzgoji še mladoletnega Mathildinega sina. Tudi v *Poznem poletju* se vname ljubezensko čustvo med pripadnikoma mlajšega rodu z obeh graščin: Risachov »duhovni sin« Heinrich se na koncu poroči z Natalie.

Globalje sega analogija pri dvojici moških likov, starejšega moža in mladeniča, ter v razmerju med tema dvema. V obeh romanih je stari gospod svojemu mlademu prijatelju moder, dobronameren svetovalec, učitelj in vzornik. A ne le to, ker sam nima sina, mu postane mladenič duhovni sin. Tako razmerje je v *Gospodu Mirodolskem* izrecno poudarjeno, ko Radovan nagovarja svojega poučevalskega prijatelja kot »očeta«, ali v nagovoru gospoda Mirodolskega: »... mladi prijatelj moj, imenoval sem te nekdanj sina in upal sem, da mi bodeš zares sin.« (III, 314) Vez med njima se še utrdi, ko postane Radovan na koncu romana zet gospoda Mirodolskega. – Stifter je motiv samotarskega, čudaškega, a plemenitega moža, ki postane mlajšemu prijatelju neke vrste mentor, variiral že v svoji krajši prozi, tako v novelah *Der Hagestolz* (1845) in *Kalkstein* (1847). V *Poznem poletju* prevzame vlogo sina v Risachovem življenju

mladi naravoslovec Heinrich Drendorf, ki pride v njegovo hišo kot naključen gost, naposled pa ostane tam kot neke vrste zet. Heinrichovi interesi se v Risachovi družbi razširijo, njegovo znanje se poglobi; pomemben pa je zlasti Risachov etično-vzgojni vpliv na tega mladeniča, ki morda ni nadpovprečno nadarjen, zato pa izjemno senzibilen, dojemljiv za vse lepo in dobro, in skoraj angelsko kreposten. V Stifterjevem kakor v Stritarjevem romanu pripoveduje starejši junak mlajšemu svojo življenjsko zgodbo, delno iz notranje potrebe po izpovedi, delno iz želje sporočati svoje izkušnje in spoznanja.

Stifterjev Risach pripada zelo značilnemu tipu romanesknega junaka v nemškojezični književnosti, namreč tipu t. i. »plemenitega samotarja« ali »plemenitega posebneža«. To je figura s široko pahljačo različic in z velikim časovnim razponom v svojem literarnem življenju; slednji sega od čudakov Jeana Paula prek romantike in bidermajerja prav v moderno dobo do Hessejevih svojeglavcev. Lik tuhtajočega posebneža na robu življenja in družbe je bil priljubljen predmet zlasti v novelistiki predmarčne dobe in bidermajerja; novela tedaj ni več nujno osredinjena ob osupljivem dogodku, temveč lahko ob nenavadnem, zanimivem značaju.<sup>42</sup> Vzrok za samotarstvo in čudaštvo pri tovrstnem značaju je praviloma razočaranje nad ljudmi in svetom, največkrat formulirano kot neizpolnjena ljubezen. V usodo se tak posebnež vda brez odpora, stoično prenaša izgube in naposled vselej premaga zagrenjenost ter dozori v nesebično človekoljubnost; velika bolečina torej očiščuje, odpoved človeka naredi plemenitejšega, tudi če se zdi na zunaj neuspešen ali nezmožen. – Prikupno figuro knjižnega molja, ki je na videz odljuden, pri tem pa skrivaj dobrodelen, je ustvaril že Tieck v noveli *Der Gelehrte* (1828). Med poznejšimi utelešenji tega lika je zaslovel zlasti Grillparzerjev *Der arme Spielmann* (1848), novela, ki je izšla takoj za Stifterjevima *Hagestolz* in *Kalkstein*. Sočasno s *Poznim poletjem* je W. Raabe z otožnim humorjem orisal starega učenjaka, ki požrtvovalno skrbi za osirotelo hčer svoje nesojene ljubezni, v povesti *Die Chronik der Sperlingsgasse* (1857). Še dve desetletji pozneje je zakrknjen samec, ki zgledno upravlja posest svojih gospodarjev in ohranja tudi v poznih letih svoj humor, notranji mir in vedrino, naslovni junak znane Kellerjeve novele *Der Landvogt von Greifensee* (1877).

Asperški gospod Risach je ena izmed Stifterjevih variacij na témo plemenitega posebneža in samotarja; za seboj ima življenjsko pot, ki je za

42 Prim. poglavje *Od Jurčičevih »značajevk« do Ogrinčevih »obrazov« 1865–1872* (v: G. Kocijan: *Kratka pripovedna proza ...*, str. 120–157). – Posebnež je bil tudi priljubljen predmet nemškega žanrskega slikarstva 19. stoletja; ta lik je ovekovečil zlasti Carl Spitzweg (1808–1885), ki je bil sam ljubitelj Jeana Paula, Mörikeja in Stifterja.

takega romanesknega junaka značilna, namreč veliko ljubezensko razočaranje in pozneje notranji mir, dosežen s premagovanjem strasti. Risach sicer ne ostane samski, kakor so največkrat tovrstni liki v sočasni novelistiki, temveč ovdovi – tako tudi gospod Mirodolski – in se umakne iz javnega življenja in iz mesta. Čudaštvo pri Risachu ni posebej poudarjeno, kaže se le v posebnostih oblačenja in v svojevrstni ureditvi vsakdanjega življenja v njegovi hiši.

Gospod Mirodolski bi lahko veljal le za daljnega sorodnika tega tipa romanesknih junakov, tudi v primeri z Risachom je manj nenavaden. Njegovo čudaštvo ostaja v splošnem le na deklarativni ravni, ko skuša opisati sam sebe: »Čuden, poseben človek sem bil že od mladih nog; otrok še, imel sem svoja pota, svoje misli; sam zase sem živel, malo se prijaznil in bratil s svojimi vrstniki ... Svoj svet sem si bil ustvaril, v njem sem živel ...« (III, 172–173). V mladosti je bil nesrečen iz eksistenčnega pesimizma, ne zavoljo kakšne konkretne nesreče ali razočaranja. Svetobolje se mu pod večer življenja ublaži v otožnost brez grenkobe, v sočutje in usmiljenost. Téma resignacije, ki si najde uteho v nesebični skrbi za druge, prepletena s témo značaja, dozorelega v samopremagovanju (»potok ... umirjen in učiščen«; III, 265), ki naposled doseže harmonijo v sebi in s svetom, je skupna vsebinska osnova *Gospodu Mirodolskemu*, Stifterjevemu romanu in sorodnemu pripovedništvu sočasne nemške in zlasti avstrijske književnosti.



---

## Vzorci sentimentalizma v Stritarjevi prozi

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

Zdi se, da Stritar ni bil iznajdljiv fabulist in je zato za svoje izkušnje in spoznanja uporabil sheme sporočenih pripovednih vzorcev. Tak postopek sicer ni bil nič nenavadnega, zlasti v t. i. »romanu refleksije«, kakršnega so gojili romanopisci mlade Nemčije. Ti so radi segali po tradicionalnih motivih in obrazcih, in to celo v trivialno literaturo, ko so iskali pripovedni okvir za pogovore, ekskurze itn.; v teh so skušali zajeti

---

Prvič obj.: *Primerjalna književnost*, 1987, letn. 10, št. 1, str. 40–56.

Razprava je razširjen in dopolnjen referat s simpozija o Josipu Stritarju, ki ga je priredilo Slavistično društvo v Ljubljani 2. 10. 1986.

- 1 Prim. Stritarjevo pismo Pavlini Pajkovi z dne 5. 12. 1897: »Zorin sem jaz sam, ali sem bil jaz v prvi dobi svojega razvoja, tako kakor gospod Mirodolski ni nihče drugi, nego jaz v poznejši dobi. (...) Vsi moji spisi so takorekoč posamezni kosi mojega bitja; v njih sem kazal svet, kakor so ga videle moje oči. Če ga te niso videle v pravi podobi, tolažim se z misljo, da se drugim menda ne godi bolje.« – Josip Stritar: *Zbrano delo X*, Ljubljana 1957, str. 170.
- 2 Označbe, ki so v rabi za nekatere od takih tipov romana, so npr. *Individualroman* (termin uporabljen v: H. Koopmann (ur.): *Handbuch des deutschen Romans*, Düsseldorf 1983), *Reflexionsroman* (H. Koopmann, n. d.), *le roman personnel* (Joachim Merlant: *Le roman personnel de Rousseau a Fromentin*, Paris 1905).



aktualno resničnost namesto v dogajanju samem. Stritar je pri izbiri vzorcev, po katerih je nameraval napisati »psihologični« roman in povest iz sodobnega življenja za izobražensko občinstvo, sledil tako svojemu spoštovanju do klasike kakor tudi čisto osebni afiniteti do vrhunskih tekstov sentimentalizma,<sup>3</sup> pač v skladu s svojo večkrat izrečeno mislijo, naj se pisatelj uči ob najboljših delih svetovnega slovstva. Stritarjeva zasluga, da je odprl naši literaturi razgled v velike književnosti Zahoda, pa je bila v slovenski literarni zgodovini sprejeta le s pridržki, češ da je z vpeljavanjem zastarelih zgledov deloval v njenem razvoju kot zaviralen dejavnik.

Pričujoči članek ni zamišljen kot polemika z navedenimi stališči, temveč kot poskus včleniti Stritarjevo razmerje do sentimentalnih vzorcev v kontekst sočasnega evropskega pripovedništva, kot shematičen pregled nad tem, koliko so bili ti vzorci v času Stritarjevega pisateljevanja še živi. Pri tem se članek opira na dosedanja dognanja naše literarne zgodovine in publicistike o neposrednih stičiščih navedenih štirih Stritarjevih pripovednih besedil z nekaterimi osrednjimi deli sentimentalizma. Tako je bila že ugotovljena zveza *Zorina* z Rousseaujevo *Novo Heloizo* (1761) in z Goethejevim *Wertherjem* (1774), kakor tudi razmerje med *Gospodom Mirodolskim* in Goldsmithovim *Župnikom Wakefieldskim* (1766).<sup>4</sup> Preučevanje vaške zgodbe na Slovenskem je pred nedavnim opozorilo na verjetnost povezave – vsaj posredne – med *Svetinovo Metko* in Karamzinovo povestjo *Uboga Liza* (1792).<sup>5</sup> Pač pa sentimentalni tloris v *Rosani* še ni bil deležen kritične pozornosti; ta povest je bila obravnavana predvsem v zvezi s Hebblovo tragedijo *Genoveva* (1843, prva izvedba na Dunaju 1854) in s figuro Mignon v Goethejevem vzgojnostnem romanu *Učna leta Wilhelma Meistra* (1795).<sup>6</sup> Razmerja štirih

3 Prim. Stritarjev članek »Župnik Wakefieldski« v *Zvonu* 1. 12. 1876 (J. Stritar: *ZD VII*, Ljubljana 1956, str. 235–241).

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

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

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

Stritarjevih besedil do sentimentalnih predlog se ne lotevam razvojno, temveč skušam v njihovi dogajalni shemi razbrati ustrezne vzorce sentimentalizma ne glede na to, ali jih je Stritar sprejel iz prve roke ali posredno. Pred tem skušam shematično opisati variante teh vzorcev ter nakazati njihovo razpršenost po pripovedništvu 19. stoletja, nadalje naznačiti njihove prilagoditve v slovenskem romanu od poznih 60. pa nekako do konca 80. let prejšnjega stoletja (v dobi tedaj, ko je ta roman nastajal), in naposled opozoriti na preobrazbe, ki so jih doživeli v Stritarjevih besedilih. Razpravljanje se omejuje le na tiste vzorce, ki jih je ustvaril in uveljavil prvotni, najstarejši sentimentalni roman, kakršen je nastal v Angliji okrog srede 18. stoletja; ne zajema pa nekoliko poznejšega francoskega vzorca v sentimentalnem romanu, katerega prototip je bila Rousseaujeva *Nova Heloiza*, ena od pomembnih variacij pa *Werther*.<sup>7</sup>

## I

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

<sup>7</sup> Prim. Katarina Bogataj-Gradišnik: »Vzorec 'Nove Heloize' v mladoslovenskem pripovedništvu«. *Primerjalna književnost* 1984, št. 2, str. 1–13.

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

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

Po dosedanjih ugotovitvah je v slovenskem pripovedništvu do konca 70. let prejšnjega stoletja *Gospod Mirodolski* edini primer, v katerem se je ta vzorec obnovil neokrnjen in razpoznaven.<sup>8</sup> Pač pa so njegovi posamezni elementi razkropljeni tako po drugih Stritarjevih besedilih kakor tudi po slovenskem pripovedništvu tega razdobja; zato se zdi smiselno, obravnavati vsakega od teh elementov posebej.

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

\*

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

\*

Naslednji konstitutivni element v takem vzorcu je motiv prisilne poroke in junakinjin pobeg z zapeljivcem iz domače hiše. Ta dvojica med seboj

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

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

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

na sam božični večer. Prizor snidenja z očetom v krogu zbrane družine sodi v sentimentalno klasiko, obarvan pa je tudi z domačim prazničnim ozračjem in običaji.

\*

Topos »preganjane deve« je sicer dosti starejši od sentimentalnega romana,<sup>9</sup> vendar ga je Richardson moderniziral v naslednji obliki: mlada dama naposled spregleda nepoštene namene svojega »rešitelja« in ga zapusti, on pa jo neodjenljivo zasleduje in si jo hoče prilastiti zlepa ali s silo. »Nemška Clarissa«, junakinja v *Zgodbi gosposdične Sternheimske* (1771) Sophie von La Roche, mora v skladu z domačo tradicijo »romana preskušnje« (*Prüfungsroman*) pretrpeti vrsto ponižanj in nevarnosti, preden je rešena. »Preganjana nedolžnost« se je iz sentimentalnega že zgodaj preselila v grozljivi roman – zapeljivec se je pri tem iz galantnega kavalirja prelevil v demoničnega preganjalca (tako v tedaj notoričnem romanu M. G. Lewisa *Menih*, 1796) – in se delno ohranila v zgodovinskem romanu (npr. Rebekina zgodba v Scottovem *Ivanhoeju*, 1819). Vsekakor Stritar tega motiva ni mogel najti v nobeni svojih ugotovljivih predlog. Kljub temu se zdijo Zorin pobeg od Edvina in njene blodnje po nočnem gozdu bled odsev tovrstnih prigod v omenjenih tipih romana, le da se v tako sodobnem tekstu, kakor je *Gospod Mirodolski*, Zorina stiska in omedlevica ne zdi kdove kako prepričljiva, zlasti še ne spričo Edvinovega nenasilnega značaja.

\*

Sklepni element tragičnega vzorca je v prvotnem sentimentalnem romanu, ki mu je v marsičem botrovala klasicistična tragedija,<sup>10</sup> naslednji: junakinja umre od razočaranja v ljubezni, zapeljivec pade v dvoboju z maščevalcem. Clarissino umiranje je vzdignjeno na religiozno raven, nad običajne človeške predstave o tem, kaj je zmaga in kaj poraz; njena ljubezen do Lovelacea se pri tem transcendira v željo po rešitvi njegove duše. Analogna je smrt gospe de Tourvelove, le da ta umira v obupu in duševni omračenosti, medtem ko se Clarissa zaveda svoje moralne zmage. Tudi Julijo obdaja v zadnjih urah svetniški sij, pri tem pa v poslovilnem pismu

9 Mario Praz obravnava »the persecuted woman theme« v poglavju *The Shadow of the »Divine Marquis«* v delu *The Romantic Agony*, London (etc.), 1954.

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



ljubimcu izreka upanje na združitev v onstranstvu.<sup>11</sup> Clarissina in Julijina smrt sta postali zgled za neštete prizore ob smrtni postelji, brez katerih pozneje sentimentalnega romana skoraj ni; le da je religiozni zanos sčasoma uplahnil v pobožno ganljivost, ki naj bi bralcem izvabljala solze in jih pri tem moralno vzdigovala. V naslednjem stoletju je po svojih presunljivih in dolgotrajnih prizorih umiranja deklice ali mlade žene zaslovel Dickens (npr. smrt male Neli v *Starinarnici*, 1840/41, ali Dore v *Davidu Copperfieldu*), pa tudi Hugo in Dostojevski v tem pogledu marsikdaj ne zaostajata za njim.

Stritarjeva dva prizora ob smrtni postelji nimata več nikakršne nabožno-poučne funkcije, temveč samo še čustveno (Delino upanje na srečanje v onstranstvu je pač že tradicionalen kliše). Uporabljeni sta dve priljubljene možnosti: Dela zapusti Zorinu poslovilno pismo kakor nekoč svojemu ljubimcu Clarissa in Julija;<sup>12</sup> Svetinova Metka pa umira prav na dan Teodorjeve poroke in ta prihiti k njeni smrtni postelji naravnost s svatbe, da si izprosi njeno odpuščanje. – Stritar se je tudi pri upodobitvi Edvinove usode odmaknil od Goldsmithove blagohotne kazni za zapeljivca; *Župnik Wakefieldski* se namreč izteče v duhu razsvetljenske vere v človeka, ki da je v bistvu dober. Vse drugače končata Richardsonov in Laclosov junak: Lovelacea ubije v dvoboju Clarissin bratranec, Valmonta ljubimec ene od njegovih žrtev. Tudi Edvinove ljubezenske prigode se končajo v dvoboju na Francoskem; podobno kakor njegova predhodnika tudi on pred smrtjo obžaluje krivico, ki jo je prizadejal junakinji. Stritar je tako svojega lahkomišelnega donhuana stiliziral v tragično figuro zapeljivca velikega sloga, nato pa učinek oslabil s poučljivostjo, s prizadevanjem, da bi Edvinovo usodo postavil bralcu v svarilen zgled.

## II

V prvotnem vzorcu »zgodbe o zapeljevanju« se je od poglavitne linije, ki vodi od Richardsona prek Laclosa in Stendhala do Henryja Jamesa, sčasoma odcepilo nekaj variant (glej preglednico na koncu članka). V zvezi

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

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

s Stritarjem sta zanimivi predvsem dve; prvo bi od tragične zgodbe visokega sloga, kakršna je Clarissina, lahko ločili z označbo žalostna zgodba.<sup>13</sup> Pregarjano nedolžnost tu nadomesti zapeljana nedolžnost. Floris »zgodbe o zapeljevanju« je namreč ostal, znižal pa se je dekletov družbeni status, inteligenčna stopnja in moralna ozaveščenost, medtem ko je ljubimec ostal gosposkega stanu. V novi varianti gre torej za zgodbo o naivnem dekletu iz preprostih razmer, ki jo gosposki ljubimec zapelje in nato prepusti žalostni usodi. Prepad med dekletom in zapeljivcem je večji kakor v prvotnem vzorcu, ne le zavoljo dekletovega nizkega rodu, temveč tudi zavoljo kulturnega kroga, ki mu pripada. Pamela je bila sicer hči revnih in preprostih staršev, vendar se je med službovanjem v gosposki hiši dovolj omikala, da se zlahka znajde v vlogi gospodarjeve žene, saj obvlada manire, družabne veščine in konverzacijo. Nova junakinja pa ostaja v svojem prvotnem okolju in v nevednosti. Srce pri njej prevladuje nad razumom, medtem ko je bil v prvotnem sentimentalnem romanu še v veljavi razsvetljenski ideal harmonije med čustvom in intelektom. Novi vzorec se je najprej uveljavil v viharški dramatiki, pri tem je dobil nekatere močnejše učinke: umor nezakonskega otroka, smrtna obsodba dekleta, brat ali ženin, ki jo pride maščevat (kakor npr. Valentin Marjetico v *Faustu* I, 1808). Ob Goethejevi dramski pesnitvi, ki vsebuje najznamenitejšo zgodbo tega tipa, sta značilna zgleda še *Detomorilka* (1776) H. L. Wagnerja in Lenzovi *Vojaki* (1776). Svojo »viharniško« različico je napisal tudi Stritar, vendar le v verzih.<sup>14</sup> Tako preobraženi vzorec je segel še daleč v 19. stoletje z meščansko dramo *Maria Magdalene* (1843) F. Hebbela, občasno pa se je pojavljal tudi v romanu, vendar z modernizirano vsebino. Tako v delu G. Eliotove *Adam Bede* (1859), v zadnjem desetletju 19. stoletja pa kar v dveh pomembnih besedilih, v Hardyjevi *Tess of the d'Urbervilles* (1891) in v Tolstojevem *Vstajenju* (1899); obakrat se moralični témi pridružuje ostra kritika družbe ob prikazu mizerije podeželskega proletariata oz. tlačanstva.

V pripovedništvu 18. stoletja pa do klasične realizacije takega vzorca ni prišlo v romanu, temveč v vaški povesti. Odločilen zgled zanjo je ustvaril Karamzin z *Ubogo Lizo* (1792), pri nas pa je to zvrst vpeljal več kakor sto let kasneje Stritar s *Svetinovo Metko*. Ti dve besedili se ujemata najprej

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

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

v nekaterih čisto splošnih potezah. V obeh ljubezenska zgodba tematizira eno osrednjih idej porousseaujevskega sentimentalizma: nasprotje med nepokvarjeno naravo in izprijeno mestno civilizacijo.<sup>15</sup> Narava je utelešena v svežem, naivnem vaškem dekletu, civilizacija v pomehkuženem, blaziranem mestnem gospodiču. Novi zapeljivec ni več demoničen, notranje razdvojen junak, kakršen je bil Lovelace, tudi ne malopridnež, kakršen je bil Goldsmithov Thornhill, temveč mladenič šibkega značaja, nagnjen k občasnemu svetožalju in željan alternativnega življenja v naravi, a brez volje za resno odločitev. Tako v Karamzinovi kakor v Stritarjevi povesti je vaška resničnost stilizirana v arkadično idilo, kmečko dekle pa v nežno, rahločutno rokokojsko figurino;<sup>16</sup> zlasti v Karamzinovem primeru je taka podoba v kričečem nasprotju s tedanjo zaostalostjo in revščino ruskega podeželja. V obeh zgodbah dekle umre potem, ko se je nezvesti ljubimec poročil z drugo, vendar je Stritarjeva različica bistveno ublažena. Liza si sama vzame življenje, njena mati umre od žalosti, medtem ko Metka počasi izhira in ugasne (materi se je življenje že izteklo po naravni poti). Obema tekstoma je skupen še en element, ki je po Karamzinu postal običajen ob sklepu tovrstne pripovedi: skesani ljubimec postavi dekletu nagrobnik in hodi žalovat na njen grob. Pač pa v Stritarjevi povesti manjka pomembna sestavina *Uboge Lize*, namreč okvir, ki je s tematiko grobov, razvalin in melanholije ustvarjal ozračje, kakršno je prišlo v modo s t. i. »poezijo grobov in noči«, in s takim kontrastom poudarjal ljubko idiličnost vaškega prizorišča. Pokopališka scena se pri Stritarju najde, a na drugem mestu (v neobjavljeni pesnitvi *Walter*).

Opazen odmik od Karamzinovega vzorca pa je zlasti ta, da je Stritar ljubezenski par preoblikoval v ljubezenski trikot. Tak razvoj tudi sicer ni redek v nadaljnjem življenju »žalostne zgodbe«: dekle se mora odločiti med preprostim, a poštenim in zvestim ženinom ter bleščečim osvajalcem ženskih src. Karamzin je možnost za razvoj v trikot komajda rahlo nakazal v prošnjah ovdovele matere, ki jo skrbi hčerina prihodnost in bi jo rada omožila s kmečkim mladeničem. V *Župniku Wakefieldskem* vrli sosed že nastopi sam in se poteguje za Olivijino roko, vendar ostaja ves

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

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

čas na obrobju dogajanja, ne da bi bil enakovreden tekmeč graščaku. Pač pa je tovrstni trikot zelo izrazit npr. v *Davidu Copperfieldu*, kjer gosposki lepotec razdre idilo male Emilije in okornega, a iskreno ljubečega mladega ribiča. – V Stritarjevi povesti podobno kakor v Karamzinovi ovdovela mati nagovarja Metko, naj vzame za moža lovca Valentina iz domače vasi. Vendar ta tudi sam nastopi, ne le kot ognjevit tekmeč grajskemu študentu, temveč tudi kot Metkin prijatelj iz otroških let. Tudi ni robot kmečki fant, temveč je naslikan kot rahločuten zaljubljenec, ki dekletu klečé in zgovorno razodene svoja čustva in jo hodi pozneje – kakor je nakazano v sklepnih besedah povesti – izmenoma s Teodorjem objokovat na njen grob.<sup>17</sup>

### III

Drugi za Stritarja relevanten odcep od prvotnega vzorca je podaljšek zgodbe o zapeljevanju, ganljiva zgodba s srečnim koncem. Tragedija se v tem primeru rada sprevrže v melodramo, zato ni naključje, da je bil prav ta vzorec priljubljen v t. i. *comédie larmoyante*. V romanu pa se je razcvetel zlasti potem, ko je le-ta prišel v damske roke. Zgodba je prvotno dvodelna: prvi del sestavlja zgodba zapeljevanja, in ta se konča s smrtjo nezakonske matere, naj je že to ob porodu ali kmalu po tem. V drugem delu pa njena hčerka odraste in najde očeta. V nadaljnjem razvoju tega vzorca se dostikrat primeri, da je mati veljavno ali neveljavno poročena z otrokovim očetom, le da jo je ta zavrzel ali pa zakonske zveze iz sebičnih razlogov ni priznal (tako npr. v *Desetem bratu*). Tudi je pozneje v ospredju hčerkin zgodba, materina pa se praviloma umakne v retrospektivo in se razkrije šele tedaj, ko hči izroči skesanemu očetu materino poslovilno pismo; prav po tej shemi je načrtan tudi floris *Rosane*. Čustvena vrhunca v tem vzorcu sta kar dva, najprej prizor ob materini smrtni postelji, zlasti pa trenutek prepoznanja med očetom in hčerjo. Za ta tip sentimentalne pripovedi je namreč značilno, da hrani čustvene izbruhe s solzami, z omedlevico in z objemi ne za ljubezenske, temveč za družinske prizore. Ilustrativno se to kaže npr. v romanu *Evelina* (1778) Fanny Burneyeve: medtem ko poteka ljubezenska izpoved med junakinjo in lordom Orvillom skrajnje zadržano, skoraj obredno, se njeno snidenje z očetom sprevrže v prave čustvene orgije, v katerih je kesanje pomešano s srečo in z ganjenostjo. Elizabeth

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

Inchbald spet je v romanu *Preprosta zgodba* (1791) s svojimi igralskimi izkušnjami uprizorila tako srečanje z dramatičnimi učinki na stopnišču očetove graščine, ko nepriznana hči staremu ljudomrzniku dobesedno omedli v naročje. Potek zgodbe v tem romanu je v glavnih potezah analogen tistemu v *Rosani*: mož zavoljo prešuštva zavrže ženo s hčerko edinko vred, žena od hudega umre, oče naposled sprejme hčer in blagoslovi tudi njeno zvezo z izvoljencem.

Poleg take ganljive, vendar optimistične različice je mogoč še drugačen, nesrečen iztek istega izhodiščnega položaja. Hči po materini smrti ne sreča očeta, temveč brata, sina iz očetove poznejše legitimne zveze, in se zaljubi vanj. Zgodba se izteče v neogibno katastrofo, ko tik pred poroko pride na dan krvno sorodstvo zaljubljenec. Motiv incesta je v poznem sentimentalizmu pogosten; nakazan je že v zgodbi Evelininega polbrata, pomemben zlasti pri Chateaubriandu. Vsebinski razpon tega motiva je izredno širok, od čisto preprostega didaktičnega svarila pred usodnimi posledicami greha prek protesta zoper družbene institucije pa do osupljivega sofizma, češ da je zveza med bratom in sestro najbližja in zato najbolj »naravna«. Incest se je nato razbohotal v grozljivem romanu in se povezal z drugim motivnim krogom (čeprav meja med grozljivim in poznim sentimentalnim romanom ni vselej jasna in trdna), iz katerega izvira tudi Mignon. Ta že dolgo velja za izvirnik, po katerem je Stritar upodobil Rosano; dekliški figuri družijo skrivnostno poreklo, eksotična zunanost, artistska nadarjenost ter bohemska eksistenca. Stritar se je z likom Rosane pridružil veliki modi tega motiva v evropski, zlasti še v nemški poromantični književnosti.<sup>18</sup> Vendar je opustil celotni kompleks incesta, prelomljene samostanske zaobljube, blaznosti in samomora, ki sestavljajo zgodbo Mignoninih roditeljev; zamenjal ga je z že opisanim sentimentalnim vzorcem, kombiniranim z »najdensko zgodbo«.<sup>19</sup>

Zgodba o zapuščenem otroku, ki je v resnici imenitnega rodu, je po izviru dosti starejša od sentimentalnega romana in ne sodi med njegove značilne vzorce. V 18. stoletju se je najdenska zgodba pojavljala v najrazličnejših tipih pripovedne proze; najdenka je bila rahločutna

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

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

Pamelina predhodnica *Marianne* v istoimenskem Marivauxovem romanu (1731/42), najdenec tudi robustni Fieldingov *Tom Jones* (1749). Najdenska zgodba se je sčasoma prilepila na prvotni sentimentalni vzorec in ga preoblikovala največkrat tako, da je izgubil razredni poudarek. Ilustrativno se ta razvoj kaže npr. na usodi Pamele; ta je v Richardsonovem romanu resnična plebejka, ki se s poroko vzdigne v plemiški stan. Kaže, da je bila taka mezaliansa predstavljiva samo v Angliji, kjer je meščanstvo že od t. i. »slavne revolucije« užívalo drugačen položaj kakor v drugih evropskih deželah. Ko je namreč Goldoni *Pamelo* dramatiziral za italijansko občinstvo (*Pamela fanciula*, 1750), je poskrbel, da se naslovna junakinja izkaže kot zdavnaj pogrešana hči nemškega barona, preden jo mladenič modre krvi vzame za ženo. Stilizirana v rokokojsko vrtnarico je nato v več opernih predelavah (nekaterih po Goldonijevem libretu iz l. 1756) osvajala rahločutno občinstvo od Neaplja prek Ljubljane do Kopenhagna.<sup>20</sup>

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

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

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



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

#### IV

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

Tovrstni ljubezenski trikot je doživel v nadaljnjem razvoju več različic, ne le v sentimentalnem romanu. Skoraj nedotaknjene so ga ohranile pisateljice v t. i. romanu nravi, katerega prva mojstrovina je bila

*Evelina*.<sup>21</sup> Družba je v tem romanu že dosti bolj olikana. Do ugrabitev ne prihaja več; zapeljivec se mora zatekati h galantnosti in k perfidnejšim zvijačam; junak pa je neizkušeni gospodični s podeželja najprej zaščitnik in svetovalec, nato moder varuh in vodnik – za vse življenje. Tej shemi je pripomogla do trajne veljave zlasti Jane Austen, ko jo je modernizirala za svoje družabne romane.

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

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

Tako preobraženi trikot se ob začetkih slovenskega romana združi s tistim iz prvega dela *Nove Heloize* in *Wertherja*. Antiteza v tem trikotu ni več: čednost – pregreha, temveč: razum – srce. Ljubimec in tekmeč sta

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

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

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

## Sklep

V vseh štirih obravnavanih Stritarjevih besedilih je vzorec njihove vsakokratne izpričane predloge le ena plast; ob tej se je nabrala izdatna obloga

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

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

Stritar je uporabil tiste izmed sentimentalnih vzorcev, ki so v njegovem času še krožili v evropskih literaturah. Le redko je izbral zastarel, vsebinsko že izvotljen motiv; prevladujejo taki, v katerih se je prvotna vsebina prilagodila novim razmeram, ali pa tisti, ki so postali nosilci nove vsebine. Med vsebinskimi prvini sentimentalizma, ki so se obdržale še v drugi polovici 19. stoletja, je bilo npr. rousseaujevstvo, le da se je zdaj obračalo predvsem zoper industrijsko civilizacijo. Svetobolje je prav tako uspevalo v ozračju po neuspešni marčni revoluciji in dobivalo nove impulze iz Schopenhauerjeve filozofske misli. Med novimi idejami, ki so si našle ustrezen okvir v sporočenih vzorcih, je bila nedvomno v ospredju socialna misel, presegajoča humanitarno dobrodelnost sentimentalizma. V Stritarjevem delu, tako pesniškem kakor proznem, zavzema pomembno mesto, podprta še s Schopenhauerjevim »vesoljnim sočutjem«; značilna je v tem pogledu epizoda, v kateri Zorin pomaga ubogi vdovi s kopico otrok (za to ne bi bilo težko najti vzporednic v sočasni francoski literaturi, npr. v *Pariških skrivnostih*). V književnostih tistih narodov, ki so doživljali prerod, je sentimentalni vzorec privzel tudi narodnostno tendenco, kakor že poprej v Foscolovem romanu *Zadnja pisma Jacopa Ortisa* (1798). Ta tendenca, ki je bila prvotnemu sentimentalizmu, zasidranemu v razsvetljenskem

kozmpolitstvu, še povsem tuja, je v mladoslovenskem romanu ne le izrazita, temveč marsikdaj celo prevladujoča. Junakov tekmeč v ljubezni je ob začetkih slovenskega romana praviloma predstavnik sovražnega tujstva, medtem ko je junak sam vnet za slovenstvo. Tudi prvotna družbena razsežnost sentimentalnega romana, ideja meščanskega vzpona, ki se je v velikih evropskih literaturah tedaj že obrnila v kritiko meščanstva samega, je v slovenskem romanu 60. in 80. let še zelo živa. Izraža se praviloma v tem obrazcu: slovenski plebejski mladenič je zavoljo svoje izobraženosti in moralne vrline vreden gosposkega dekleta, v katero je zagledan. Prav ti dve značilni tendenci tedanjega slovenskega romana pa sta pri Stritarju neizraziti. Narodnostna razlika ne sproži nobene konfliktne situacije, prav kakor stanovska razlika ni poglobljena ovira za združitev zaljubljenega para; ovire je Stritar skušal utemeljiti psihološko, jih odkriti v značaju mladih dveh ljudi z očitno ambicijo, da napiše Slovincem »psihologični roman«.

Stritar je sentimentalne vzorce kombiniral s poznejšimi vzorci in motivi. Pri tem je preskočil skoraj celotni repertoar romantike (pri Hugoju je npr. zanemaril slikovite in senzacionalne učinke, sprejemal pa je njegove socialne motive). Ilustrativno se njegov postopek kaže ob zgledu figure Mignon: z njo vred namreč ni prevzel iz izvornika temačne zgodbe o njenem poreklu, temveč je le-to nadomestil s poznim sentimentalnim vzorcem. Podobno je tudi analitično zgodbo iz junakove preteklosti, ki je v tedanjem slovenskem romanu praviloma krvava drama maščevanja, zamenjal s sodobnejšimi obrazci: z zgodbo o ženski nezvestobi (Zabojeva zgodba v *Gospodu Mirodolskem*) in z dramo zapuščene in ljubosumne ženske (Marinina zgodba v *Svetinovi Metki*). Zdi se, da je Stritar modernejše obrazce in figure sprejemal predvsem iz dveh večjih kompleksov: iz francoske književnosti pozne romantike ali postromantike ter iz nemške, zlasti avstrijske novelistike porevolucijske dobe.<sup>24</sup>

V tloris sentimentalnega vzorca vseh štirih pripovednih besedil (kakor tudi neobjavljenega *Walterja*) sta opazno vpletena dva vodilna motiva: evokacija za vselej izgubljenega otroštva v srečni in nedolžni naravi in téma življenjskega razočaranja in resignacije poznejših let z umikom nazaj k naravi. Nobenega od teh dveh motivov ne bi mogli šteti med izrazite značilnosti sentimentalnega romana;<sup>25</sup> otroštvo *Paola in Virginije* (roman

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

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

Bernardina de Saint-Pierra, 1787) je v sentimentalni klasiki prej izjema. C. Wellbery<sup>26</sup> vendarle odkriva že v sentimentalizmu v obrisih mit izgona iz raja in vrnitve v utopično idilo (slednja je locirana na zgledno posestvo in utemeljena na zgledni družini). Tako je npr. gospodična Sternheimska pahnjena iz blaženega zavetja otroštva in narave v pokvarjeni svet, a se vanj vrne po prestanih preskušnjah. – Stritarjeva ubeseditev teh dveh motivov se zdi blizu načinu nemškega in avstrijskega »elegičnega psihologizma«. <sup>27</sup> Nostalgični spomin na otroštvo v arkadijski idili ima največje razsežnosti pač v *Zorinu*, vendar se tudi preostala besedila vračajo kakor v žarišče v otroško prijateljstvo deklice in dečka na vasi, iz katerega zraste ljubezensko čustvo. Mladeničeva ljubezen je stalnica v vseh besedilih, ni pa z dekletove strani vselej vračana; tako ne pri Valentinu ali Radovanu. Motiv je nedvomno zrastlel iz pisateljevega čisto osebnega doživljanja, čeprav ne manjka vzporednic v Stormovih, Stifterjevih ali drugih nemških in avstrijskih novelah s sorodno tematiko.

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

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

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

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

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



## Preglednica starejših sentimentalnih vzorcev, ki jih v celoti ali po elementih zasledimo v Stritarjevem pripovednem delu:

### I

1. »Zgodba o zapeljevanju« (*seduction story*) s tragičnim izidom. V ljubezenskem paru je krepostno dekle meščanskega, zapeljivec aristokratskega rodu; pomemben element je dekletov pobeg od doma. Klasičen zgled s toposom »preganjane nedolžnosti« je roman S. Richardsona *Clarissa ali zgodba mlade dame* (1747/48).
2. Varianta tega vzorca je zgodba »zapeljane nedolžnosti« z žalostnim koncem. Stanovska razlika med zaljubljenca je v tem vzorcu povečana z dekletovim nizkim rodом in neukostjo. Zgled: Karamzinova povest *Uboga Liza* (1792).
3. a) Podaljšana »zgodba o zapeljevanju« z ganljivim, melodramatičnim koncem. Zapeljano dekle ali po nedolžnem zavržena žena umre, njena hči odraste in najde skesanega očeta. Zgled: *Evelina* (1778) F. Burneyeve.  
b) Prvi del je enak, v drugem se hči sreča z neznanim bratom (sinom iz očetovega poznejšega zakona) in se vanj zaljubi; sledi razkritje in neogibna katastrofa. Zgodba Mignoninih staršev v Goethejevem *Wilhelmu Meistru* (1795) je različica tega vzorca, vendar že zunaj sentimentalizma.

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

### II

1. Zaljubljeni par se nadomesti z ljubezenskim trikotom: krepostno dekle med idealnim meščanskim mladeničem in aristokratskim zapeljivcem. Zgled: uvodna epizoda v Richardsonovem romanu *Sir Charles Grandison* (1753).
2. »Jakobinska« varianta: idealni junak je plebejec zelo nizkega rodu, tekmeč je plemič. Zgled: T. Holcroft, *Anna St. Ives* (1792).
3. »Rahločutna« varianta: oba tekmeča sta visokega rodu, vendar je eden rahločutnejš (*man of feeling*), drugi brutalen razuzdanec. Zgled: *Zgodba gospodične Sternheimske* (1771) Sophie von La Roche.

---

## Odmevi sentimentalnega potopisa v slovenski meščanski prozi

Potopisni roman, ob pisemskem in dnevniškem najznačilnejša oblika tako zahodnega kakor ruskega sentimentalizma, na Slovenskem ni imel vidnejših uspehov. Potopisna proza je bila sicer pri nas silno priljubljena in razširjena, saj se poskus poučnega razsvetljskega potopisa najde že pri Pohlinu, vendar večidel ni imela nikakršnih literarnih namenov in tudi ne zveze s sentimentalnim izročilom, čeprav se je večkrat pojavljala v pisemski obliki (tako npr. Davorina Trstenjaka *Popotna pisma v Novicah* l. 1859). Po množini in popularnosti je potovalna proza dosegla vrhunec okrog srede 19. stoletja s spisi, ki so izhajali predvsem v *Novicah*, pa tudi kot samostojne publikacije.<sup>1</sup> Večidel so to čisto neliterarni opisi tujih dežel, včasih tudi domačih pokrajin, prepleteni s premišljanjem in moraliziranjem. To modno zvrst, ki je večkrat obtičala v goli anekdotičnosti, je parodiral Fran Erjavec v dveh humorističnih spisih, objavljenih v *Slovenskem Glasniku* leta 1859 (*Pot iz Ljubljane v Šiško, Kako se je Slinarju z Golovca po svetu godilo*).

Potopis kot literarno obliko, v kateri se popotni vtisi o deželi in ljudeh povezujejo z esejističnim razmišljanjem o književnih vprašanjih, je pri nas ustvaril Levstik s *Popotovanjem od Litije do Čateža* (1858). Levstikovo besedilo ne kaže neposrednih stičišč z rahločutnim potopisom sternovskega tipa. Na evropske zglede za Levstikovo potopisno formo je na več mestih opozoril Anton Slodnjak.<sup>2</sup> Po njegovi presoji Levstik Sterna vsaj iz prve roke ni poznal, pač pa je očitno bral njegove nemške posnemovalce. Njegov nemško napisani fragment *Die pygoskopische Reise*<sup>3</sup> po nadrobnem opisu neznatnega pripetljaja, po umetelni maniri in po humoristično-satiričnem

---

Prvič obj.: *Slava*, 1989, letn. 3, št. 2, str. 121–126.

1 Adrijan Lah: »Slovenski potopis«. *Jezik in slovstvo* 29, 1983/1984.

2 Anton Slodnjak: *Realizem I. V: Zgodovina slovenskega slovstva* II. Ur. Lino Legiša. Ljubljana 1959, str. 249–250. – Anton Slodnjak: *Opombe. V: Fran Levstik: Zbrano delo* IV. Ljubljana 1954 (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev), str. 484.

3 Besedilo je objavil A. Slodnjak v: Fran Levstik: *Zbrano delo* IV, str. 485–486.

tonu spominja tako na Thümmla kakor tudi na Jeana Paula. V *Popotovanju od Litije do Čateža* ta vaja v sternovski maniri ni pustila nobenih sledi, pač pa je po Slodnjakovem mnenju bila za to besedilo pomembna druga pobuda, namreč Heinejeva popotna esejistika. Heinejeve *Reisebilder* (*Popotne slike*, 1826–1831) so sicer izšle iz Sternovega in romantičnega izročila, vendar so v potopisni esej in feljton prinesle povsem novo kvaliteto. *Popotovanje* bi se dalo vzporejati predvsem s prvim delom Heinejevih popotnih zapisov, z *Die Harzreise* iz l. 1826: oba avtorja sta uporabila pešačenje po manjšem delu domače dežele kot rdečo nit, ob kateri sta na neprisiljen način nanizala svoja premišljanja ob raznih aktualnih vprašanjih. Vendar v Levstikovem besedilu ni opaziti posebnosti, ki so značilne za Heinejevo maniro, namreč ironične igre z nasprotujočimi si razpoloženji od otožne čustvenosti do cinične skepse. Levstikov ton ostaja trezen in stvaren, tudi na mestih, kjer je humorističen, ne preide v igrivost ali v poanto, kakor se to dogaja pri Heineju. Svetovljanski potopis, ki je hkrati esej o umetnostnih in splošno kulturnih vprašanjih, je v slovensko literaturo vpeljal šele Izidor Cankar z romanom *S poti* (1911).

Sodeč po časopisnih omembah je bil Sterne v 19. stoletju pri nas precej znan, vendar je zapustil v tedanji slovenski prozi le redke in skromne sledove; tudi je Sternove manirizme v tem času že težko ločiti od tistih v slogu Jeana Paula, avtorja, ki je bil v slovenskem prostoru zelo znan. Drobci, ki kažejo na direkten izvir pri Sternu, se najdejo npr. v dveh popotnih spisih Valentina Zarnika, ki ju je objavil v *Novicah* l. 1861. V prvem, *Iz Dunaja*, se sklicuje na Sternovo tipologijo popotnikov, ko skuša na podoben, čeprav preprostejši način razvrstiti svoje rojake, ki iz takih ali drugačnih nagibov obiskujejo cesarsko mesto.<sup>4</sup> V *Pismih slovenskega turista* pa Zarnik parafrazira poglavje *Fragment* iz *Sentimentalnega popotovanja*; uporablja namreč podoben prijem kakor Sterne, ko po naključju spravi svojemu pripovedniku v roke zanimivo besedilo. Pripovednik najde popotne zapiske neznanega turista v kosu časnika, v katerega mu je bila branjevka zavila sir. Uvodoma tudi kar direktno imenuje oba pisatelja, pri katerih se je zgledoval: »Dragi neznani turist! Spovem se ti pri ti priložnosti: kaj nek so proti tvojimi obrazi: Yorickovo sentimentalno popotovanje, Heinejevi *Reisebilder* itd.!«<sup>5</sup>

Vse kaže, da je Sternov vpliv posegel globlje v eno samo besedilo tega časa pri nas, v Mencingerjev potopisni roman *Moja hoja na Triglav*.

4 »Slavni Yorick ali Sterne v svojem sentimentalnem popotvanju vse popotnike v 10 različnih verst razdeluje; jez pa naše popotnike skoz Beč (kaj nek so družga kakor tudi le popotniki?) samo le v dva velika razdelka ločim ...« (*Novice* 19, 1861, str. 229).

5 *Novice* 19, 1861, str. 270.

*Spomini Nejava Nemcigrena* (1897). Na Sternov model se namreč v tem primeru opira tudi kompozicija romana, ne le posamezne slogovne posebnosti. Dogajalno shemo sestavlja zamisel o izletu, na katerega se pripovedovalec s svojo družino vedno znova odpravlja, a vsakokrat običi in na cilj sploh ne pride; gre tedaj za načelo, po katerem poteka sleherno dogajanje v *Tristramu Shandyju*. Pobudo za motiv nenehno zaviranega potovanja pa je Mencinger nedvomno dobil tudi pri Dickensovih *Pickwickovcih* (1836–1837), torej romanu, ki se sam opira na tradicijo 18. stoletja. Dickensu je bil za zgled Smollettov humoristični popotni roman v pismih *Ekspedicija Humphreya Clinkerja*, v katerem se družina s služinčadjo vred napoti v letovišče. Tudi strukturo *Pickwickovcev* določa iz epizod sestavljena ekspedicija, vendar njen potek zavirajo zunanji dogodki in stranske osebe, ne pa svojevoljni pripovednik kakor pri Sternu in Mencingerju. V *Moji hoji na Triglav* pripovedovalec podobno kakor v *Tristramu Shandyju* suvereno posega v tok pripetljajev in speljuje bralčevo pozornost stran od poglavitne teme.

Bizarno kombinacijo lažnih spominov z lažnim potopisom so začuden opazili že Mencingerjevi sodobniki. Fran Govekar je v svoji oceni (*Slovenski narod* 1898) opozoril, kako »neštevilne digresije motijo vsak hip glavno pripovedovanje, in takozvana 'rudeča nit' se izgublja v navalu postranskih, često sicer zanimivih, a pogosto neumestnih – celo sanjskih – pritikin«. <sup>6</sup> V odgovor na Govekarjevo kritiko je pisatelj sam šaljivo, vendar nazorno orisal svojo metodo, češ da si je vzel za predlogo potek zapletene pravde po starem sodnem postopku: »V taki pravdi nahajamo vzorne govore, rdeča nit se trga in skriva liki Pivka – Unec – Ljubljana in čim več je primotanih slučajev in drugih razvitek ovirajočih novot, tem zanimivejša je pravda ...« (*Slovenski narod* 1898) <sup>7</sup>

Slovenska literarna zgodovina se je z Mencingerjevimi angleškimi zgledi že ukvarjala; Janez Logar je povzel starejše domneve in ugotovitve o zvezah Mencingerjevega popotnega romana s *Pickwickovci*, medtem ko je Anton Slodnjak na novo opozoril na *Tristrama Shandyja* kot zelo verjetni zgled za bizarno kompozicijo v *Moji hoji na Triglav*. <sup>8</sup> Nenačeto pa je ostalo vprašanje, ali so imeli pri nastajanju Mencingerjevega romana kak delež tudi Sternovi nemški nasledniki, npr. Jean Paul, Hippel ali Thümmel,

6 Navedba po: Janez Mencinger: *Zbrano delo* III, str. 337.

7 Ibid., str. 338.

8 Janez Logar: Opombe. V: Janez Mencinger: *Zbrano delo* III. Ljubljana 1963 (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev), str. 330, 341. – Anton Slodnjak: *Nova struja* (1895–1900) in nadaljnje oblike realizma in naturalizma. V: *Zgodovina slovenskega slovstva* IV. Ur. Lino Legiša. Ljubljana 1963, str. 117, 286.

katerih besedila so, podobno kakor Mencingerjevo, spoj sternovskih z drugimi raznorodnimi prvinami. Jeana Paula priljubljeni roman *Dr. Katzenbergers Badereise* (Doktorja Katzenbergerja potovanje v letovišče, 1809) je precej pobud dobil tudi iz Smollettovega *Humphreya Clinkerja*, prav kakor Dickensovi *Pickwickovci*. Morda je Mencingerjevemu močno heterogenemu tekstu botroval med drugim tudi težko pregledni splet nemških in angleških vplivov, ki sestavljajo Sternovo nasledstvo v teh dveh literaturah.

V Mencingerjevem potopisu se več različnih plasti združuje v razmehroma neubrano celoto. Sternov delež je pri tem najočitnejši v kompoziciji in metodi pripovedovanja, a tudi v poskusih menjavati časovno perspektivo, čeprav si Mencinger pri tem nekoliko okorno pomaga s sanjami in prividi namesto z drznimi Sternovimi posegi v zapovrstje dogodkov. Na tradicijo Sterna, Dickensa in Jeana Paula kažeta tudi figuri dveh posebnih, Melkijada in učitelja Grma. Ta dva čudaka sta sorodna tujim zgledom prav tam, kjer se najbolj ločujeta od vaških originalov iz slovenskega pripovedništva, namreč po svoji izobraženosti in učenosti.

V sternovsko shemo vedno znova začetega, a nikdar izpeljanega izleta, spremljano z nenehnimi digresijami, je včlenjena še plast pripovednikovih mladostnih spominov, ki so neke vrste nekrolog četverici že umrlih vajencev, in življenjska zgodba starega čudaka Melkijada. Roman je tako neenoten v snovnem, a tudi v slogovnem pogledu: ubran je sicer na humorističen ton, vendar šaljivo kramljanje vedno znova pretrgajo žalostni prizori in dogodki (pogreb mladostne ljubezni, vdova z bolnim otrokom, Melkijadova smrt v neurju), ne da bi pisatelj pri tem obvladoval sternovsko prelivanje čustvenih odtenkov med ironijo in otožnostjo. Kljub nedosledni izpeljavi in pomešanosti z drugačnimi prvinami pa ostaja *Moja hoja na Triglav* tisto besedilo, v katerem se je slovenski potopis najbolj približal sternovski tradiciji.

---

# 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 uporablja 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.<sup>1</sup> 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 pisateljice, katerih delo je zapis o ženski usodi, vendar sodobna angleška literarna veda tovrstna besedila razločuje od ženskega romana z označbo feminocentrični roman.<sup>2</sup> Ker je bila ženska izkušnja v literaturi prikazana predvsem na področju erotike in omejena na družinski krog, se je termin uporabljal

---

Prvič obj.: *Primerjalna književnost*, 1989, let. 12, št. 1, str. 23–41.

- 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 označbe: *heroine-centered novels*, *woman-centered novels* (Alice Browne: *The Eighteenth Century Feminist Mind*, Brighton 1987), *feminocentric writing*, *female-centered plot* (Nancy K. Miller: *The Rise of the Woman Novelist: From Aphra Behn to Jane Austen*, Oxford 1987).



tudi kratkomalo kot sinonim za ljubezenski, tu in tam za družinski roman.<sup>3</sup> 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*).<sup>4</sup>

Pričujoče razpravljanje o ženskem romanu na Slovenskem se opira predvsem na uvodne teze v študiji Leonie Marx *Der deutsche Frauenroman im 19. Jahrhundert*,<sup>5</sup> 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 moderne psihološkega (tj. 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 pisateljem. Ob izteku stoletja se je ženski roman pridružil 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 poglobitve 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

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.

je cela plejada pisateljic, med katerimi sta zasloveli zlasti Mme de Lafayette in Mme de Villedieu, 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 odločitve. Vendar je analitični roman, katerega vrhunski 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 razsvetljenstvo 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.<sup>6</sup> 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 velika priložnost za nadarjene ženske, ki jim je bila pot do visoke izobrazbe zaprta in ki so dotlej svoje talente izživiljale v pisanju pisem, dnevnikov, priložnostnih verzov in vzgojnih spisov, pa tudi v duhoviti konverzaciji.<sup>7</sup> Za pisanje romanov namreč klasična izobrazba ni bila potrebna; kánon

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.«

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 meščanskega dekleta poleg glasbe, vezenja, slikanja itn. Po ceditvah, ki jih navaja v svoji študiji o ženskem romanu 18. stoletja J. Spencer,<sup>8</sup> 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 skrajne 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 romaneskni 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

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

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 udejanjila 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 pravic ženske*, 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, začeniši z Jane Austen in Mario Edgeworth, 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,<sup>9</sup> vendar je ta na novo oživel v emigraciji. Prav iz vrst emigrantskih pisateljic je izšla 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; polemični 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.

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.

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 zavemale za žensko šolanje, in to še z razsvetljensko utemeljitvijo, da je omikana žena možu prijetnejša družica, otrokom razumnejša vzgojiteljica, v skrajnem 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 koristoljubja in vprašanje osebnega uresničenja v ljubezni in zakonu. Predvsem pa je ženski roman še célo naslednje stoletje vodil dolgotrajno in zagrizeno 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 romanesknih 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:<sup>10</sup> 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

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

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 preobražala 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 najbolj 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. Moralični 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«.<sup>11</sup>

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 moralnopoučne in svarilne namene. Vendar je šele Richardson v romanu uveljavil obe temeljni različici tega vzorca, zgodbo o nagrajeni kreposti in zgodbo o preganjani

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 Raven and London 1984, str. 17).



nedolžnosti (slednja se je pozneje preobrazila v zgodbo o zapeljani nedolžnosti).<sup>12</sup> Gre tedaj za dve tematski strukturi, ki ju N. Miller razločuje kot evforični in disporični tekst.<sup>13</sup> 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 plemiškim 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 spodrseljaj 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«<sup>14</sup> 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.<sup>15</sup>

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

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.)

razločuje od uporniškega potenciala, ki se skriva v zgodbi o zapeljivanju. 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.<sup>16</sup> Taki priročniki so se silno namnožili zlasti v letih 1760–1820, ko so dekleta iz bogatih ali izobrazjenih 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, zapravljalivost, hlastanje za modo itn. Njena zgodba je apologija 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 prvina 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,<sup>17</sup> 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. Ti 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

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 Wolff in Aagje Deken.

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 nezdružljiv z visoko, idealno ljubeznijo, zveza dveh duš ostane trajna le tedaj, če se odpovesta 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 protestantsko 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,<sup>18</sup> 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 romanesknih 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

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

uporniški junakinji Charlotte Brontë, Jane Eyre (iz istoimenskega romana, 1847) in Lucy Snowe (*Villette*, 1853), dekleti neznatne zunanosti, 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 Widfell Hall* (*Gospa s Puste rebri*, 1848).

## II

Ženski roman<sup>19</sup> 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 udeleževale 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*, katerega 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.<sup>20</sup>

Avtorice našega ženskega romana se od svojih pisateljskih kolegov, ki so bili večidel 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 se šolali v

19 V slovenski literaturi 19. stoletja še ni mogoče jasno razmejiti romana od povesti in novele; pisatelji so uporabljali te označbe izmenoma za približno enako dolge tekste, pa tudi v sočasni 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 veselične, 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 Štebijeve 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)

dekliških internatih, Marica Nadliškova na učiteljišču v Gorici. Večidel so odraščale 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 poglobitve 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«. <sup>21</sup>

### 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, <sup>22</sup> prvič 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 Piccinnija 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.

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.

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 dekletu 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 izobraženost 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 bojevница 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.<sup>23</sup> 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.<sup>24</sup> 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 môre, 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 Rochestrom 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.

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; ocenjuje, 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.

*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 dramatisacij (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 dramatisacija 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.

Dramatisacija 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 Rochestрова 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 utrdila 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, povrhu je še sirota brez staršev. Ker je odlično vzgojena in izšolana, dobi zaposlitev pri markizi Villemerski kot družabnica. Zanj 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 zmagajo 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 dekle 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.<sup>25</sup> 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 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 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 lahko miselnež sam prežene dvome o dekletovi čednosti s tem, da prizna bratu svoj neuspeh.

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).

V prepletu domačih in tujih vplivov, ki so učinkovali na slovenski ženski roman, je težko ugotoviti, koliko sta ti 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,<sup>26</sup> 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.<sup>27</sup> 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;

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 zgledi, tudi zgled Stritarja samega, zanemarjeni.

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 nebogljene 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 svoje 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 odgovorno, 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 oglašča 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 začena 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 hromea 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 mladosllovenskem pripovedništvu; slednji je namreč največkrat pasiven, vdan svetobolju, medtem ko so pisateljice rajši 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, ustrezata 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. Otmar 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 hkra- ti 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 združitev zaljubljenе 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 tekunica, lepoticica iz bogate družine, ki pa je pod svojo bleščečo zunanostjo plitka, koketna, sebična, spletkarska itn. Tekunica ustreza klišeju, ki je znan že iz *Jane Eyre* in *Marikiza 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 zbuja 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 Krüdener 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 romana 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 spodmaknila etična utemeljenost; pojavlja se le tam, kjer je bila navezanost 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 tekunica v *Slučajih usode* pa nosi isto ime kakor Gabrielina sestrična in rivalinja v romanu Schopenhauerjeve, Avrelija. Tudi Malvinina strast, ki se porodi 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 neznan kam 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 roko 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*.<sup>28</sup> Ljubezenska zgodba napol plebejskega Riharda in grofove hčere Dore se ujema s prvim delom Rousseaujevega 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 zgledega 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.

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.

### 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; prihod 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 vzgojnega 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 bledih 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 prvič 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 odpoved iz etičnih nagibov. Česlav se odreče ljubezni, da ne bi pahnil svoje družine v pomanjkanje; oporoška 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 izobrazjena 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 Jari-nova 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 besedic o ženskem vprašanju* (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 ženski. 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).





---

# Izročilo grozljivega romana v uvodni zgodbi slovenskega meščanskega pripovedništva

## I

### Vprašanje terminologije

Pojem uvodna zgodba (predzgodba) kot bistvena sestavina analitične tehnike je v literarni vedi zelo običajen pri obravnavanju dramatike, medtem ko je v zvezi s pripovedno prozo sicer pogosto omenjen, le malo-kdaj pa podrobneje analiziran. Pričujoči prispevek k temu vprašanju se opira predvsem na dela E. Lämmerta, G. Genetta, S. Chatmana in H.-W. Ludwiga, pa tudi na nekatere specifične obravnave tega elementa v got-skem romanu, zlasti še na študijo E. Breitingerja.<sup>1</sup>

V tuji strokovni literaturi, posebno v nemški, se je že utrdilo precej podrobno razločevanje med posegi v preteklost glede na njihovo stopnjo, značaj in funkcijo v pripovedi. Kršitev časovnega zapovrstja dogodkov v pripovedi je namreč lahko samo neke vrste dodatek, dopolnilo ali razširitev glavnega dogajanja (pisatelj npr. predstavi na novo vpeljana osebo tako, da pove nekaj o njeni preteklosti, ali pa premosti vrzel v dogajanju, kjer junaka dalj časa ni bilo na prizorišču); lahko pa je tudi osvetlitev položaja z junakovimi spomini, refleksijo ali podobnim oziranjem v minule čase. Kot skupno ime za tovrstne vrnitve v preteklost uveljavlja Lämmert izraz *Rückwendungen*, kot temu podrejene pojme pa razločuje *Rückschritt*, *Rückgriff*, *Rückblick*. Vsi navedeni posegi v preteklost pa so le podrejeni sestavni elementi dogajanja v pripovedni sedanjosti in se izrazito ločijo od večjega, pomembnejšega bloka iz preteklosti, od uvodne zgodbe (predzgodbe), ki je konstitutivni del celotnega besedila in ki na

---

Prvič obj.: *Jezik in slovstvo*, 1991/1992, letn. 37, št. 7, str. 182–194.

1 Eberhard Lämmert: *Bauformen des Erzählens* (Stuttgart 1975). – Gérard Genette: *Narrative Discourse* (Ithaca, N. Y. 1983; naslov izvirnika: *Discours du récit*). – Seymour Chatman: *Story and Discourse* (Ithaca – London 1978). – Hans-Werner Ludwig, Hrsg.: *Arbeitsbuch Romananalyse* (Tübingen 1982). – Eckhard Breiting: *Der Tod im englischen Roman um 1800* (Göppingen 1971).

njegov ustroj tudi bistveno vpliva. Medtem ko podrejeni posegi v preteklost zahtevajo samó skrbno sinhronizacijo, terja táka obsežna retrospektiva tudi menjavo pripovedne ravni. Pri tem nastaneta dva časovna nivoja (lahko tudi več): v potek dogodkov v pripovedni sedanjosti prenika zgodba iz preteklosti, v kateri tiči neka skrivnost, neka uganka in z njo hkrati tudi sprožilni vzvod za sedanje dogajanje. Vzročna zveza glavne zgodbe z uvodno se do kraja odstre šele na koncu, ko dobi prva iz slednje svoje pojasnilo in utemeljitev. Za dogajanje na teh dveh časovnih ravneh, torej za oba sestavna dela analitične zgradbe, so v nemški literarni vedi v rabi dvojice izrazov *Haupthandlung* in *Enthüllungshandlung* (Breitinger), *Gegenwartshandlung* in *Vorzeithandlung* (Lämmert); namesto slednje je pogosten tudi termin *Vorgeschichte*.<sup>2</sup> V prevodu Genettovega dela se uporablja za dogajanje v pripovedni sedanjosti izraz *first narrative*, vse vrste neskladja med pripovednim in upovedenim časom pa zajema izraz *anachrony*, naj je že to vnaprejšnja napoved (*prolepsis*) ali vrnitev v preteklost (*analepsis*); slednja je spet lahko notranja (*internal analepsis*) ali zunanja (*external analepsis*). Angleška terminologija je na tem področju manj sistematična; za posege v preteklost so brez natančnejšega razločevanja v rabi izrazi *flashback* (rabljen tudi v nemščini: *Rückblende*), izposojen s filmskega področja, *retrospection*, *recall*, pa tudi termin s preširokim pomenom *inset tale*<sup>3</sup> in – veliko redkeje – *incapsulated narrative*.<sup>4</sup>

V slovenski literarni zgodovini in teoriji je izraz analitična tehnika že utečen, prav tako analitična zgradba, prevzet naravnost iz dramatike. Kar pa se tiče obeh posameznih sestavnih delov take dvodelne strukture, SSKJ za dogajanje v sedanjosti vpeljuje izraz glavna zgodba (v definiciji gesla predzgodba kot pojasnilo slednje), torej ustreznico Breitingerjevi *Haupthandlung*. Ker se glavna zgodba pogosto uporablja tudi za razločevanje od stranske zgodbe, bi bil v zvezi z analitično zgradbo morda ustrežnejši prevod Lämmertove *Gegenwartshandlung*, torej sedanja zgodba, izraz, ki je blizu označbi Matjaža Kmecla: sprotno, »naravno«, sintetično dogajanje.<sup>5</sup> Toliko več pa je z rabo že povsem utrjenih izrazov, ki se približno enakovredno uporabljajo ob terminu predzgodba: analitična zgodba, retrospektivna zgodba (tudi retrospektiva ali retrospekcija), inverzija, zgodba v zgodbi. France Koblar je v uvodu k *Desetemu bratu*

2 Termin uporablja med drugimi tudi Franz Stanzel v delu *Die typischen Erzählsituationen im Roman* (Wien – Stuttgart 1965).

3 Prim. Frederick S. Frank: *The First Gothics* (New York – London 1987).

4 Termin vpeljuje Michael Hadley v delu *The Undiscovered Genre* (Berne – Frankfurt am Main – Las Vegas 1978).

5 Matjaž Kmecl: *Mala literarna teorija* (Ljubljana 1983).

uporabil označbo skrita povest, ki pa se ni prijela.<sup>6</sup> Nobeden od uveljavljenih sinonimov za predzgodbo se ne zdi povsem zadovoljiv; večidel so to tujke, predzgodba pa je direkten prevod *Vorgeschichte*, sestavljen tudi sam po principu nemškega jezika. Zato bo v nadaljnjem razpravljanju rabljen doslej še neutrjeni izraz uvodna zgodba.<sup>7</sup> Ustreznih izrazov za podrejene posege v preteklost naša literarna teorija še ni izdelala; Kmeclov termin »pogled nazaj« (ustreznica Lämmertovemu *Rückblick*) je namreč prav tako rabljen kot sinonim za predzgodbo.<sup>8</sup>

### *Uvodna zgodba v gotskem romanu*

Analitična tehnika in z njo uvodna zgodba se v pripovedni prozi prikaže že v Heliodorovih *Etiopskih zgodbah*, v novodobnem romanu pa se je kot bistven gradbeni element uveljavila šele v predromantičnem žanru, znanem pod imenom grozljivi roman. Ta je proti koncu 18. stoletja vzniknil bolj ali manj istočasno v treh velikih zahodnoevropskih literaturah, vendar nemška in francoska različica po kakovosti ne dosežeta najbolj zgodnje, angleške, še zlasti ne v oblikovno-tehničnem pogledu. Angleška varianta tega žanra, t. i. gotski roman, je ob naslonitvi na dramatiko vpeljala analitično tehniko, pri tem ko je v njej nad vsemi drugimi sestavinami prevladala fabula. Izraz fabula bo v nadaljnjem razpravljanju označeval umetelno komponirano in vzročno (ali kako drugače pomensko) povezano razvrstitev dogodkov, preračunano na učinkovit konec. V tem se fabula tudi razlikuje od zgodbe, tj. od golega kronološkega nizanja zapovrstnih dogodkov, podobno kakor se v angleščini razlikujeta *plot* in *story* ali v nemščini *Fabel* in *Geschichte*.<sup>9</sup> Gotski roman stoji in pade z učinkovitim mehanizmom zapletanja in razpletanja napete fabule, za njeno oblikovanje pa je eden glavnih tehničnih postopkov prav preureditev časovnih odsekov v dogajanju. Bistvena sestavina gotske fabule, skrivnost, pokopana v preteklosti, in iz nje izvirajoča napetost, tičita ravno v uvodni zgodbi.

Prav z dominantno vlogo fabule in z njeno umetelno kompozicijo se je gotski roman izrazito ločil od raznih tipov verističnega meščanskega pripovedništva, ki je v drugi polovici 18. stoletja uspevalo v Angliji in drugod v zahodni Evropi. Medtem ko so se ti pripovedni teksti izdajali

6 Izdaja *Desetega brata* v zbirki Cvetje iz domačih in tujih logov (Celje 1936).

7 Predlog za termin »uvodna zgodba« dolgujem Majdi Stanovnik-Blinc.

8 Matjaž Kmecl: *Mala literarna teorija ...*

9 Prim. E. M. Forster: *Aspects of the Novel* (Harmondsworth 1966) in E. Lämmert: *Bauformen*.

za »resnično zgodbo« (*history*), pa gotski roman ni prikrival, da je umetna estetska stvaritev; o tem pričajo teoretski pogledi v uvodih in esejih njegovih utemeljiteljev, zlasti Horacea Walpolea, Clare Reeve in Ann Radcliffe. V raznih tipih meščanskega romana, kakor so bili sentimentalni in družinski roman ter roman nravi, težišče ni bilo na dogajanju, temveč na slikanju značajev, na tenkočutni analizi duševnih stanj in čustvovanja, na prikazovanju običajev in nravi, še posebno pa razmerij v družbi. Celo pikareskni roman svojega obilnega dogajanja ni izoblikoval v fabulo, temveč je ostal pri nizanju bolj ali manj enakovrednih, večidel tudi zamenljivih epizod, brez poudarjenih vrhuncev in upadov. V pikaresknem romanu so sicer dovolj pogostni razni podrejeni posegi v preteklost, ne pa uvodna zgodba v svoji konstitutivni funkciji. Tudi Fieldingova »zgodba najdenca«, *Tom Jones* (1749), kjer je dogajanje po načelu vzročnosti komponirano v fabulo, se po svoji epski širini in obsežni panorami družbe loči od zgoščene dramatične pripovedi gotskega romana, ki ne prenese daljših opisov in tudi ne moraličnih ali drugačnih refleksij. Poleg tega v *Tomu Jonesu* uvodna zgodba, ki slednjič razkrije junakovo poreklo, ni gonilna sila sprotnega dogajanja v tem romanu.

Gotski roman se je od tehničnih postopkov verističnega pripovedništva odtrgal in se oprl na dramo,<sup>10</sup> podobno kakor nekoč že Heliodor. Iz te si je izposodil analitično zgradbo z uvodno zgodbo vred; hkrati je iz domače renesančne dramatike prevzemal tudi snov, sklicujoč se na Shakespearov zgled, čeprav so gotski romanopisci in dramatik v resnici rajši jemali svoje grozote iz poznejše, bolj nasilne in krvave jakobovske drame. Na tesno sorodstvo med gotskim romanom in sočasno popularno dramatiko kaže torej dvoje, skupen sklad snovi in motivov ter analogna analitična zgradba. Nekateri vodilni pisatelji gotskega romana, med njimi Walpole in Charles Maturin, so bili tudi uspešni dramatik, Matthew Gregory Lewis, avtor razvpitega *Meniha* (1796), pa je bil sploh cenjen predvsem zavoljo svojih gledaliških del.

Ustroj gotske fabule in mehanizem, po katerem v njej deluje uvodna zgodba, je v glavnih, še nekoliko okornih potezah izdelal že Walpole, avtor prvega gotskega romana *Otrantski grad* (1764). Roman se ne začena z junakovim rojstvom, kakor je bil sicer običaj v premnogih

10 Georg Lukács v delu *Der historische Roman* (Berlin 1955) datira sprejem dramskih struktur v roman šele s Scottom in pri tem izrecno zanikuje vpliv »dolge vrste drugo- in tretjerazrednih pisateljev« (str. 23), katerih tipična predstavnica naj bi bila Ann Radcliffe. Novejše raziskave precej drugače presojujejo Scottovo razmerje do gotskega romana, ki je razvil celo posebno vejo t. i. historične gotike (*historical gothic, gothified history*). Scott, ki je že *Otrantski grad* štel za zgodovinski roman, je bil odličen poznavalec gotskega žanra; o tem priča več njegovih esejev s tega področja.

»življenjskih zgodbah« 18. stoletja, temveč *in medias res*, in sicer s spektakularnim prizorom, ki sproži nadaljnjo verigo osupljivih in čudežnih dogodkov; ti se v naglem tempu preHITEVAJO in kopičijo, ne da bi junaki – ali tudi bralci – razumeli, kaj jih žene. Vzroki so namreč pokopani v preteklosti, v črni in krvavi uvodni zgodbi, ki se skriva pod dogajanjem v pripovedni sedanosti, podobno kakor je stavba gotskega gradu sezidana nad podzemljem z blodnjaki, ječami in družinsko grobnico. Nad otrantskim knezom Manfredom in vso njegovo rodovino visi prekletstvo zavoljo pradedovega hudodelstva. Tako starozavezno pojmovanje višje pravičnosti, po kateri se grehi očetov maščujejo nad otroki, je iz gotskega romana seglo tudi v romantiko (tako npr. v roman E. T. A Hoffmanna *Hudičevi napoji*, 1815–1816), izzveneva pa celo v Tavčarjevi *Visoški kroniki* (1919). Junakova osebna tragedija je v tem, da svarila in prerokovanja razume narobe in počenja prav tisto, kar njega samega in njegovo družino zagotovo peha v pogubo.

Zla preteklost iz uvodne zgodbe postopoma vdira v sedanje dogajanje, in sicer tako, da ga na ključnih mestih trga z delnimi razkritji ali z namigi, ki razkritja šele napovedujejo. Taki posegi v preteklost in napovedi prihodnosti členijo fabulo v dogajalne faze, v katerih se napetost podobno kakor v drami stopnjuje in se žene proti vrhuncu in preobratu. V gotskem romanu se je za naznačevanje takih časovnih zarez ustalil cel repertoar postopkov, kakor so sanje, prikazni, slutnje, nadalje prerokbe, znamenja, grožnje in svarila iz onstranstva. Prav v tem pogledu se posamezni pisatelji med seboj močno razlikujejo, tako po domiselnosti kakor po iztanjšanosti svojih metod. Walpolovi učinki so še grobi, kričeči; zdeli bi se naivni, ko ne bi izdajali ironije izobraženega, kultiviranega avtorja, ki sam v duhove ni verjel. V *Otrantskem gradu* najprej trešči izpod neba velikanska čelada in pokoplje pod seboj Manfredovega edinca, in še prav na dan njegove svatbe. V nadaljnjem dogajanju oživi prednikov portret in stopi iz okvirja, z nagrobnika umorjenega kneza se cedi kri, duhovi in okostnjaki lomastijo po gradu, vzdihujejo in rožljajo z oklepi, dokler se naposled ne izpolni kriptična napoved o zatonu Manfredovega grešnega rodu. – V romanih Ann Radcliffe pa so postopki ne le finejši, ampak se na koncu vselej tudi razumsko pojasnijo (t. i. *supernatural explained*) in postanejo s tem sprejemljivejši za tedanjega razsvetljenega bralca. Razkritja se pripravljajo s sanjami, slutnjami, s skrivnostno glasbo, z nenavadnimi šumi in s svetlobnimi učinki, ki pa imajo vendarle izvir v čisto naravnih vzrokih. Pisateljica je vpeljala tudi nekatere prijeme, ki jih je v naslednjem stoletju s pridom prevzela in razvila detektivska povest: nastavljala je



lažne ključe, zbuja neuteemeljene bojzani, pošiljala junake in bralce po napačni sledi in dražila radovednost s slepimi motivi (s tem slednjim si je prislužila Scottovo grajo, češ da bralce najprej zavaja in nato razočara njihova pričakovanja).

Tudi razpletanje fabule proti končnemu razkritju uganke iz preteklosti v gotškem romanu poteka po ustaljenih konvencijah in s preiskanimi rekviziti. Kot prepoznavna znamenja služijo razni predmeti, kakor so nakit, orožje, medaljoni in družinski portreti, dobrodošla so vrojena znamenja, nepogrešljive pa zlasti razne listine in oporoke. Za dokončno razčiščenje vseh dvomov so praviloma potrebne še izpovedi prič; posebno učinkovita je predsmrtna izpoved storilca, medtem ko je izpoved žrtve redkejša. Sicer pa tudi duh umorjenega prednika, podobno kakor duh Hamletovega očeta, ne miruje, dokler niso kosti pokopane v posvečeni zemlji in krivice poravnane. V končnem razkritju se prikažejo vse niti, ki držijo iz preteklosti v sedanost, in sicer neredko v velikem sklepnem prizoru; ta je večkrat, zlasti pri Ann Radcliffovi, insceniran pred sodiščem. Največkrat gre pri tem za razkritje zločina iz preteklosti in za prepoznanje med razkropljenimi sorodniki (anagnorizem). Fabula se razplete ne le z razodetjem resnice, ampak tudi z zmago pravice (krivec je kaznovan ali si sodi sam), lahko pa tudi z vsesplošno katastrofo, ki pokoplje brez razlike krive in nedolžne.

Neposredna izpeljava glavne zgodbe iz uvodne v dvodelni gotški fabuli zahteva neko skupno dogajalno raven, zato praviloma v obeh sestavnih delih nastopajo iste osebe, ali pa, še pogosteje, osebe dveh ali več generacij iste družine.<sup>11</sup> Le da gotška družina ni več čednostna in ganljiva skupnost, kakršne so bili tedanji bralci vajeni iz Goldsmithovega *Župnika Wakefieldskega* (1776) in drugih sentimentalnih romanov tistega časa, temveč razdejana in raztepena fevdalna rodovina z nepreglednim spletom sorodstvenih vezi, v kateri se kotijo kar najbolj temačne strasti. Ker se praviloma ne ve, kdo je v sorodu s kom, junak zmerom znova zabrede v nevarnost, da bo zagrešil kak protinaraven zločin znotraj najožjega sorodstva. Lahko da bo ponevedoma ubil svojega lastnega očeta ali brata, ali pa se bo zapletel v incest s svojo neznanostno sestro. Ker se sprožilni vzvod junakovih dejanj skriva v preteklosti in povzroča v sedanosti nezadržno verižno reakcijo posledic, nastaja vtis, kakor da se izpolnjuje neizprosna, vnaprej določena usoda. Bolj ko se ji junak upira, bolj gotovo s tem pospeši njeno izpolnitev. Gotški

11 Prav to posebnost uvodne zgodbe v našem meščanskem romanu ustrezno označujeta z izrazom »družinska drama« France Koblar v uvodu k *Desetemu bratu* (Celje 1936) in Štefan Barbarič v delu *Josip Jurčič* (Ljubljana 1986).

roman je v tem svojem fatalizmu močno soroden poznejši usodnostni tragediji, ki so jo ustvarili Schiller, Grillparzer, Zacharias Werner, Adolf Müllner in drugi.<sup>12</sup>

Analitična tehnika in njene konvencije se v gotski fabuli največkrat družijo s stalnimi pripovednimi vzorci. Med temi sta tipična tudi dva, ki sta bila še v pripovedništvu 19. stoletja zelo vplivna in sta nato prek raznih posrednikov segla v našo literaturo: zgodba o uzurpaciji in zgodba o usodnem maščevanju. Zgodba o uzurpaciji, znana že iz *Hamleta*, je najstarejši vzorec gotskega romana; v uvodni zgodbi *Otrantskega gradu* si je namreč Manfredov praded z zvijačo in s silo prilastil plemiško posest in knežji naslov. Glavna zgodba, potekajoča v pripovedni sedanosti, mora razkriti hudodelstvo in rešiti naslednji dve uganki: kdo je morilec in kdo zakoniti dedič. Slednji je bil namreč pahnjen v spodnjo plast družbe in odrašča kot rejenec brez staršev v kmečki družini, čeprav njegov obraz, postava in viteške vrline izpričujejo njegov plemeniti rod. Postopoma se razkriva njegova identiteta; ne le, da najde pravega očeta,<sup>13</sup> ampak pride na koncu tudi do svojih pravic, medtem ko uzurpatorja zadene kazen. Ta vzorec, ki tematizira nekatera aktualna vprašanja poznega 18. stoletja, kakor so pravni red, zakonitost in lastnina, je uspeval predvsem na zgodnji stopnji gotskega romana, ko je bila razsvetljenska vera v višjo pravičnost in urejenost sveta še dovolj živa. Med pomembnejša zgodnja gotska besedila s podobnim dvodelnim vzorcem sodi poleg Walpolovega prototipa tudi *Stari angleški baron* (1777) Clare Reeve in dva od romanov Ann Radcliffe, *Romanca o gozdu* (1791) in *Italijan* (1797); vzorec pa se je trdovratno ohranil še daleč v trivialno literaturo naslednjega stoletja, ko se mu je idejna podlaga že zdavnaj spodmaknila. Oba osrednja motiva uzurpacijske zgodbe, skriti zločin in neznana identiteta zakonitega dediča, je čakala velika prihodnost tudi v kvalitetni literaturi 19. stoletja, le da sta dobila tu novo vsebino in se pomeščanila v zgodbo o poneverjenih dediščinah, ponarejenih oporokah in opeharjenih sirotah, ki na koncu le pridejo do svojih pravic.

Drugi pomembni vzorec s črno uvodno zgodbo bi lahko dobil ime kar po naslovu Maturinovega romana *Usodno maščevanje* (1807).<sup>14</sup>

12 F. Koblar (v zgoraj navedenem uvodu) zato imenuje uvodno zgodbo v *Desetem bratu* »usodna zgodba«.

13 Junak Walpolovega romana odkrije svojega neznanega očeta v starem menihu; položaj je torej podoben tistemu v Jurčičevem *Juriju Kozjaku* (1864), povesti z izrazitim uzurpacijskim vzorcem. Tudi tu se je bil junakov oče od žalosti, ker je izgubil sina, umaknil v samostan, janičar ga najde med stiškimimi menihi.

14 Janko Kos uporablja za »grozljivo-analitično predzgodbo« v našem meščanskem romanu tematsko opredelitev »roman maščevanja« (*Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana 1987).

Protagonist vidi svoje življenjsko poslanstvo v tem, da se maščuje za krivico, ki je bila v preteklosti prizadejana njemu samemu ali njegovim najbližjim, zlasti še, če pri uradni justici ni dobil zadoščenja. Vendar pri tem, ko se sam postavi za sodnika, neogibno zabrede v krivdo in propade s hudodelcem vred. V Maturinovem romanu se grof Orazio po dolgih letih preoblečen v meniha vrne v rodni Neapelj, da bi se maščeval nad mlajšim bratom, ki ga je bil ogoljufal za posest in zakrivil smrt njegove žene. Oraziu se načrt posreči, vendar pri tem potegne za seboj v pogubo svoja dva neznana sinova. Maturinov roman je prav klasičen zgled maščevalske fabule, katere težišče je na generacijskem spopadu, na sovraštvu med bratoma, incestu in protinaravnem hudodelstvu (gre za umor domnevnega očeta, v resnici strica). Hkrati s fatalizmom in pesimizmom je na idejnem ozadju tega vzorca razpoznavna tudi misel, ki je preživela še v slovenski meščanski roman, namreč da sodba pripada višji pravičnosti in si je zato človek ne sme prilaščati.

### *Odmevi uvodne zgodbe iz grozljivega romana v poznejši pripovedni prozi*

Fabula gotskega kakor tudi kontinentalnega grozljivega romana je v obeh pogledih, v snovno-motivnem kakor tudi v tehnično-kompozicijskem, odločilno posegla v romantiko, še posebej v pesimistični tok nemške »črne romantike« (schwarze Romantik, Schauerromantik) in francoske »frenetične« (frénétique) romantike. Zgodbo o maščevalcu, ki svojemu nekdanjemu nasprotniku izpridi in pogubi sina, je obnovil Ludwig Tieck v mladostnem romanu *Zgodba gospoda Williama Lovella* (1795–1796), zgodbo o zamenjavi knežjih otrok in dinastičnih zapletih je priredil svojim namenom Jean Paul v *Titanu* (1800–1803). Motiv dediščine in zamenjanih otrok usodno poseže iz preteklosti v fantastični povesti Achima von Arnima *Majoratski gospodje* (1819), motiv nasledstva in mržnje med bratoma, ki gre iz roda v rod, v Hoffmannovi noveli *Majorat* (1817). Kar se da popolna zbirka gotških pregreh – od prešuštva ter incesta do bratomora in preloma redovnih zaobljub se nakopiči skozi pet rodov v Hoffmannovem romanu *Hudičevi napoji* (1815–1816), in kakor se razkrije iz stare pergamentne listine, so vse to posledice davnega dedovega greha. – To je le nekaj tipičnih zgledov za rabo uvodne zgodbe iz skoraj nepregledne dediščine grozljivega romana v nemški romantiki, tej pa bi se prav tako lahko pridružila tudi francoska.

Nepretrgoma se je uvodna zgodba z grozljivo tematiko nadaljevala tudi v zgodovinskih romanih Walterja Scotta in njegovih naslednikov.

Scott se je pri oblikovanju svojega modela marsikje oprl na strukturo got-ske fabule, predvsem na tehnične dosežke Ann Radcliffove. Analitična zgradba se pojavlja v več Scottovih romanih, med drugim tudi v *Starinoslovcu* (1816), ki je v naši literarni zgodovini zaslovel kot eden izmed zgledov za Jurčičevega *Desetega brata*. Plebejski junak v Scottovem romanu se po temačnih razkritjih iz preteklosti izkaže kot sin aristokrata iz skrivnega zakona, nad katerim visi sum incesta.

Črna uvodna zgodba je v zgodovinskem romanu uspevala tako v Angliji kakor v drugih deželah, radi so jo uporabljali vidni predstavniki tega žanra, kakor so bili Bulwer-Lytton, Victor Hugo, Alessandro Manzoni in drugi. Obdržala pa se je ponekod tudi še potem, ko so Scottov model v zgodovinskem pripovedništvu nadomestile drugačne strukture, tako npr. v nekaterih kronikalnih novelah C. F. Meyerja in Theodorja Storma (prikriti umor neljubljenega moža sestavlja uvodno zgodbo v Meyerjevi noveli *Sodnica*, 1885, in v Stormovi *Praznovanje na Haderslevhuusu*, 1885).

Dvodelna zgradba s časovnimi zarezi in z grozljivo motiviko je v nekaterih segmentih pripovedne proze preživela tudi zaton romantike, ko je kot poglobitni tok prevladal realizem in analitično tehniko večidel pregnal iz svojih osrednjih besedil. Ostala je povsem običajna sestavina trivialne literature, nepogrešljiva zlasti za feljtonski roman (v njem je zelo pogosten t. i. *reunion plot*, zgodba o snidenju in medsebojnem spoznanju razkropljenih sorodnikov), katerega znameniti prototip so bile *Pariške skrivnosti* (1842–1843) Eugèna Sueja. Uganka zločina iz preteklosti in postopek njenega razvozlanja tičita tudi v osrčju angleškega žanra *mystery story*, katerega mojstra sta bila Wilkie Collins (*Žena v belem*, 1860) in J. Sheridan Le Fanu (*Hiša ob pokopališču*, 1863), neposredna predhodnika Doyleve detektivske povesti.

Senzacionalnost in napetost, ki ju omogoča prenikanje črne uvodne zgodbe skozi časovne zareze v glavno dogajanje, pa nista ostali omejeni le na popularno literaturo, temveč sta s pridom služili tudi nekaterim vodilnim pripovednikom 19. stoletja za upodabljanje temnejših strani psihološke in družbene resničnosti; grozljivi element je bil npr. izrazit v delih Balzaca, Dickensa in Dostojevskega. Pogosto se pojavljata predvsem dve preobrazbi vzorcev iz grozljivega izročila: literarni zločin in najdenska zgodba.<sup>15</sup> Dostojevski recimo postavlja bralca pred uganko, kdo je umoril starega Karamazova, pri tem ko ima motiv za tako dejanje pravzaprav vsak izmed njegovih sinov. Dickensov Oliver Twist, ki ga neznani polbrat peha v kriminalno okolje iz pohlepa po deščini, je samo eden iz cele množice izgubljenih, zatajenih, zavrženih,

15 Izraza uporablja Miran Hladnik v študiji *Trivialna literatura* (Ljubljana 1983).

ugrabljenih in na koncu najdenih otrok, ki se potikajo po literaturi 19. stoletja. Vendar grozljiva prvina ravno v najdenski zgodbi velikokrat zvodeni, motiv sirote se prevleče s sentimentom in se navzame humanitarnih in socialnih poudarkov; izrazit rezultat tega procesa je v naši literaturi Stritarjeva *Rosana* (1877).

Grozljiva uvodna zgodba se je kot povsem organska sestavina včlenila tudi v postromantični roman, kakršna sta npr. *Jane Eyre* (1847) in *Viharni vrh* (1847)<sup>16</sup> sester Brontë, ali na popularnejši ravni *Skrivnost stare gosposdične* (1868) Eugenie Marlitt. Posebno močan je bil ta element v osrednjem toku ameriškega romana okrog srede stoletja; tako npr. zgodba o krivično pridobljeni posesti, ki bremeni poznejše rodove v *Hiši s sedmimi pročelji* (1851) Nathaniela Hawthorna, ali zgodba o usodni ljubezni med bratom in polsestro, ki je nasledek očetovega greha, v Melvillovem romanu *Pierre* (1852).

Tako široka razvejenost analitične tehnike in grozljive uvodne zgodbe v romantiki in po njej je za preučevanje naše literature nedvomno vredna upoštevanja zavoljo svoje posredniške vloge, posebno še, ker se zdijo neposredni stiki slovenske proze s prvotnim grozljivim romanom – razen morda na trivialni ravni – prav malo verjetni. Izraziti podaljšek grozljivega izročila v romantiko je očitno tudi podlaga za prepričanje, ki se je utrdilo v naši literarni zgodovini, namreč da je analitična tehnika s temačno uvodno zgodbo vred zapoznela naplavina romantike v našem meščanskem romanu; dejansko pa gre tu prej za romantično posredništvo starejše, predromantične tehnike in motivike. Sicer pa pripovedna proza, tako romantična kakor poznejša, ni bila edini filter, skozi katerega je prenikala grozljiva tradicija v slovensko literaturo. Nedvomno so imele pri tem precejšen delež tudi romantične verzne povesti, posebno tiste, ki so se zgledovale pri Byronovih pesnitvah, nič manjšega pa po vsej verjetnosti tudi vihariška dramatika in usodnostna tragedija.<sup>17</sup>

## II

Slovenska literarna zgodovina in publicistika pojav analitične tehnike in uvodne zgodbe kot njene gradbene prvine v pripovedni prozi zapažata

16 Emily Brontë je v *Viharnem vrhu* ravnala z uvodno zgodbo zelo nekonvencionalno, namreč tako, da jo je pravzaprav zamolčala: bralec nikoli ne izve za skrivnostno poreklo demonskega junaka in tudi ne za nepojasnjeni izvir njegovega poznejšega bogastva.

17 Janko Kos s tem v zvezi posebej opozarja na Schillerjeve *Razbojnike* (*Primerjalna zgodovina ...*, str. 119).

prav pogosto, redkeje pa ga temeljiteje obravnavata. Med zanimivejše analize tega elementa v naših besedilih iz 19. stoletja sodi predvsem sociološka obravnava v delu Matjaža Kmecla *Rojstvo slovenskega romana*.<sup>18</sup> Avtor v skladu s svojo temeljno tezo, da je bil slovenski roman ob svojih začetkih nosilec meščanskih družbenih in političnih teženj, prihaja tudi do sklepa, da je v teh besedilih pogled v preteklost odklonil pogled v predmeščansko družbo: »Vsi analitični, retrospektivni postopki v 'izvirnem' romanu razgaljajo zato moralno plesnobo in gnilobo predmeščanske družbe« (str. 99). Tako zapažanje bi v precejšnji meri lahko veljalo za grozljivi roman 18. stoletja,<sup>19</sup> katerega okolje je razkrojena fevdalna rodovina, bolj dvomljivo pa se zdi v zvezi s slovenskim romanom, v katerem so protagonisti uvodne zgodbe praviloma prav tako meščanskega rodu kakor njihovi sorodniki v glavni zgodbi; v *Desetem bratu* se je npr. dr. Kaves, izprijeni stric idealnega junaka Kvasa, prav kakor ta povzpel iz kmečkega v gosposki stan.

Velika večina avtorjev, ki govorijo o uvodni zgodbi, pa v tem elementu ne išče meščanske kritičnosti, temveč ostajajo pri splošni ugotovitvi, da gre tu za romantični element, romantično usedlino ali ostanek romantične pripovedne tehnike v našem meščanskem romanu. To je tudi izhodišče za izčrpno analizo tega vprašanja v članku Franceta Jesenovca *Jurčič romantik (Jezik in slovstvo 1956/1957)*. Avtor poudarja »romantično usodnost« in »temne in skrivnostne doživljaje in zgodbe« v dvodelni zgradbi Jurčičevih besedil, posebno še zgodovinskih, in opozarja na Scottov zgled. Poleg tematike podrobno razčlenja tudi Jurčičev kompozicijski postopek in funkcijo uvodne zgodbe v njem ter pri tem ugotavlja sorodnost njegove analitične tehnike s tisto v dramatiki.

Do posebno zanimivih dognanj je v zvezi z uvodno zgodbo prišel France Koblar v uvodu k *Desetemu bratu*, ko je že l. 1936 posegel prav k začetkom in opozoril na *Otrantski grad* kot na primerek tistega romanesknega žanra, iz katerega v novodobnem pripovedništvu izvira taka dvodelna fabula, kakršno je ob Scottovem posredništvu sprejel Jurčič (kot utemeljitelja analitične tehnike v pripovedni prozi Koblar omenja tudi Heliodora). Koblar je s tem že zelo zgodaj opozoril na izvir uvodne zgodbe v predromantičnem gotskem romanu, čeprav termin in pojem

18 Matjaž Kmecl: *Rojstvo slovenskega romana* (Ljubljana 1981), zlasti str. 97–100.

19 Sicer je bil tudi gotski roman – drugače kakor meščansko ozavešeni sentimentalni roman – v družbeno-idejnem pogledu močno ambivalenten; kar nekaj najvidnejših gotskih avtorjev je bilo namreč plemiškega rodu, in ti so skušali še enkrat povzdigniti vrednote svojega stanu, nekritično pa so se jim pri tem pridružile celo nekatere meščanske pisateljice, ki so bile sicer privržene morali svojega družbenega razreda, med njimi tudi Ann Radcliffe in Clara Reeve.



predromantika ali celo gotski roman ob izidu Koblarjevega uvoda v literarni vedi (razen v francoski) še nista bila kaj dosti uveljavljena. Koblar tako »strahotni roman«, kakor imenuje *Otrantski grad*, uvršča podobno kakor drugi v romantiko.<sup>20</sup> Izvir uvodne zgodbe z grozljivo motiviko je bil v naši literarni vedi pomaknjen iz romantike nazaj v predromantiko šele z moderno opredelitvijo tega obdobja v razpravah Janka Kosa.<sup>21</sup>

V povsem razviti obliki je uvodna zgodba vstopila v slovensko pripovedno prozo šele z vajejci. Vse dotlej je bila pripovedna tehnika ena najšibkejših strani našega pripovedništva in prav sestavljanje fabule je piscem povzročalo najhujše težave. Kakor ugotavlja Gregor Kocijan,<sup>22</sup> so naši zgodnji prozaisti večidel obtičali pri nizanju ohlapno povezanih epizod, spretnješi pa so se naslonili na ogrodje ljudske pripovedne pesmi. Šele vajejci so po evropskih in ameriških zgledih ustvarili pripovedno prozo, ki je bila zahtevnejša tudi v formalnem pogledu, in vpeljali vanjo med drugimi tehničnimi postopki analitično zgradbo z uvodno zgodbo vred. Slednja je bila odtelej v našem romanu in povesti silno priljubljena.

Pogostna je bila zlasti na tistem področju, kjer je kot Scottova priredba gotške fabule tudi najbolj legitimna, namreč v zgodovinskem – in psevdozgodovinskem – romanu in povesti.<sup>23</sup> V tem žanru se dramatično oblikovana zgodba o usodnem maščevanju pojavi že v Mandelčevi noveli *Jela* (1858), nato pa seže prek Jurčičeve povesti *Jurij Kobila* (1865) in *Rokovnjačev* (1881) ter številnih drugih besedil z zgodovinsko snovjo tja do vrhunske izpeljave v Tavčarjevi *Visoški kroniki* (1919). Retrospektivni pogled v preteklost je običajen tudi v sentimentalizirani najdenski zgodbi, kakršna je Stritarjeva *Rosana*, in tako rekoč neogiben v zgodbi o skritem zločinu, ki se je na široko razbohotila v naši kmečki povesti,<sup>24</sup> kakor npr. v Erjavčevi *Hudo brezno ali gozdarjev rejeneč* (1864). Predmet pričujočega razpravljanja pa ne bo vloga uvodne zgodbe v katerem od pravkar omenjenih žanrov, temveč tam, kjer je pravzaprav ne bi pričakovali, pri

20 Uvrščanje gotskega romana v črno romantiko je še danes zelo pogostno zlasti v anglosaških študijah, ki pojem predromantike zavračajo kot umeten konstrukt.

21 Prim. zlasti *Predromantika* (Ljubljana 1987) in *Primerjalna zgodovina ...*, še posebej str. 117–121.

22 Gregor Kocijan: »Zgodovinska snov v pripovedni prozi med Vrazom in Jurčičem« (*Jezik in slovstvo* 1978/79).

23 V zvezi z zgodovinskim romanom preseneča naslednja Kmeclova trditev: »V 'historičnem' romanu je analitična kompozicija mnogo manj izrazita in usodna« z naslednjo utemeljitvijo: »... kar je preteklo, je 'historično', je torej znano, brez nejasnosti in negotovosti; ne more biti na primer uganka, ki bi se razvozlavala z oziranjem v stopnjevano preteklost.« (*Rojstvo ...*, str. 99).

24 Prim. M. Hladnik: *Slovenska kmečka povest* (Ljubljana 1990), zlasti str. 72–73.

dnevni svetlobi in v gosposki sprejemnici našega meščanskega romana. Vendar ta na videz nenavadna kombinacija ni slovenska posebnost in tudi ne novost. Tako je bil strukturiran že eden od tipov gotskega romana, t. i. sentimentalna gotika (*sentimental gothic*), katere vidna predstavnica je bila Charlotte Smith. Tudi v romanu *Skrivnosti gradu Udolpho* (1794) Ann Radcliffeove sentimentalna zgodba o ljubezni mlade dame prekriva črno preteklost njenega sorodstva, v katerem se je pred davnimi leti zgodil nepojasnen umor. Take in podobne kombinacije niso redkost v postromantičnem romanu, kakršna sta npr. *Jane Eyre* ali *Hiša s sedmimi pročelji*, najdejo se pri Dickensu, Bulwerju, Balzacu, Marlittovi in še marsikje.

Vlogo in značaj uvodne zgodbe, ki po snovi in motivih izvira iz grozljive tradicije, v naši meščanski literaturi iz 60. in 70. let prejšnjega stoletja naj ponazorijo tri besedila: Erjavčeva daljša povest *Huzarji na Polici* (1863), Jurčičev *Deseti brat* iz leta 1866 in deset let poznejši Kersnikov roman *Na Žerinjah* (1876).

V povesti *Huzarji na Polici* se že zarisuje struktura poznejšega meščanskega romana na Slovenskem. Sestavljajo jo tri plasti – sentimentalna zgodba iz grajskega okolja, vaška zgodba s humorističnimi poudarki, med to dvoje pa je včlenjena mračna zgodba iz preteklosti. Erjavec je slednjo vpeljal le malo pred koncem povesti, v poglavje 8–11 (vseh poglavij je 13), ko se Dorica blazna vrne v vas Polico in umre pred cerkvenimi vrati. Doričina zgodba vstopi v dogajanje nenapovedana, saj bralec dotlej o njej sploh še ni nič slišal in šele zdaj izve, da je to gospodična s sosednjega gradu Bučnika, ki je pred časom pobegnila z ljubimcem od doma. Z njeno usodo se ukvarjajo v pogovorih na dveh krajih, v vaški gostilni in na poliškem gradu, in to na večer pred pogrebom, ki je hkrati večer pred Vsemi svetimi.<sup>25</sup> Poliški gospod Možina na prošnjo svojega gosta, madžarskega častnika, pripoveduje zgodbo sosednje družine; tragični razplet je pravkar odkril v skopem časopisnem poročilu.

Gre za tipično zgodbo o usodnem maščevanju: Doričin oče je sledil ubežnemu paru, obračunal je z zapeljivcem, pri tem pa je tudi sam izgubil življenje. Vse tri osebe v tragediji so standardne figure iz grozljive oz. sentimentalne literature (to dvoje je ponekod komaj mogoče razmejiti). Stari Amadeo Bentivoglio je lik skrivnostnega tujca, pribežal je s hčerko z Laškega, ko je bil tam zatrt upor. O njegovi preteklosti tudi Možinovi ne izvejo nič, mož ostaja samotarski, odljuden, molčeč;

25 Tu je Erjavec uporabil topos usodnega dne (*dies fatalis*), ki je igral pomembno vlogo v usodnostni tragediji, npr. v Wernerjevi 24. februar (1809) ali Müllnerjevi 29. februar (1812), kakor tudi v grozljivi zgodbi romantike, npr. pri Hoffmannu. Erjavec je na motiv usodnega dne uglasil že kratko povest *Veliki petek* (1857).

v nekaterih pogledih, tudi po italijanskem rodu, je soroden Rosaninemu očetu v poznejši Stritarjevi povesti. – Zapeljivec je črnolas Italijan bleščečih se temnih oči in namazanega jezika, privlačne zunanosti in izprijenega značaja. Dorica pa pripada enemu najbolj popularnih literarnih likov, t. i. liku zapeljane nedolžnosti. Tudi motiv dekleta, ki se mu od ljubezenskega razočaranja omrači um, je v literaturi 18. stoletja in zlasti romantike zelo pogosten.<sup>26</sup>

Uvodna zgodba v Erjavčevi povesti poleg značilne konfiguracije glavnih oseb in tipičnega pripovednega vzorca še v nekem pogledu kaže na svoj izvir v grozljivi tradiciji. Je namreč »italijanska« zgodba s prav tisto podobo Italije, ki jo je v literaturi uveljavil gotski roman. Italija je v njem tematizirana kot slikovita dežela opojne lepote, hkrati pa kot kotišče pregrehe, nasilja, zahrbtnih umorov, krvnega maščevanja, političnih zarot ter inkvizicije. Tako so si Italijo – in tudi Španijo – predstavljali britanski potomci puritancev, ki so s svojega otoka z mešanico nevoščljivosti in zgražanja od daleč gledali na sredozemske katoliške dežele.<sup>27</sup> Če je Ann Radcliffe spregovorila o »italijanski strasti« ali o »italijanskem maščevanju«, so njeni bralci takoj vedeli, kaj to pomeni. Prav to podobo Italije so brez pomislekov prevzele tudi druge literature. Pisatelji so radi segali po sredozemskem okolju takrat, kadar so potrebovali prizorišče za divje erotične strasti ali krvava dejanja; tako tudi Goethe z zgodbo Mignon in harfista v *Učnih letih Wilhelma Meistra* (1795–1796). Med sodobniki naših meščanskih pisateljev je Italijo v tem smislu populariziral zlasti Paul Heyse, ki je bil v izobraženskih krogih zelo v modi.<sup>28</sup>

Predstava o italijanskih strasteh in perfidnosti je prešla tudi v našo literaturo, še posebno s klišejem italijanskega zapeljivca. Erjavčev Cesare Angelini je zgodnji primerek tega lika pri nas; sledijo mu zapeljivec Jurčičeve *Hčere mestnega sodnika* (1866) in *Lepe Vido* (1877), pojavi se pri Tavčarju (*Antonio Gledjević*, 1873), Preglju (*Peter Markovič*, 1929), pa tudi pri manj vidnih pisateljih, npr. v romanu Lee Fatur *V burji in strasti* (1905). Erjavčeva povest vpeljuje tudi značilni slog italijanskega maščevanja, obračun v barki na morju, znan tudi iz Heysejeve novelistike (npr. iz novele

26 Prim. študiji H. Petriconi: *Die verführte Unschuld* (Hamburg 1953) in Philip Martin: *Mad Woman in Romantic Writing* (Sussex – New York 1987).

27 Prim. Mario Praz: *The Romantic Agony* (London – New York – Toronto 1954), zlasti str. 66–67.

28 Na Heysejevo postromantično novelistiko »z motivi iz sredozemsko-italijanskega okolja« opozarja v zvezi z Jurčičevo *Lepo Vido* Janko Kos (*Primerjalna zgodovina ...*, str. 120), pa tudi že Anton Slodnjak v zvezi z »noveleto« Alfonza Pirca *Giàcomo* (1884) v *Zgodovini slovenskega slovstva* III (Ljubljana 1961), str. 184 in 202 ter v zvezi s ciklom *Dalmatinske povesti* (1891) Iga Kaša (prav tam, str. 365).

*Samotarja*, 1857), ki ga je pozneje Bevk v istem letu uporabil kar dvakrat: v povestih *Vihar* in *Jadra z Markovim levom* (oboje 1928).

Kar se tiče funkcije uvodne zgodbe v *Huzarjih na Polici*, je očitno, da krvavi dogodki iz Bentivogliève družine nimajo vzročne zveze z glavno zgodbo. Na slednjo so le rahlo pripeti s sosedskim razmerjem med graščicina. Dorica je bila najboljša prijateljica Možinovih dveh hčera še iz otroških let, zato njena usoda grajsko družino čustveno prizadene, nima pa nikakršne vloge v razpletu ljubezenske zveze med mlajšo poliško gospodično in huzarskim častnikom, čeprav je vpeljana tik pred kritično točko. Pač pa Doričin pokop na tragikomičen način sproži razplet vaške zgodbe o krčmarici, poskočni vdovi, ki si skuša v tekmovanju z mlado sorodnico pridobiti srce huzarskega vahtmajstra. Po grobarjevem zatrjevanju naj bi prst iz novo izkopanega groba, zajeta opolnoči, omogočila izpolnitev sleherne želje. Ob Doričinem grobu pa se krčmarica sreča s trobentačem, ki bi po enaki poti rad postal neviden; oba praznoverneža drug drugega na smrt prestrašita in se spametujeta.<sup>29</sup> Vendar tudi zveza z vaškim ljubezenskim trikotom ni vzročna v pravem pomenu besede, saj bi za enak razplet zgodbe zadostoval kateri koli nov grob. V Erjavčevi povesti torej uvodna zgodba še ni tisti tečaj, na katerem se suče sedanje dogajanje, temveč prej – podobno kakor Mignonina zgodba v *Wilhelmu Meistru* – neke vrste novelistični vložek, ki razširja in razgibava pripovedni prostor in prinaša vanj napetost in skrivnost.

Zgodba o usodnem maščevanju sestavlja floris tudi v *Desetem bratu*, le da tokrat ni povezana z motivom zapeljane nedolžnosti, temveč z likom zavrženega otroka gosposkih staršev, ki se skriva pod identiteto potepuha. Spet sta na prizorišču dve podeželski graščini, postavljeni podobno kakor v Erjavčevi povesti: na tisti, ki stoji v ospredju, na Slemenicah, se spleta sentimentalni ljubezenski roman, na pristavi Polesku, pomaknjeni nekoliko v ozadje, pa se dogaja mračna družinska tragedija.

V dveh protagonistih družinske drame je tudi tu mogoče pri priči spoznati značilna lika iz črnega izročila. Graščak Piškvav, ki se je od kdove kod priselil na Polesek, je spet različica skrivnostnega samotarja neznane preteklosti in hudega ljudomrznika. Nekatere poteze kažejo na genealoško zvezo z eno najpomembnejših različic gotskega junaka, s hudodelskim

29 Erjavčevo oblikovanje vaške zgodbe v tem pogledu kaže sorodnost s t. i. zabavno gotiko (*sportive gothic*) Washingtona Irvinga, in sicer v spoju grozljivega motiva s humorjem. Idejna podlaga tej svojevrstni kombinaciji je tako pri Irvingu kakor pri Erjavcu razsvetljenska kritika praznoverja. – Irvingove kratke zgodbe so v Evropi tega časa uživale velik sloves, vendar je njihov sprejem pri nas doslej le malo obdelan; to vprašanje načenja Miran Hladnik v *Trivialni literaturi*.

znanstvenikom.<sup>30</sup> Piškav, katerega pravo ime je dr. Kaves, je zdravnik in učenjak, ki obvladuje tudi prepovedano znanje; poleg učinkovitih zdravil zna namreč mešati tudi strupe, poleg tega je obkrožen z značilnimi rekviziti gotskega znanstvenika, s knjižnico in laboratorijem. Vaščani natolcujejo, da je za svoje znanje in bogastvo dušo zapisal hudiču – spet daljen odsev velike teme grozljivega romana (zlasti nemškega), pogodbe z vragom. – Martinek Spak, njegov nezakonski sin, ki se skriva pod identiteto desetega brata, pripada literarnemu liku sirote, ki jo je ugleden in premožen oče zavrzel, hkrati pa tudi liku maščevalca. – Tretja figura v tej konstelaciji je zašla sem od drugod, iz sodobnega meščanskega okolja: Marijan, Piškavov zakonski sin in dedič, vsakdanji in zelo normalen podeželski gosposdič, ki o očetovi preteklosti in krivdi ne ve nič.

Zgodbo očetovega greha, katerega posledice zadenejo oba sinova, sestavljajo nekateri tipični motivni nizi grozljivega romana. Doktor Kaves je v mladih letih sklenil neveljaven zakon z gosposko hčerjo, Majdaleno Strugovo, ki jo je pomotoma imel za bogato dedinjo, pred tem pa je, kakor vse kaže, zastrupil njenega varuha, ki bi bil utegnul tej zvezi nasprotovati. Martinek, otrok iz lažnega zakona, vidi svoje življenjsko poslanstvo v tem, da poišče neznanega očeta in mu povrne krivico, storjeno zapuščeni in prevarani materi. Zgodba maščevanja se razplete v dveh fazah: najprej pride do poboja med sovražnima si polbratoma (značilen motiv viharniške dramatike); pri tem je Marijan nevarno ranjen, Martinek pa smrtno zadet. V naslednji fazi pa zavest o lastni krivdi in strah pred sramoto poženeta očeta v samomor.

V primerjavi z Erjavčevo uvodno zgodbo, ki je bila podana preprosto, v enem samem bloku in z zelo skromno ekspozicijo, vpeljana tako rekoč nenapovedano, je Jurčič spraval v pogon celotno mašinerijo preskušanih postopkov. Ti skrivnost napovejo, zbudajo in vzdržujejo napetost – in bralčevo radovednost – in na koncu uganko razvozljajo. Martinek je namreč že prav od začetka predstavljen kot skrivnostna osebnost, in to celo v režiji, ki je bila standardna v grozljivem romanu: v nočni atmosferi in na prizorišču z gradom, obsijanem z mesečino. Njegov glas je »nekako teman in strašan«, tako da je celó izobraženega Lovreta »skoro strah«, ko mu Martinek napoveduje prihodnost. Martinek ves čas zbuja tudi radovednost vaščanov, ne le s tem, da zna prerokovati, po potrebi izkopati zaklad in

30 Dolga vrsta učenjakov, ki zlorablajo svoje znanje ali prodajo dušo vragu v zameno za višjo vednost, se začeneja z doktorjem Frankensteinom v istoimenskem romanu Mary Shelleyeve in sega prek faustovskih junakov in alkimistov do Hawthornovega dr. Rappaccinija, Stevensonovega dr. Jekylla, Wellsovega »nevidnega človeka« do protagonistov popularnih ameriških romanov današnjega časa.



da ima skrivnosten vir dohodkov, ampak tudi s tem, da ga sprejema na obisk sicer skrajnje odljudni Piškav. Lovre in Manica prav tako sumita, da deseti brat ni navaden potepuh, zlasti še, ko vidita, da je bolj bister in izobražen, kakor se dela. Nerazumljiva se zdi tudi njegova navidezno čisto neutemeljena mržnja do Marijana, dokler bralci ne zvejo (razmeroma zgodaj, v 6. poglavju), da je Martinek Piškavov sin. Tu so priča njenemu pogovoru, ali bolje, prepiru; presojo o tem, ali skuša Piškav nadležnega obiskovalca ob tej priložnosti res zastrupiti, prepušča pisatelj bralcem. Vsa resnica o razmerju med očetom in sinom pa pride na dan šele čisto na koncu, in to spet po že znanih postopkih. Martinek ima namreč dokazno gradivo o svojem poreklu in očetovi davni krivdi, dokumente in pisma, torej temeljne rekvizite grozljivega romana. Jurčič je uporabil tudi najbolj klasični postopek razkrivanja resnice, predsmrtno izpoved. V *Desetem bratu* si sledita kar dve, ki se med seboj dopolnjujeta (podobno podvojitvev predsmrtno izpovedi je pozneje uporabil Tavčar v *Visoški kroniki*). Martinek na smrtni postelji razodene svojo zgodbo Lovretu Kvasu, Piškav svojo različico istih dogodkov Marijanu v poslovilnem pismu; pri tem resda zamolči nekaj bistvenega, morebitni umor Majdaleninega sorodnika in varuha. S temi postopki se razkrije dvojje identitet, prikritih pod lažnima imenoma, Martinkova in Piškavova. Odmotajo pa se tudi sorodstvena razmerja: dr. Kaves je Martinkov oče, Marijan Martinkov polbrat, Lovre Kvas je bratranec obeh in Kavesov nečak. Tradicionalna zmaga višje pravičnosti pride čisto na koncu: glavni krivec si sodi sam, umreti pa mora tudi Martinek, ker se je pregrešil z mržnjo in maščevalnostjo do očeta in brata.

V *Desetem bratu* ima uvodna zgodba enako funkcijo kakor v grozljivem romanu, tudi je s sedanjim dogajanjem vzročno brez vrzeli povezana: iz davne krivde drži cela veriga posledic v sedanjost in sproži tragedijo, dve nasilni smrti. Nasprotno pa je s sentimentalnim romanom Manice in Lovreta Kvasa uvodna zgodba v zelo ohlapni povezavi, saj sežejo vanjo samo stranski učinki, tako negativni kakor pozitivni. Kvas je obtožen, da je poskusil ubiti Marijana, svojega tekmeca pri Manici; bremeni ga kar nekaj oteževalnih okoliščin (npr. puška, pozabljena na kraju dejanja), vendar se njegova nedolžnost izkaže razmeroma hitro. Na Martinkovo predsmrtno željo mu Kaves v oporoki zapusti Polesek; s tem Lovre gotovo postane privlačnejši zet v očeh Maničinega očeta, vendar v resnici njegov uspeh v ljubezni in v poklicu ni odvisen od te dediščine, temveč od njegovih lastnih vrlin.<sup>31</sup>

31 Podobno ohlapna povezava sentimentalnega vzorca s črno uvodno zgodbo se najde ponekod že v gotskem romanu, tako npr. v *Skrivnostih gradu Udolpho*: junakinja dobi



Odganjki uvodne zgodbe tudi v *Desetem bratu* posežejo v vaško ljubezensko zgodbo, in še s podobnim veznim členom kakor v Erjavčevi povesti, namreč s praznoverjem. Martinek z denarjem, ki ga iztisne Piškavu, pomaga revnemu kmečkemu fantu do poroke, svoj vir pa prikrije tako, da uprizori izkop »zaklada« ponoči in na kraju davnega hudodelstva, kjer po ljudskem verovanju straši.

Zadnje od treh besedil, Kersnikov mladostni roman *Na Žerinjah*, je postavljeno na podobno urejeno prizorišče z dvema graščinama. Med njima se spletajo čustvene vezi, nad njima pa visi temačna skrivnost iz preteklosti in zastruplja razmerja v mlajši generaciji. Slikar Rogulin, ki je po umrlem stricu, baronu Selskem, podedoval grad Razbor, ves čas sluti, da mu teta žerinjskih dveh kontes, grofica Amelija, ni naklonjena. Uvodna zgodba, ki je bila vpeljana z že znanimi postopki, kakor so namigovanja vaščanov in skrivnostna svarila starega razborškega oskrbnika, se razkrije, ko Amelija odločno zavrne Rogulina kot morebitnega snubca katere od svojih dveh nečakinj. Junaku odstre pogled v preteklost obeh grajskih družin najprej nepopolno oskrbnikovo pričevanje, do kraja pa šele najdba stričevega dnevnika.

Kersnikova uvodna zgodba se od Erjavčeve in Jurčičeve izrazito loči v tem, da njeni protagonisti niso več liki iz grozljivega izročila: ni več skrivnostnih tujcev in zastrupljevalcev, nobenega najdenca, še italijanskega zapeljivca ne. Namesto teh nastopa čisto normalna podeželska gospoda, in sicer trojica: mladi žerinjski grof Aleksander Walden, njegova sestra Amelija in njen ženin, baron Selski. Nekega dne prinesejo Waldna mrtvega z lova, kamor sta odšla skupaj s Selskim. Ker sta se prejšnji večer, kakor že večkrat, prepirala, Amelija obdolži zaročenca, da je ubil njenega brata, medtem ko obvelja splošno mnenje, da je bil to samomor. Selski odide po svetu in se vrne domov umret kot odljuden samotar, pa tudi Amelija je ostala samska.

Rogulina je v veri v nedolžnost Selskega utrdila že oskrbnikova pripoved o minulih dogodkih, čeprav oskrbnik ne ve vsega. Šele popis usodnega dne v stričevem dnevniku, ki ga Rogulin po naključju najde v knjižnici, prinese mlademu junaku olajšanje, bralcu pa upravičeno razočaranje: v preteklosti se ni zgodil umor, še samomor ne, temveč samo nezgoda. Waldnu se je po nesreči sprožila puška in ga ubila. To pojasnilo, ki ga dopolni še Amelijina izpoved Rogulinu, naposled odstrani vse ovire za srečen razplet ljubezenske zgodbe, vendar so prav s tem pojasnilom

---

nepričakovano dediščino po lastnici gradu Udolpho, ki je bila nekoč zastrupila njeno teto, vendar je očitno, da bi mladi par, čednosten in privržen rousseaujevskemu idealu preprostega življenja, srečno prebil tudi ob skromnejših dohodkih.

vsi učinki navidezno mračne uvodne zgodbe izničeni.<sup>32</sup> Spričo tega, da je pisatelj po zelo ambiciozno in široko zasnovani uvodni zgodbi bralcem namesto osupljivih razkritij pripravil razočaranje, je Anton Ocvirk prav ob tem Kersnikovem besedilu prišel do sklepa, da »v Kersnikovih delih od *Žerinj* do *Gospoda Janeza* polagoma okrneva analitična tehnika«. <sup>33</sup> Slednjo tudi Ocvirk šteje za ostanek romantične pripovedne tehnike, zato mu prav »zakrnela zgodba« pomeni eno od znamenj za Kersnikovo težnjo k realizmu.

Nedvomno drži ugotovitev, da se tu snovno-motivna dediščina grozljivega romana umika, vendar uvodna zgodba sama kot gradbeni element v našem romanu ostaja in se celó modernizira. Za ilustracijo tega procesa lahko rabi Jurčičev roman *Doktor Zober* (1876), ki je izšel istega leta kakor *Na Žerinjah*.<sup>34</sup> Tudi tu se v okolju podeželske gospode še razpozna zgodba o maščevanju, vendar ne gre več za nasilna dejanja, temveč le še za psihološki pritisk, ki ga čudaški zdravnik Zober izvaja nad zakoncem Langman z bližnje graščine. Podobno kakor Kersnikova Amelija dolži svojega ženina, tudi gospa Langmanova nekdanjega zaročenca Zobra obtožuje, češ da je namerno povzročil smrt njenega moža, čeprav je tudi tu vzrok smrti povsem naraven in celó banalnejši kakor pri Kersniku. V preteklosti se sicer res skriva krivda Langmanovih, vendar tudi ta ni več tisto, kar je bila v grozljivem romanu. Postala je bolj civilizirana, nimamo več opravka z umorom, temveč le z dvojno prevaro: Langman je svojega prijatelja Zobra nekoč ogoljufal za nevesto in premoženje. Pripovedni vzorec, v katerem se junaku izneveri dekle, in to z njegovim prijateljem ali bližnjim sorodnikom, imenuje J. Kos »tipična postromantična zgodba«. <sup>35</sup> Ta vzorec se je pri nas pojavil že razmeroma zgodaj, vendar sprva samo v uvodni zgodbi (npr. v Erjavčevi noveli *Zamorjeni cvet*, 1861) ali pa v krajši prozi (tako v Jurčičevi povesti *Dva prijatelja*, 1868). V tej prvi fazi je bil vzorec še delno prekrit s sentimentalnim motivom zapeljane nedolžnosti, nato pa je postajal čedalje bolj sodoben, pri tem ko je ženska figura postajala čedalje manj nedolžna. Postromantični motiv se je preselil v uvodno zgodbo modernejšega vzorca, ki je bil v tedanjem slovenskem pripovedništvu pogosten (npr. v Kersnikovem *Ciklamnu*, 1883 in *Gospodu*

32 Na ta učinek je opozorila že prva ocena Kersnikovega romana (Ivan Gornik v *Zvonu* 1878).

33 Anton Ocvirk: »Kersnikova pot v realizem«, str. 390 (navedba po objavi v: A. Ocvirk: *Literarna umetnina med zgodovino in teorijo*, l. del. Ljubljana 1978). Za analitično tehniko prim. tudi str. 380, 389, 402, 409, 413, 427.

34 J. Kos ob tem ugotavlja: »Roman 'maščevanja' se v novi salonski preobleki vrača v *Doktorju Zobru*.« (*Primerjalna zgodovina ...*, str. 119–120).

35 J. Kos: *Primerjalna zgodovina ...*, str. 123.

*Janezu*, 1884 ter v Vošnjakovih *Pobratimih*, 1889, delno že v Jurčičevem romanu *Cvet in sad*, 1868), znan pa je tudi iz Turgenjeva, zlasti iz romana *Dim* (1867). V uvodni zgodbi mlada zaljubljenca loči nesporazum, spletkali ali – največkrat – nestanovitnost enega od njiju. Po več letih se v glavni zgodbi vnovič srečata, ko je ona že poročena ali zaročena z drugim, in stara čustva se spet vnamejo. Odtod je le še korak do ženine nezvestobe, ki je predmet nekaterih velikih romanov evropskega realizma, medtem ko se je pri nas večina pisateljev ob tem koraku še nekaj časa obotavljala.<sup>36</sup>

V slovenskem meščanskem pripovedništvu vzorci in motivi iz grozljivega izročila torej niso imeli takega osrednjega položaja kakor v našem zgodovinskem romanu in povesti, vendar pa so dobili dovolj vidno vlogo v stranskem pramenu ali v uvodni zgodbi. V dvodelni zgradbi, ki je pogostna v naši meščanski pripovedni prozi 19. stoletja, uvodna zgodba tako v tehničnem kakor v snovno-motivnem pogledu pripada drugi tradiciji kakor glavna zgodba. Medtem ko izvira slednja največkrat iz meščansko-verističnega sentimentalnega romana ali njegovih poznejših preobrazb, je v uvodni zgodbi še vse do Kersnika razpoznaven njen izvir v grozljivem predromantičnem izročilu. Njeno nastopanje v naši pripovedni prozi kaže naslednjo razvojno linijo: v Erjavčevi povesti je uvodna zgodba še neke vrste novelistični vrinek ali dodatek brez nujne vzročne zveze z glavno zgodbo. V *Desetem bratu* je že povsem izdelana značilna postromantična kombinacija: sentimentalni roman v glavni zgodbi, podložen z grozljivo uvodno zgodbo. Zdi pa se, da se v našem romanu grozljivi pripovedni vzorec noče prav sprijeti s salonskim sentimentalnim; njuna zveza ostaja ohlapna, pač pa segajo učinki iz preteklosti lahko na rob dogajanja v vaško zgodbo, pripeti nanjo z ljudskim praznoverjem. Kersnik je poskusil črno uvodno zgodbo naseliti v normalno okolje sodobne gospode, vendar je pri tem njen učinek izničil. V njegovih romanih se grozljivi element v snovno-motivnem pogledu izgublja, kljub temu pa uvodna zgodba kot gradbeni element ostaja in se v tematskem pogledu postopoma modernizira. Podobno kakor kratka proza je namreč tudi uvodna zgodba prožnejša, bolj odprta za novosti kakor glavna nit v našem tedanjem romanu. Kaže, da so ravno skozi uvodno zgodbo, podobno kakor skozi kratko prozo, v naše pripovedništvo vstopali sodobnejši vzorci.

36 Za neobičajne različice tega vzorca se je ponekod odločil Tavčar. V *Ivanu Slavlju* (1876) je počrnil stransko zgodbo o ženini nezvestobi z bratomorom, v *Mrtvih srcih* (1884) pa je vzorca v dvodelni zgodbi obrnil: v uvodni zgodbi je namestil moderno tragedijo o nezvestobi in samomoru poročene žene, v stranskem pramenu sedanje zgodbe pa je uporabil grozljivi motiv nepriznanega sina, ki živi nevede pod streho neznanega očeta, se zaljubi v polsestro in slednjič pade v dvoboju s polbratom.

---

# Literarne konvencije v slovenskem zgodovinskem romanu 19. stoletja

## I

### *Opredelitev problema*

Med raznimi zvrstmi pripovedne proze, ki so nastajale v slovenski literaturi prejšnjega stoletja, je bil zgodovinski roman<sup>1</sup> razmeroma čista oblika, le malo pomešana z drugimi žanri in tudi razvojno dovolj usklajena s tujim historičnim romanopisjem;<sup>2</sup> zato so evropski in ameriški zgledi prav v zgodovinskem romanu pri nas bolj razpoznavni in oprijemljivi kakor v večini sočasnih proznih oblik. Med takimi zgledi je na prvem mestu Walter Scott, stvaritelj klasičnega zgodovinskega romana, pisatelj z brezbrežnim učinkovanjem na sodobnike v Evropi in Severni Ameriki. Njegov sloves je dosegel vrhunec okoli l. 1830, v t. i. zamudniških literaturah pa ni pojenjal niti v drugi polovici 19. stoletja; tako tudi v slovenski, kjer sta bili zgodovinska in psevdozgodovinska povest ne le med najbolj zgodnjimi, temveč tudi med najbolj priljubljenimi in količinsko najmočnejšimi oblikami.<sup>3</sup> Scottov zgled je bil odločilen predvsem za zgodnjo stopnjo našega zgodovinskega pripovedništva od 60. do 80. let; to se je

---

Prvič obj.: *Primerjalna književnost*, 1994, letn. 17, št. 1, str. 1–34 ; št. 2, str. 1–34.

- 1 Termin »zgodovinski roman« je zavoljo tedanje nedosledne in še neutrjene rabe komaj mogoče razmejiti od termina »zgodovinska povest« ali »zgodovinska novela«. Ti izrazi namreč dostikrat označujejo besedila s približno enakim obsegom in notranjim ustrojem. O tem vprašanju prim. Janko Kos: »K vprašanju zvrsti v slovenski pripovedni prozi«, *Primerjalna književnost* 6, 1983, št. 1, str. 1–16. – Miran Hladnik: »Preštevna določila slovenske povesti«, *Slavistična revija* 41, 1993, št. 1, str. 65–75. Avtor analizira devet Jurčičevih daljših besedil z zgodovinsko tematiko in na podlagi izsledkov predlaga merila, po katerih naj bi se slovenska povest razmejila od romana, vendar ugotavlja, da je v 19. stoletju »povest domače slovensko ime za evropski roman« (str. 67).
- 2 Prim. Janko Kos: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*, Ljubljana 1987, zlasti str. 127.
- 3 Prim. Miran Hladnik: *Trivialna literatura* (Literarni leksikon, 21), Ljubljana 1983, str. 83. – Miran Hladnik: »Pot slovenske zgodovinske proze v 20. stoletje« (v: *XIX. seminar slovenskega jezika, literature in kulture*, 4.–16. julij 1983. Zbornik predavanj, Ljubljana 1983, zlasti str. 66–67).

prav ob Scottu vzdignilo nad začetniške poskuse 40. in 50. let ter preko vajecev doseglo z Jurčičem in mladim Tavčarjem novo kakovost.

Scottov odmev v slovenskem pripovedništvu je bil v naši literarni vedi deležen precejšnje pozornosti. Največ zanimanja je bilo namenjeno Jurčiču, »slovenskemu Scottu«, posebno primerjavam *Desetega brata* s *Starinarjem*, presenetljivo malo zanimanja pa je bilo do nedavnega za Scottove sledove v Jurčičevih zgodovinskih besedilih.<sup>4</sup> Dosti manj kakor s škotskim mojstrom samim se je naša literarna zgodovina ukvarjala z okoliščino, da je njegovo delo v slovenski kulturni prostor vstopilo že v obsežnem spremstvu; slednje se je močno namnožilo prav zaradi Scottovega podaljšanega sprejemanja na Slovenskem.<sup>5</sup> Upravičeno bi se zato dalo govoriti o sprejemanju ne le Scottovega, temveč tudi scottovskega romana, toliko bolj, ker med temi pisatelji niso bili samo manjši, danes pozabljeni posnemovalci, ampak tudi ugledni avtorji, ki so prvotni model preoblikovali v nove različice historičnega pripovedništva, prilagajene narodnostnim ali političnim razmeram svojega časa in dežele – to so bili Bulwer-Lytton, Hugo, Mérimée, Manzoni, Puškin, Hauff in drugi. Slovenskim bralcem so bili dostopni predvsem v nemških prevodih oz. izvirnikih. V tej zvezi je vredna upoštevanja Cooprova specifično ameriška različica historičnega romana, kakor tudi odrastki scottovskega modela v nove oblike, kakršna je npr. historično kostumirani pustolovski roman Dumasa starejšega. Glede na naše tedanje razmere bi bila verjetno še posebej zanimiva nemška in avstrijska veja scottovskega romana, tako zgodovinska od Hauffa in Alexisa do Spindlerja in Kurza, pustolovska z Gerstäckerjem in Sealsfieldom na čelu, kakor tudi trivialni odganjki z nekoč popularnimi imeni Karoline Pichler in Luise Mühlbach. Sprejemanje teh romanopiscev in oblik je pri nas raziskano le delno; precej ugotovitev in domnev o njihovih vplivih se je nabralo prav ob *Rokovnjačih*.<sup>6</sup>

- 4 Med avtorji, ki so se ukvarjali z Jurčičevim razmerjem do Scotta, so po presoji Štefana Barbariča pomembni predvsem trije: Dragan Šanda, Ivan Prijatelj in France Koblar. Prim. Štefan Barbarič: *Josip Jurčič* (Znameniti Slovenci), Ljubljana 1986, zlasti str. 87–90. Pri vseh treh gre za vzporednice med *Starinarjem* in *Desetim bratom*. Za ugotovitve o širšem učinkovanju W. Scotta na Slovenskem prim. Janko Kos: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*, str. 128, op. 3. Avtor namenja temeljitejšo analizo Scottovemu vplivu na naš zgodovinski roman, posebno na njegovo zgodnjo fazo (n. d., poglavje XX).
- 5 J. Kos ugotavlja, da se Scottov vpliv po sprva počasnem prodiranju v našo zgodovinsko prozo v 50. letih do kraja razmahne šele v 60. letih 19. stoletja. Prim. Janko Kos: »Walter Scott in rojstvo zgodovinskega romana«. – V: Walter Scott: *Waverley* I (Sto romanov), Ljubljana 1987<sup>2</sup>, str. 10–11.
- 6 Izsledke slovenske literarne zgodovine o tujih zgledih za *Rokovnjače*, še posebno ugotovitve Ivana Grafenauerja in Tineta Orla, kritično povzema in dopolnjuje Mirko Rupel v opombah k Jurčičevemu *Zbranemu delu* VII, Ljubljana 1956, zlasti str. 287–289.

Pričujoči zapis nima namena dopolnjevati ali širiti dosedanjih dognanj o sprejemu Scottovega in scottovskega romana na Slovenskem; pač pa namerava poseči v zadnje desetletje 18. stoletja k eni izmed tistih pripovednih oblik, iz katerih je v Angliji zrasel klasični zgodovinski roman, h gotskemu romanu. Tudi pri tem ne bo šlo za odkrivanje morebitnih konkretnih vplivov tega časovno zelo odmaknjenega žanra, temveč za poskus pokazati na literarno izročilo z zelo utrjenimi in značilnimi konvencijami kot ozadje našemu zgodovinskemu pripovedništvu, in naposled za poskus ugotoviti preobrazbe teh konvencij v našem historičnem romanu v 80. letih 19. stoletja, ne glede na to, s kakšnim posredništvom so vanj prišle. Scottov model bo v nekaterih glavnih potezah opisan kot najpomembnejši vmesni člen, čeprav so nedvomno posredniško vlogo opravljale tudi druge različice zgodovinskega romana, trivialna literatura in celo dramatika.

Gotski roman večkrat štejejo za predhodno stopnjo historičnega oz. za vmesni člen med baročnim in klasičnim zgodovinskim romanom.<sup>7</sup> Scott sam je v Horaceu Walpolu, avtorju prvega gotskega romana *Otrantski grad* (1764), videl svojega predhodnika.<sup>8</sup> Vsekakor je »historičnost« gotskega romana že nova kvaliteta v primerjavi s tisto v baroku. Literatura namreč preteklosti dotlej ni razumela kot nekaj, kar je drugačno od sedanjosti, temveč kot nekaj, kar je za sedanjost eksemplarično.<sup>9</sup> Minula doba in tuja dežela se v baročnem romanu od tedanje sodobnosti nista razločevali, določala so ju le imena vladarjev, vojskovodij in navedbe kake sloveče bitke, podobno kakor so v baročnih operah rimski in perzijski imperatorji nastopali v napudranih lasuljah ter v oblačilih s čipkami in naborki. Šele avtorji gotskih romanov so bili tisti, ki so prvi konkretizirali čas in prostor z značilnim kronotopom: v slikovito naravo Italije ali Španije so postavili gotsko arhitekturo gradu, samostana, srednjeveškega mesta. Podobo so dopolnili z viteško opremo, orožjem, oblačili, portreti prednikov, starimi rokopisi in drugimi rekviziti ter z dogodki, značilnimi

7 Prim. Mihail Bahtin: *Teorija romana. Izbrane razprave* (prevedel Drago Bajt) (Zbirka marksistična teorija kulture in umetnosti), Ljubljana 1982, str. 229–230.

8 Scott je bil tudi prvi teoretik zgodovinskega romana; svoje poglede na gotski roman je razložil na več mestih, tako v uvodih k svojim delom kakor tudi v biografskih esejih *Lives of the Novelists* (1821–1824). Posebno pozornost zasluži ravno njegov »rodovitni nesporazum« z mislijo Horacea Walpola, kako naj bi se v gotskem romanu združila veristična *novel* in fantazijska *romance*; to zamisel je Scott po svoje uresničil v zgodovinskem romanu.

9 Prim. Erwin Wolff: »Sir Walter Scott und Dr. Dryasdust. Zum Problem der Entstehung des historischen Romans im 19. Jh.« – V: *Dargestellte Geschichte in der europäischen Literatur des 19. Jahrhunderts*. Hg. von Wolfgang Iser und Fritz Schalk (Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts, 7), Frankfurt am Main 1970, str. 19.



za srednji vek, kakor so turnir, obleganje gradu ali mesta, božja sodba, čarovništvo, inkvizicija itn. Srednji vek se v gotskem romanu prikazuje v zornem kotu razsvetljene dobe in protestantske dežele kot mračni čas fevdalne in cerkvene samopašnosti ter praznoverja, prizorišče pa so praviloma dežele katoliškega Sredozemlja, kjer se kotijo divje strasti, razvrat in krvavi obračuni.

Stopnja historičnosti je bila višja v tistih gotskih romanih, ki se godijo na domačem prizorišču in v manj oddaljeni preteklosti, čeprav tudi v teh mrgoli hudih anahronizmov in časovnih neskladnosti. Veja t. i. historične gotike<sup>10</sup> se je v gotskem romanu okrepila ob njegovem zatonu, ki se časovno ujema z vzponom zgodovinskega romana. Sožitje teh dveh žanrov je potekalo ob medsebojnih vplivih, ob prenikanju historičnosti v gotski roman in gotskih konvencij v zgodovinskega. Ko je slednji v drugem desetletju 19. stoletja prevladal, se je gotski roman z okrajšanimi priredbami umaknil v pogrošne zvežčice in z njimi zadovoljeval potrebe neizobraženih plasti beročega občinstva, za katero je bil Scott prezahteven in predolgovezen. Ta trivialna podrast grozljivega romana, in to ne le gotskega, je bila v cenениh izdajah razširjena tudi na Slovenskem.<sup>11</sup>

Na področju strukture in tehnike romana je gotski žanr prinesel pomembne novosti, s tem da je izdelal konvencije, po katerih se da sestaviti učinkovita in napeta fabula. Ravno tem vprašanju pa je naša literarna veda – z redkimi izjemami<sup>12</sup> – posvečala dosti manj pozornosti kakor snovno-motivnim primerjavam s tujimi zgledi, čeprav je bila oblikovno-tehnična stran glavna šibkost ob začetkih našega historičnega pripovedništva.<sup>13</sup> Snovno-motivnim in tematskim vprašanju se sicer tudi tu ne

10 Termina *historical gothic* oz. *gothified history*, kakor tudi vse druge označbe za razne tipe gotskega romana prevzema pričujoči članek po delu Frederick S. Frank: *The First Gothics. A Critical Guide to the English Gothic Novel*, New York & London 1987. – Termin der »historisierende« Schauerroman uporablja Kurt Otten v razpravi »Der englische Schauerroman«. – V: *Europäische Romantik* II. (Ur.) Klaus Heitmann (Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, 15), Wiesbaden 1982.

11 Prim. Miran Hladnik: *Trivialna literatura*, str. 74, 78–79, 84–85.

12 Med starejšimi analizami tehnike in kompozicije v slovenski prozi je v zvezi z gotskim romanom posebno zanimiv Uvod Franceta Koblarja v *Desetem bratu* (Cvetje iz domačih in tujih logov, 10. Celje 1936). Gre namreč za zelo zgodnje opozorilo na *Otrantski grad* kot prvi primerek modela s tovrstno fabulo. – Od povojnih obravnav našega zgodovinskega pripovedništva se oblikovno-tehničnih problemov lotevajo npr. France Jesenovec: »Jurčič romantik«, *Jezik in slovstvo* 2, 1956/57, str. 168–174, 270–277. – Matjaž Kmecl: *Rojstvo slovenskega romana* (Zbirka Kultura), Ljubljana 1981, poglavje 6. *Dogajanje in zgradba*. – Gregor Kocijan: »Nekatere pripovedne prvine v zgodnjih Jurčičevih delih«. – V: Gregor Kocijan: *Med analizo in sintezo. Literarnozgodovinske razprave* (Razpotja, 43), Maribor 1992.

13 Prim. Gregor Kocijan: »Zgodovinska snov v pripovedni prozi med Vrazom in Jurčičem«. – V: Gregor Kocijan, *Med analizo in sintezo*.

bo mogoče povsem izogniti; gotska fabula je namreč take narave, da prav terja ustrezne – in zato stalne – pripovedne obrazce in motivne nize.

Nekatere bistvene razlike, s katerimi se je gotski roman ločil od uveljavljenih romanesknih oblik 18. stoletja – od robinzonade, pikaresknega in sentimentalnega romana –, se pokažejo že ob čisto splošni primerjavi. Ker roman v tedanji poetiki še ni bil priznan kot literarna zvrst, so si vse navedene oblike meščanskega romanopisja skušale pridobiti legitimnost tako, da so se izdajale za resnično zgodbo in razglašale svoje moralno-poučne namene. Pristnost je meščanski roman simuliral že z imenom *history* (izraz je pomenil zgodbo iz resničnega življenja), predvsem pa s takimi oblikami pripovedi, ki so zbudjale videz pristnosti; taka je bila prvoosebna memoarska pripoved, dnevnik, pismo, potopis itn.<sup>14</sup> Gotski roman je to prakso pretrgal, ko je že vnaprej priznal, da je artefakt, in to že z umetelno oblikovano tretjeosebno pripovedjo, razčlenjeno na poglavja. Tak prestop iz »resnične zgodbe« v literarno je sicer že prej tvegat kak posamezen avtor, npr. Fielding in Goldsmith,<sup>15</sup> ki sta bila kot spretna dramatika tudi v kompozicijskem pogledu uspešnejša od večine sodobnikov, vendar je tak model prišel v splošno rabo šele z gotskim romanom.

»Resničnost« zgodbe je v meščanskem romanu jamčila za veljavnost moralnega nauka, ki naj bi iz nje sledil in ki naj bi bil tudi njen glavni namen, če že ne sploh opravičilo za njeno objavo. Gotski roman pa se je brez zadrege ponudil kot branje za prosti čas, kot beg iz dolgočasne vsakdanjosti. Ta namen pa je lahko dosegel le tedaj, če je pri občinstvu zbudjal radovednost, kaj se bo zgodilo naslednji hip. Zato je v novem žanru kot temeljna prvina prevladala fabula, katere cilj je bil ustvarjanje napetosti. Izraz fabula v tej zvezi označuje razvrstitev dogodkov po nekem urejajočem načelu (to načelo je ponavadi vzročnost, lahko pa je to tudi poseg nadnaravnih sil itn.) in njihovo naravnost k vnaprej določenemu cilju. Prav z urejajočim načelom in opredeljenim ciljem se fabula izrazito loči od zgodbe, tj. od golega kronološkega zapovrstja dogodkov, ki se da poljubno pretrgati ali nadaljevati in tudi nima končnega cilja. Taka

14 Prav malo zanimanja med raziskovalci Scottovega dela zbuja dejstvo, da se je pisatelj občasno vračal tudi k pripovednim načinom sentimentalnega romana. *Redgauntlet* (1824) npr. se začneja z izmenjavo pisem med prijateljema, preide v junakov dnevnik in se nadaljuje kot tretjeosebna pripoved. Pravi sentimentalni intermezzo je vložen v roman *Guy Mannering* (1815), ljubezenska zgodba v obliki junakinjinih zaupnih pisem prijateljici. Tradicionalno prvoosebno pripoved pa je Scott za celotno besedilo uporabil samo enkrat, in to v romanu *Rob Roy* (1817).

15 Goldsmithov *Župnik Wakefieljski* (*The Vicar of Wakefield*, 1766) se sicer od Fieldingovega vsevednega tretjeosebnega pripovednika loči v tem, da ohranja staro prvoosebno pripoved, vendar je celota zelo umetelno simetrično sestavljena in razdeljena na poglavja.

nanizanka epizod je značilna npr. za pikareskni roman, ki sodi med prostorske romane, medtem ko je gotski roman akcijski.

Ustroj gotске fabule se močno naslanja na strukturo drame, in sicer prav v posameznih sestavinah, ki so sicer značilnost dramatike,<sup>16</sup> tako npr. sprožilni element, zaplet, preobrat, razplet, katastrofa itn. Na dramatiko sta se sicer že prej oprla Richardson in Fielding ter uveljavila tudi vzročno povezavo dogodkov, vendar se gotska fabula bistveno loči tako od iztanjšanih, natančnih diagramov duševnega življenja v Richardsonovih psiholoških romanih kakor tudi od lagodnega, širokega toka dogodkov v Fieldingovi »komični epopeji«. Fabula gotskega romana je okleščena slehernega balasta, ki bi upočasnil hudournik dogajanja. Odstranjene ali močno skrčene so prav tiste sestavine, ki so dajale substanco meščanskemu romanu: obilno moraliziranje, kritični prikaz družbenih razmerij ter nazorni, podrobni opisi okolja, nravi in običajev, oseb in predmetov, družinskega in družabnega življenja – skratka, vse tisto, s čimer si je roman tega časa prislužil označbo »meščanski verizem«. V gotski fabuli pa za meščansko vsakdanjost ni ne časa ne prostora, sestavljajo jo izjemni, mejni, kritični položaji, vzročno povezani v loke napetosti oz. dogajalne faze.<sup>17</sup>

Poleg verističnega slikanja vsakdanjega življenja je gotska fabula odvrгла tudi psihološko upodobitev junakov, ki jo je do nadrobnosti izdelal sentimentalni roman. Gotski roman je od njega sicer prevzel osrednjo dvojico krepostnih zaljubljenecv in z njo vred topos preganjane nedolžnosti, vendar so se značaji podredili dogajalnemu obrazcu fabule in se pri tem sploščili. Figure so v dramatičnem nasprotju razdeljene na svetle in temne, vsaka ima v fabuli svojo vlogo: sirota, ljubimec, morilec, maščevalec, sodnik itn. V gotski fabuli šteje to, kar oseba počenja, in ne, kakšna je.

16 Gotski roman je nastal v času, ko so se strogo začrtane meje zvrsti razrahljale in se je tudi roman lahko odpiral drami. V času največjega razcveta (90. leta 18. stoletja) so gotski roman spremljala gledališka dela z enako tematiko. Medsebojno učinkovanje je bilo intenzivno še posebej spričo dejstva, da so bili nekateri najvidnejši gotski romanopisci hkrati dramatik (Walpole, Lewis, Maturin). Položaj je bil podoben v Franciji in zlasti v Nemčiji, kjer so vzorci in motivi grozljivega romana kar neposredno prešli v dramatiko viharništva in romantike, še posebno v usodnostno tragedijo.

17 Termina »dogajalna faza« in »lok napetosti« sta prevzeta iz del Eckhard Breiteringer: *Der Tod im englischen Roman um 1800. Untersuchungen zum englischen Schauerroman* (Göppinger akademische Beiträge, 19), Göppingen 1971. – Eberhard Lämmert: *Bauformen des Erzählens* (Metzler Studienausgabe), Stuttgart 1975. – Pri terminih, ki v naši literarni vedi še niso utrjeni, se članek opira predvsem na dela Seymour Chatman: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca & London 1978. – Gérard Genette: *Narrative Discourse. An Essay in Method*, Ithaca, N. Y. 1983. – Mihail Bahtin: *Teorija romana*, n. d. – Mieke Bal: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto & Buffalo & London 1985.

## Literarne konvencije

### 1. Gotski roman: Italijan Ann Radcliffeove

Struktura gotске fabule naj bo ilustrirana ob primeru *Italijana*, poznega dela Ann Radcliffeove, ki presega njena prejšnja, popularnejša dela po enoviti, strogi kompoziciji in dramatičnosti. Gotski roman je prav z deli te pisateljice dosegel svojo »klasično« obliko, t. i. visoko gotiko, ki jo je pozneje Scott priredil v svoj model zgodovinskega romana.<sup>18</sup> Umetnost Ann Radcliffeove je namreč preseгла začetno okornost in kričeče učinke *Otrantskega gradu*, spet pa ni tako zapletena in zahtevna kakor nekatera odličnejša dela poznejše gotike, npr. *Frankenstein* (1818) Mary Shelleyeve s strukturo koncentričnih krogov ali škatlasta kompozicija Maturinovega *Melmotha Popotnika* (*Melmoth the Wanderer*, 1820).

V naslovu *Italijan ali Spovednica črnih spokornikov* (*The Italian, or the Confessional of the Black Penitents*, 1797) je tedanji bralec takoj prepoznal značilni gotski kronotop. Dogajanje je bilo sicer pomaknjeno le za kaka štiri desetletja nazaj, torej v sredo 18. stoletja, vendar je že sam premik v Italijo pomenil tudi premik v srednjeveške razmere. Pomenil je inkvizicijo, razdor v fevdalnih rodovinah, deželo, na gosto posejano s samostani in prepredeno s spletkarskimi menihi, ovaduhi in zahrbtnimi morilci, pa tudi deželo razkošne in čutne lepote, skratka vse tisto, kar je bilo za potomce angleških puritancev prepovedano in zato še bolj privlačno. Naslov vpečuje tudi enega od vodilnih motivov *Italijana*, na katerega je ubran že uvod, ki uokvirja zgodbo. Črni spokorniki so namreč meniški red, ki se posveča spovedovanju posebno hudih grešnikov. Spovednica in morilec, ki se je zatekel v okrilje cerkve, zbudita pri skupini angleških popotnikov v Neaplju tolikšno zanimanje, da italijanski gostitelj posebej zanje naroči pri nekem študentu iz Padove zapis zgodbe, povezane s prav to spovednico.<sup>19</sup>

*Italijan* je izšel v treh lepo vezanih knjigah (t. i. *tripledecker*), podobno kakor drugi imenitnejši gotski romani, ne da bi se taka delitev kakor

18 V novejših študijah o Scottu je povsem presežena trditev Georga Lukácsa, češ da drugo- in tretjerazredni pisatelji, kakršna je Ann Radcliffe, na Scotta niso vplivali. Prim. Georg Lukács: *Der historische Roman*, Berlin 1955, op. str. 23.

19 Romanopisci 18. stoletja praviloma niso nastopali kot avtorji svojih besedil, temveč kot izdajatelji »pristnih« pisem, dnevniških zapisov ali drugih dokumentov. Konvencijo navideznega izdajatelja je prevzel tudi Walpole in jo priredil novemu žanru. V uvodu k *Otrantskemu gradu* se je predstavil kot učenjak, ki je prevedel star italijanski rokopis, ter razložil, kje je rokopis nastal in kje je bil najden. Izdajateljske konvencije se drži tudi Ann Radcliffe, le da je njen predgovor, ki daje okvir celotni fabuli, že izdelan kot dramatičen prizor.

koli ujemala z vsebinsko členitvijo dogajanja; besedilo je bilo pač za en sam zvezek predolgo, zato ga je pisateljica razdelila na tri približno enake kose, poglavja se v vsakem štejejo na novo (11 + 10 + 12, skupno 33). Posebnost in najbrž prav izum Ann Radcliffeve so epigrafi v verzih nad posameznimi poglavji, s katerimi je pisateljica poetizirala svoja besedila. V *Italijanu* si je za moto največkrat izbirala verze iz svojega vzornika Shakespearja, potem iz Milтона, pa tudi iz svojih sodobnikov Collinsa, Thomsona, Younga in Walpola in še od raznih neimenovanih pesnikov.<sup>20</sup> Moto vpeljuje temo in vsebino poglavja, lik kake osebe, lahko je tudi reflektivnega značaja, ali pa ustvarja ustrezno razpoloženje in ozračje, ki sta bistvena kvaliteta te pisateljice.

Kakor v večini gotskih romanov je tudi v *Italijanu* pripoved tretjeosebna. Vendar je ne obvladuje vsevedni pripovedovalec, kakršen je npr. Fieldingov, ki suvereno prikazuje in sproti komentira dogajanje. Avktorialna pripoved je mestoma komaj ločljiva od personalne, njuna kombinacija pa preračunana na zbujanje bralčeve radovednosti. Dogajanje je namreč večidel zoženo na vidno polje katere od oseb, največkrat na zorni kot enega od zaljubljenecv, pa tudi katerega od njihovih preganjalcev. Ta metoda bralca sili, da se identificira s preganjanim parom, doživlja z njim negotovost, strah in upanje, na drugih mestih pa se odstira pogled v črne duše in naklepe preganjalcev. Le na redkih mestih se pripovedovalec oglasi s svojimi lastnimi pogledi ali s presojo položaja, redko tudi poseže neposredno v dogajanje in bralcu kakor po nerodnosti izda skrivnosti, ki bi jih ta ob dosledni rabi siceršnje metode moral odkrivati hkrati z junaki.

*Italijan* se odlikuje z dramatičnim začetkom in s spektakularnim koncem. Gotski roman se namreč ne začne tradicionalno z junakovim rojstvom, ki uvaja njegovo življenjsko zgodbo, temveč s kakim dogodkom, enakovrednim sprožilnemu elementu v drami. Ta dogodek vpeljuje kritičen izsek iz junakovega življenja, v katerem se odloča njegova usoda. V *Italijanu* ta izsek po vsej verjetnosti zajema nekaj mesecev; za natančnejšo določitev njegovega trajanja namreč v besedilu manjka opornih mest.

20 Edina dva pomembna predhodnika Ann Radcliffe, Walpole in Clara Reeve, epigrafov še ne uporabljata; C. Reeve pripovedi sploh še ne členi na poglavja. Tako je najbrž upravičena domneva, da je verzni moto nad poglavji vpeljala prav Ann Radcliffe, ki je tudi sicer na čustveno poudarjenih mestih v svojih romanih rada vpletala verze, pa tudi cele lirske pesmi – kot neke vrste operne arije. Manira epigrafov nad poglavji se je prek Scotta silno razmahnila, od Bulwerja do Nodiera in Mériméja tja do Puškina in še dlje. Pri nas je bil tej konvenciji zelo privržen Jurčič, začenja pa se že v vajejskem krogu, npr. pri Mandelcu in Zarniku. – Navedeni sodobniki Ann Radcliffe pripadajo dvema značilnima tokovoma predromantičnega pesništva, poeziji grobov in noči ter opisni poeziji narave; izbira kaže na novo estetsko usmeritev pisateljice, ki je sicer ostajala večidel še v miselnem okviru razsvetljenstva.



Že prvi stavek v *Italijanu* poleg kraja, časa in dveh glavnih oseb prikaže tudi sprožilni dogodek: »Bilo je v cerkvi svetega Lavrencija v Neaplju, v letu 1758, ko je Vincentio di Vivaldi prvikrat zagledal Elleno Rosalbo.« Taka ekspozičija je tipična za gotski roman: bralec je brez slehernega prejšnjega pojasnila postavljen na sredo nekega dogajanja. Nato sledi zasuk, ki ga G. Genette imenuje »ekspozičijska vrnitev«: pripovedovalec razloži okoliščine, ki so potrebne za razumevanje izhodiščnega položaja, in predstavi osebe. Pri priči je jasno, da bo stanovska razlika nepremostljiva ovira za združitev mladega para: Vivaldi je edinec ene izmed najstarejših plemiških rodov in v Neaplju, Ellena pa revno, brezimno dekle. Za fabulo je še posebej pomembna okoliščina, da je Ellena sirota brez staršev. V gotski fabuli se s tem odpirajo dvojne možnosti: sirotin brezpravni položaj pisateljici omogoča manipulacije z njeno usodo, kakršne bi bile neizvedljive, če bi junakinjo varovala družina ali visoki stan. In drugič, gotska sirota nikoli ni tisto, kar se sprva zdi: prav skrivnost njenega rodu je ena od ključnih ugank, ki povzročajo napetost v fabuli in radovednost pri bralcu.

Ekspozičija (poglavja 1–5 prve knjige) ob glavni težavi ljubezenske zgodbe, stanovski pregradi, razvrsti zaveznike in nasprotnike mladega para. Ellenina edina sorodnica je priletna in bolehnata Signora Bianchi, edina služabnica postarna Beatrice; naklonjena ji je tudi prednica bližnjega samostana Santa della Pietà. Vivaldi se lahko zanaša le na zvestega služabnika Paula, potem ko so ga prijatelji zapustili, preplašeni od grozljive meniške prikazni. Nekaj naključnih dobrotnikov najde mladi par še medpotoma. – Med nasprotniki je na prvem mestu junakova mati, markiza di Vivaldi; oče poroki sicer nasprotuje, rohani, vendar zoper mlada dva ne ukrepa. Vse peklenke naklepe brez njegove vednosti zasnuje markiza, in sicer ob nasvetih svojega spovednika in zaupnika Schedonija. Mračni naslovni junak, ena največjih figur gotskega romana, nastopi v 2. poglavju. Schedoni je dominikanski menih veličastne zunanosti in skrivnostne preteklosti, ljudomrznik in cinik, ki svoj izjemni razum in voljo do moči brezkompromisno usmerja k enemu samemu cilju, vzponu do najvišjih časti v cerkveni hierarhiji. Služita mu dva agenta, menih Nicola di Zampari, ki se kot nezemeljska prikazen pojavi že v 1. poglavju, in najeti morilec Spalatro, ki nastopi šele v drugi polovici romana. Markiza ima mogočno zaveznico tudi v opatinji samostana San Stefano; z njo jo družijo zlasti plemiška ošabnost.

Fabula *Italijana* je zasnovana na dveh poglavitnih temah, od katerih se vsaka giblje na svoji lastni časovni ravni. V sedanosti poteka zgodba nasilno ločenega ljubezenskega para, v preteklosti pa se skriva dvojna



uganka: nepojasnjeno hudodelstvo v plemiški družini in skrivnost junakinjinega rojstva in imena. Razmerje med tema dvema pripovednima vzorcema je urejeno v časovno shemo, sorodno tisti v analitični drami: sedanja zgodba se odigrava pred bralčevimi očmi, pretekla ostaja pred njim sprva še skrita. Obe zgodbi, sedanja in pretekla, imata neko skupno dogajalno raven: njuni protagonisti so iz iste družine, čeprav iz dveh generacij. Povezani sta tudi vzročno: posledice iz preteklosti usodno posegajo v sedanjost, Ellena ne more do svojih pravic in imena, ne da bi prišel na dan zločin njenega strica in očima.

Predzgodba (uvodna zgodba, retrospektivna zgodba)<sup>21</sup> se začne podobno kakor tista v *Hamletu*.<sup>22</sup> grof di Marinella iz milanskega vojvodstva je dal zahrbtno umoriti starejšega brata, grofa di Bruna, da se je polastil njegove žene, posesti in plemiškega naslova. Le malo pozneje je iz ljubosumja zabodel ženo, pobegnil pred roko pravice in stopil v samostan pod lažnim imenom Schedoni; s svojimi izjemnimi zmožnostmi si je med neapeljskimi aristokrati sčasoma pridobil velik vpliv. Grofica seveda ni bila mrtva, temveč le ranjena; iz strahu pred nasilnejšem je zabilasla sled tako, da je uprizorila svoj lastni pogreb in se nato pod imenom Olivia zatekla v samostan San Stefano. Tudi njen oboževalec, grof Sacchi, ki je za las ušel Marinellovemu maščevanju, postane menih v redu črnih spokornikov v Neaplju in zaslovi kot spovednik. Grofica je hčerko iz prvega zakona (Elleno) zaupala v varstvo svoji sestri, Signori Bianchi, medtem ko je hčerka iz zakona z Marinellom umrla kmalu po njegovem pobegu.

Dve osebi iz uvodne zgodbe igrata v sedanji zgodbi glavni vlogi, ne da bi vedeli za medsebojno sorodstvo: Ellena, hči umorjenega grofa di Bruna, nastopa v vlogi preganjane nedolžnosti, Schedoni, morilec njenega očeta in svojega brata, pa v vlogi njenega preganjalca. Preteklost prenika v sedanjost postopoma, v drobcih, ki dražijo bralčevo radovednost in spodbujajo ugibanje in sklepanje, podobno kakor pozneje detektivski roman.

V vrhnji časovni plasti se vedno znova odpirajo reže, skozi koje pada svetloba na spodnjo, temno plast preteklosti. Ponekod so to manjše enote – slutnje, namigi, omembe imen –, drugod spet večji bloki z delnimi razkritji. Olivia npr. že ob prvem srečanju z Elleno (8/I) zasluti v njej svojo hčer, vendar zaradi spremenjenega imena resnica še ne pride na dan na

21 Prim. Katarina Bogataj-Gradišnik: »Izročilo grozljivega romana v uvodni zgodbi slovenskega meščanskega pripovedništva«. *Jezik in slovnost* 37, 1991/92, str. 182–194.

22 »Mišnica« iz *Hamleta* je bila verjetno tudi predloga za prizor s komedijanti v *Italijanu* (1/III): Schedoni se z rešeno Elleno medpotoma ustavi v mestecu, kjer na trgu ravno igrata zgodbo o Virginiji. Schedoni doživi pravi šok, ko njegov vodnik zavpije: »Glejte! Signor, pogledite! Signor, kakšen lopov! Kakšen podlež! Glejte! Umoril je svojo lastno hčer!«

tem mestu, ampak dosti pozneje (9/III). Obsežna enota, postavljena na eno kritičnih mest v fabuli (7/I), je pripoved, s katero Paulo krajša čas svojemu gospodarju, ko sta na nepojasnjen način ujeta v utrdbi Paluzzi. Nezaslišani dogodek naj bi se bil primeril pri črnih spokornikih pred šestimi leti. Neznani grešnik v meniški kuti se je tedaj Ansaldu spovedal tako grozotnega zločina, da je celo ta utrjeni spovednik omedlel. Vivaldi pravilno sklepa, da je morala biti spoved v kakšni zvezi z Ansaldom samim, in to se potrdi proti koncu romana, ko inkvizicija pokliče Ansalda kot pričo (7/III). Vsekakor Paulo zgodbe ne utegne povedati do kraja, podobno kakor pozneje domačin iz Apulije, ki ga je Schedoni najel za vodnika, vedno znova vsiljivo začenja zgodbo o samopašnem grofu, o Spaltru in o vreči s truplom, a mu Schedoni vedno znova vzame besedo (1/III–2/III).

Kakor je razvidno iz navedenih zgledov, Ann Radcliffe s pridom uporablja dva standardna postopka, s katerima so gotski romanopisci zbujali bralčevo radovednost, pretrganje in drobitev.<sup>23</sup> V *Italijanu* tudi ne manjka eden najbolj priljubljenih gotskih položajev, pretrgano predsmrtno sporočilo: Signora Bianchi skuša malo pred smrtjo in nato prav na smrtni postelji razkriti nekaj pomembnega, kar ji leži na duši, vendar prej izdihne (3/I), in tako mora bralec počakati skoraj do konca romana, da izve za Ellenine prave starše.

Tehnika postopnega odkrivanja preteklosti je zelo zahtevna in terja natančno usklajevanje dveh časovnih ravni. Tovrstni spodrsaljaji so v *Italijanu* – in tudi sicer v delu Ann Radcliffeove – zelo redki,<sup>24</sup> pač pa si pisateljica ponekod olajša delo kar z direktnimi pripovedovalčevimi razkritji dejstev, do katerih se junaki dokopljejo šele pozneje, potem ko je bila bralčeva radovednost že potešena. Ponekod spet pisateljica bralca naklepno zavaja z napačnim ključem ali slepim motivom; nerazčiščen ostane npr. sum, da je bila Signora Bianchi zastrupljena.

Zgodba, pokopana v preteklosti, dobiva proti koncu romana čedalje razločnejše obrise. Razpršeni drobci in večji bloki (vseh skupaj je takih mest v besedilu kakih 17) se v zadnji tretjini romana močno zgostijo (zlasti v poglavjih 7, 8, 9/III) in se naposled sestavijo v celovito mozaično podobo. Dramatični razplet zgodbe je zrežiran kot razprava pred sodiščem, v kateri pride vse na dan: resnica o nepojasnjem hudodelstvu,

23 Izraza sta prevzeta iz dela Elizabeth R. Napier: *The Failure of Gothic. Problems of Disjunction in an Eighteenth-Century Literary Form*, Oxford 1987. Ta dva postopka sta podrobneje analizirana v poglavju *Interruption and Fragmentation*.

24 Od redkih časovnih neskladnosti naj bo omenjen naslednji zgled: Vivaldi izziva Schedonija s tem, da omenja pretrgano spoved pri črnih spokornikih (9/I), čeprav v tem času še slutiti ne more, da je bil neznan grešnik Schedoni.

identiteta in prava imena oseb ter njihova sorodstvena in siceršnja razmerja. Razkritju resnice sledi poravnava krivic iz preteklosti, hudodelca zadene zaslužena kazen, krepost je nagrajena. Roman izzveni v zmagoslavje zveste ljubezni, mladi par naposled praznuje svoj *giorno felice*. Sicer pa pisateljica ni dopustila, da bi tako veličasten hudodelec, kakršen je Schedoni, umrl od rabljeve roke, temveč mu nakloni še zadnjo veliko gesto: sam si v ječi vzame življenje in tako še enkrat užije zmagoslavje nad nasprotniki.

Veliki sklepni prizor, v katerem se pred neko višjo instanco razkrije preteklost in se nato prepoznajo razkropljeni družinski člani, je z Ann Radcliffe prešel v klasični repertoar gotskega romana.<sup>25</sup> V *Italijanu* je veliki finale pripravljen z dvema dramatičnima prizoroma prepoznanja: med očetom in (domnevno) hčerjo (9/II) ter materjo in hčerjo (9/III). Za anagnorezo uporablja pisateljica standardne postopke in rekvizite gotskega romana, med katerimi imajo mnogi dosti starejšo tradicijo: medaljon z miniaturnim portretom domnevnega očeta, ki ga je Ellena našla v zapuščini Signore Bianchi; pričevanje starih služabnikov; posebno priljubljena pa je v gotskem romanu predsmrtna izpoved storilca, in tudi ta v *Italijanu* ne manjka (Spalatrovo priznanje).

Notranji ustroj *Italijana* poleg razmerja dveh časovnih ravni, ki sta hkrati tematski enoti, kaže tudi dvojno členitev sedanje zgodbe, in sicer na pripovedne pramene in na dogajalne faze oz. loke napetosti. Sedanja zgodba je umetelno spletena iz dveh pramenov; vsaj dva pramena pa sta tudi tisti minimum, ki je potreben za tovrstno tehniko zbujanja napetosti. Dogajanje tako ne poteka v eni sami sklenjeni črti kakor v pikaesknem romanu, kjer je junak ves čas navzoč na prizorišču, pri tem ko se pomika iz ene prigode v drugo. V gotskem romanu pa se z menjavanjem pramenov menjujeta tudi prizorišče in skupina oseb na njem. V *Italijanu* so te razvrščene kot dva nasprotna si tabora. Šibkejšo stran sestavlja mladi par z občasnimi zaščitniki, nasprotno pa mogočna skupina z markizo in Schedonijem na čelu. Dogajanje poteka podobno kakor v drami igra in nasprotna igra. Poglavje je v tem poteku enota, primerljiva odrskemu prizoru. Podobno kakor v gledališču pade zastor in se spet vzdigne nad spremenjenim prizoriščem, tako se konča – ali pretrga – poglavje, naslednje pa bralca prestavi na drug kraj, obljuden z drugimi osebami; v *Italijanu* so taki premiki ponekod izpeljani celo znotraj istega poglavja. V današnjem času bi se za to tehniko kar ponujala primerjava s filmskim

25 Dramatičen razplet zgodbe je Ann Radcliffe uprizorila kot sodno razpravo že v *Romanci o gozdu* (*The Romance of the Forest*, 1791), kjer sam francoski kralj razsodi pravdo v prid zapostavljeni siroti.

rezom. Do zamenjave pride najrajši v kakšnem kritičnem, napetem trenutku; s tem se radovednost in zaskrbljenost za usodo junaka pri bralcih podaljša. Tako npr. Vivaldi s Paulom vred tisti večer, ko je Ellena ugrabljena, obtiči v pasti, v temnici brez izhoda v utrdbi Paluzzi (7/I). Bralec, ki ga je upravičeno strah za mladeniča, pa se v naslednjem poglavju (8/I) že znajde – po vratolomnem popotovanju – visoko v Abruzzih, kjer stoji nad prepadam samostan San Stefano, v njem pa je v oblasti brezsrčne opatinje zaprta Ellena. – Na prizorišču sta sicer največkrat mlada zaljubljenca, skupaj ali vsaksebi, vendar več poglavij delno ali v celoti obvladuje nasprotna akcija.

Tehnika filmskega reza, značilna za vse veje poznejšega akcijskega romana, zahteva tudi drugačno ravnanje s stranskimi osebami, kakor je bilo dotlej v navadi v pikaresknem, tj. v prostorskem romanu. V slednjem junak srečuje vedno nove osebe, te potem iz dogajanja sproti spet za vselej izginejo, namesto njih vstopajo druge. V *Italijanu* po tem načelu vstopajo in izstopajo obrobne in štafažne figure, kakor so menihi in nune, romarji, pastirji, komedijanti, stražarji, pa tudi stranske osebe za enkratno uporabo, npr. dve moštvi najetih ugrabiteljev, podkupljeni frater v San Stefanu, sumljivi vodnik iz Apulije, dva dobra stara patra, od katerih prvi pomaga mlademu paru na begu, drugi pa ju je pripravljen skrivaj poročiti, itn. V drugo kategorijo pa sodijo pomožne figure, ki sicer izginejo s prizorišča, vendar se neogibno spet prikažejo tisti trenutek, ko jih pisateljica potrebuje za pogon ali razplet dogajanja. Tako npr. meniška prikazen, ki straši okrog Paluzzija in grozi Vivaldiju, ponikne ob Ellenini ugrabitvi in pride spet na spregled v sklepnih poglavjih, utelešena kot Nicola di Zampari, agent inkvizicije. Ali pa služabnica Beatrice, ki jo Vivaldi najde zvezano v vili Altieri po Ellenini ugrabitvi – spet je tu, potem ko jo je bralec že pozabil, edina priča, ki lahko v Oliviji prepozna grofico di Bruno (9/III).

Pramena akcije in nasprotna akcija, ki se v fabuli izmenično prepletata, se začneta postopoma cepiti še na tanjše niti. Zgodba mladega para se prvokrat razcepi z Ellenino ugrabitvijo (6/I). Vivaldi se napoti po njeni sledi in jo vnovič sreča v San Stefanu v nadvse dramatičnih okoliščinah: Elleno ravno privlečejo pred oltar, da bi od nje izsilili redovne zaobljube (11/I). Po tipično gotskem pobegu (skozi podzemne hodnike, po gorskih cestah nad prepadi) poteka njuna pot spet skupaj do trenutka, ko ju med poročnim obredom vnovič ločijo ugrabitelji (5/II). Mladi par se odtlej ne sreča več vse do zadnjega poglavja v romanu (12/III).

Pramen nasprotnega tabora, ki se sprva zdi trden in enoten, se začne cefrati pozneje, šele v drugi polovici romana. Prav na mestu, kjer sta zaljubljenca že drugič ločena, gredo vsaksebi tudi pota njunih preganjalcev:

Schedoni sledi Elleni, Vivaldiju pa se v Rimu prilepi Nicola, zdaj že kot Schedonijev zoprnik. Razhod ni samo topografski, razderejo se tudi zavezništva in sam Schedoni se izneveri markizi, ko prepozna v Elleni (domnevno) hčer. Proti Schedoniju spet se obrneta iz različnih nagibov njegova pomagača; ta dva malopridneža, ki se med seboj prej nista poznala, pripelje naključje – ali usoda – v Rimu skupaj, da se lahko zvežeta zoper skupnega delodajalca. S Spalatrovo zapisano predsmrtno izpovedjo dobi namreč Nicola v roke kronski dokaz proti Schedoniju. Naposled se zle sile uničijo med seboj; Schedoni je sicer obsojen na smrt, vendar prej pokonča oba sovražnika: Spalatra je smrtno ranil med potjo po Apuliji, še bolj zoprnega Nicola pa zastrupi v ječi tedaj, ko sam vzame strup. Preostane še markiza, ta se po sinovem izginotju in po izgubi zaveznikov notranje zlomi in umre. – Na koncu so tako vse niti razvozlane, vse usode dopolnjene; to je dosežek, kakršen se pozneje Scottu ni vselej posrečil, pač tudi zato ne, ker je postavljajal na svoje prizorišče dosti večje število oseb kakor avtorji gotskih romanov.

Fabula v *Italijanu*, izpeljana kot akcija in nasprotna akcija, je komponirana po dramskih načelih tudi znotraj manjših enot. Členi se v tri dogajalne faze, vsaka od njih je načrtana kot lok, v katerem se napetost požene do vrhunca in nato uplahne. Vzvodi za prvo fazo so nastavljeni že v ekspoziciji: markizini naklepi zoper sinovo izvoljenko, pa tudi nenadna smrt Signore Bianchi, ki vzame Elleni še zadnje varstvo. Prvi lok se sproži z Ellenino ugrabitvijo (6/I), doseže vrhunec, ko je rešena iz najhujših nevarnosti s pobegom iz samostana (1/II), in se umiri v mestecu ob jezeru Celano, ko stoji mladi par naposled pred oltarjem (5/II). Tu je vozlišče fabule, točka, kjer bi se ljubezenska zgodba lahko srečno končala, zgodi pa se prav nasprotno: bolj brezupna ločitev, še hujše nevarnosti. Oboroženci vdoro v kapelo, pograbijo zaročenca in ju odvedejo vsaksebi – Vivaldija v Rim, Elleno v Apulijo na samotno jadransko obrežje.

Iz tega vozlišča se vzpneti dva časovno vzporedna, prostorsko pa ločena loka. V pripovedovalnem času sta razvrščena eden za drugim, najprej Ellenin, nato Vivaldijev; le na zelo redkih mestih se en lok zaseka v drugega. Vivaldijev lok ima takoj po vozlišču krajši nastavek, nato se za dalj časa umakne Elleninemu. Na tem mestu je namreč junak za dolgo umaknjen s prizorišča, torej prijem, ki velja tako rekoč kot pravilo v gotskem romanu: ljubimec kot potencialni rešitelj je onesposobljen za delovanje, zato da ostane junakinja v najhujši stiski sama brez varstva. – Vivaldija torej s Paulom vred Schedonijevi plačanci oddajo biričem inkvizicije; znajde se v ječi, ne da bi vedel, česa je sploh obtožen, medtem ko starši poizvedujejo za njim širom po Italiji (6/II). Vivaldijev lok se spet

prikaže v poglavju 5/III. Napetost v njem se stopnjuje s psihičnim pritiskom na junaka od dveh strani: z ene grožnje demonskega Nicola, ki ga skuša izrabiti kot pričo proti Schedoniju, z druge zasliševanje pred tribunalom inkvizicije (5/III–6/III). Sledi nepričakovan preobrat: obtoženec na lepem ni več Vivaldi, temveč njegov skriti tožnik Schedoni (7/III). Vrhunec je dosežen z razkritjem Schedonijeve identitete in njegovega zločina ter s smrtno obsodbo (8/III); lok se izteče v Schedonijev samomor (11/III) in Vivaldijevo izpustitev iz ječe (12/III).

Ellenin lok se začne z jetništvom v zapuščeni graščini, kjer naj bi izginila brez sledu – prav na istem kraju, kjer je nekoč Spalatro umoril njegova očeta (7/II). Dogajanje se požene do najbolj kritične točke romana, kjer Ellena le za las uide smrti (9/II), in se po zapletih na potovanju proti Neaplju umiri v samostanu della Pietà, kjer najde Ellena zatočišče (4/III). Odtlej se Ellena prikaže pred zadnjim poglavjem le še enkrat samkrat v prizoru ponovnega srečanja in prepoznanja z Olivio (9/III). Ellenin lok torej zaseda celoten osrednji del romana (8 poglavij: 7/II–4/III), v njem se fabula tudi priostri v svoj vrh in glavni preobrat (9/II). Loka se strneta s ponovnim snidenjem in z dokončno združitvijo zaljubljenecv v sklepem poglavju (12/III).

Vsak od treh lokov je sestavljen po dveh načelih, stopnjevanja in vzročnosti. Slednja deluje v fabuli kot verižna reakcija: vsak dogodek neogibno sproži naslednjega, vsaka odločitev potegne za seboj plaz posledic. Taki strukturi ustreza tudi izbira dogodkov in položajev, ki jo sestavljajo, ter njihova razvrstitev. *Italijan* kaže značilno gotsko izbiro kriznih, mejnih, nevarnih položajev; razvrščeni so v ritmu postopnih vzponov, ki se po manjših vmesnih upadih stopnjujejo do vrhunca in osupljivega preobrata v vsakem od treh lokov, najvišja točka napetosti in odločilni preobrat fabule pa sta postavljena skoraj v aritmetično središče romana (9/II).

Repertoar tistih položajev in dogodkov, ki so primerni za izdelavo učinkovite gotske fabule, ima svoje meje. Eden temeljnih členov v gotski fabuli je motivni niz: jetništvo – beg – zasledovanje – ponovno jetništvo itn. Stalna motiva v tem nizu sta popotovanje ter dvojica ločitev – srečanje. V *Italijanu* se tovrstni motivi sestavljajo v naslednji tloris: Ellena ugrabljena, zaprta v samostanu – Vivaldi potuje po njeni sledi, jo najde – ljubimca pobegneta, zasledovalci za njima – Vivaldi aretiran, zaprt v inkvizicijski ječi – Ellena ugrabljena, zaprta v morilčevi hiši – Ellena rešena, potuje s Schedonijem proti Neaplju – Spalatro ju zasleduje – Ellena na varnem v samostanu, Schedoni aretiran, zaprt v inkvizicijski ječi – markiz potuje v Rim reševat sina – Vivaldi rešen iz ječe.



Fabula se torej suče v ritmu, ki ga narekuje ciklično ponavljanje istovrstnih ali sorodnih nizov;<sup>26</sup> prav to obsedensko ponavljanje, kopičenje in stopnjevanje kot končni učinek doseže močan čustveni vtis na bralca.<sup>27</sup> Ta metoda skriva v sebi tudi nekaj pasti: medtem ko so odličnejši avtorji, kakršna je bila Ann Radcliffe, ciklične nize domiselno variirali in stopnjevali, so šibkejši sopotniki obtičali v golem ponavljanju. Prav zavoljo takega variiranja – ali ponavljanja – istovrstnih členov so gotski romani praviloma dolgi, in to kljub razmeroma kratkemu dogajalnemu času in kljub temu, da so odvrgli vse, kar bi jim utegnilo upočasniti tempo.<sup>28</sup>

V tem pogledu se sicer Ann Radcliffe in po njenem zgledu vsa t. i. sentimentalna gotika oddaljuje od hektičnega tempa, značilnega za večino gotskih romanov. Tudi v *Italijanu* je naglica dogajanja na mnogih mestih narahljana z vrinki, razpoznavnimi kot usedlina sentimentalizma, tako z moralično refleksijo, opisom duševnih stanj in razpoloženja junakov. Popolna novost, ki jo je vpeljala v roman prav Ann Radcliffe, pa so krajinski opisi. Njene sloveče podobe, zasnovane na kontrastu med divjo, vzvišeno, slikovito, veličastno gorsko naravo<sup>29</sup> ter idilično arkadijo so v besedno umetnost preneseni pejsaži slikarjev, ki so bili tedaj v modi, in prinašajo v roman novo estetiko.

Kar zadeva stalni repertoar gotskih pripovednih vzorcev, je pisateljica za *Italijana* izbirala predvsem iz treh motivnih krogov: iz tradicionalne, po izviru poznohelenistične zgodbe ločenega ljubezenskega para, iz t. i. samostanske grozljivke (*monastic shocker*, *Klostergeschichte*) ter iz zgodbe o združitvi razkropljene družine (*reunion plot*).<sup>30</sup> Med značilne motive

26 Pojem cikličnosti uporablja M. Bahtin pri obravnavanju poznoantičnega romana; prim. *Teorija romana*, n. d., zlasti str. 235–236.

27 Prim. E. R. Napier: *The Failure of Gothic*, n. d., poglavje *Overstatement, intensification, and exaggeration*.

28 Merila za ugotavljanje tempa in gostote dogajanja sta pri nas v zadnjem času skušala izdelati Marjan Dolgan (disertacija *Kompozicija Pregljevega pripovedništva*, Ljubljana 1982) in Miran Hladnik (»Preštevna določila slovenske povesti«, n. d., zlasti str. 70–72).

29 Pojmi vzvišeno, veličastno, strašno (Edmund Burke) in pitoreskno, slikovito (William Gilpin) sodijo med temeljne kategorije nove estetike ob prelomu s klasicistično.

30 Obrazec ločenega ljubezenskega para se je v baročnem romanu nesluteno multiplicitar; Aramena Ulricha von Braunschweiga ima npr. 27 glavnih ljubezenskih parov (prim. Herbert Singer: *Der deutsche Roman zwischen Barock und Rokoko*. Literatur und Leben, n. F., 6, Köln & Graz 1963, str. 6–7). V gotskem romanu se število spet skrči na en par ali dva. – Z analognim prizorom srečanja v cerkvi se začenja tudi Lewisov *Menih*: don Lorenzo se v madridski katedrali zagleda v zastrto Antonio. Očitno je tu v gotski roman zašel petrarkistični topos, ki je pri nas znan predvsem iz Prešernove in Kettejeve poustvaritve Petrarčevega soneta *Era il giorno ...* – Motiv pretrganega poročnega obreda je imel v poznejšem pripovedništvu širok odmev, tako npr. v Manzonijevih *Zaročencih* (*I Promessi sposi*, 1827), v *Jane Eyre* (1847) Charlotte Brontë, v Jurčičevem *Kloštrskem žolnirju* (1866). – Motivni krog samostanske

prvega kroga sodi že uvodni prizor (mladenič zagleda v cerkvi zastrto dekle in se na prvi pogled zaljubi vanjo), motiv skrivne poroke in zlasti dramatični prizor pretrganega poročnega obreda. Nekateri stranski motivi so bili priljubljeni že v novelistiki 17. stoletja, npr. zamenjava oseb in preobleke (Vivaldi se vtihotapi v San Stefano preoblečen v romarja). – Iz zakladnice samostanske grozljivke izvira ena glavnih figur gotske ikonografije, lik hudodelskega meniha, nadalje lik trdosrčne opatinje, motiv izsiljenih redovnih zaobljub in pokop pri živem telesu kot kazen za nepokorščino. – Zgodba o raztepeni in spet združeni družini v 18. stoletju ni samo last gotskega romana, res pa se v *Italijanu* družijo z nekaterimi tipično gotskimi zločini, kakor sta bratomor in uzurpacija. Ob teh so narezani značilni motivi tega obrazca: zamenjava otrok, vrnitev domnevno mrtvih, prepoznanje med sorodniki.

Vsi trije motivni krogi ponujajo izbiro dogodkov, ki so nenavadni, osupljivi, strah zbujajoči, kot nalašč za to, da sprožijo krize in katastrofe. Fabula niha v skrajnosti in junak se tako vedno znova znajde v mejnem položaju, ko le za las uide nevarnosti, ali narobe: ko se že zdi, da se je rešil, zabrede v novo, še hujšo stisko. Giblje se torej v položajih, ki se začinjajo s »komaj še« in »skoraj že«, rešitev se sprevrže v past in narobe. Tako npr. zaljubljenca na begu skozi labirint pod samostanom že prideta do izhoda, ki drži v prostost, tedaj pa ju vodnik zapusti pred težkimi zaklenjenimi vrati, medtem ko se zasledovalci bližajo. In ko že vse kaže, da sta izgubljena, se kot *deus ex machina* prikaže iz celice star menih s ključi. Med tovrstne položaje sodi tudi prizor – eden najbolj slovečih v gotskem romanu sploh –, ko se Schedoni skozi skrivni vhod ponoči prikrade do speče Ellene in že zavihti nad njo bodalo, tedaj pa na njenem vratu zagleda medaljon s svojim portretom in spozna v dekletu svojo lastno hčer. Take in podobne preobrate v gotski fabuli povzročajo največkrat naključje, tudi če je maskirano kot skrit sovražnik, nepričakovan rešitelj ali kar božja Previdnost sama.<sup>31</sup> Pomemben delež pri zasukih v gotski fabuli

---

grozljivke v gotskem romanu je prihajal predvsem iz francoske protiklerikalne literarne produkcije revolucijskega časa; njena tendenčnost je našla v tedanji razsvetljenski in protestantski Angliji ugodna tla. Lewisov *Menih* združuje skoraj celoten repertoar tovrstnih motivov, od hudodelskega meniha do izsiljenih redovnih zaobljub in neubogljive nune, pokopane v podzemni ječi; še posebej senzacionalna je v tem romanu zgodba o prikazni »krvave nune«. Ta tematika se je na široko razpršila po zgodovinskem romanu, začeni s Scottom (*Samostan* [*The Monastery*, 1820], *Opat* [*The Abbot*, 1820], *Nevarni grad* [*Castle Dangerous*, 1832]), nato z Manzoniem (zgodba o redovnici iz Monze v *Zaročencih*) in Hugojem (*Notredamska cerkev v Parizu* [*Notre-Dame de Paris*, 1831]). Pri nas je značilen primerek nastal na trivialni ravni, *Opatov praporščak* (1903) Miroslava Malovrha.

31 Pojem zakrinkanega naključja – tudi v Scottovih romanih – podrobneje obravnava M. Bahtin v delu *Teorija romana*, str. 226–230.

pa ima tudi usoda, ali natančneje, ironija usode, čeprav gre pri tem za posledice, ki izvirajo iz junakovih lastnih odločitev in dejanj. Junak gotskega romana se peha – podobno kakor junak tragedije – za nečim, kar mu bo pozneje v pogubo. Schedoni prepozno spozna, da je kot markizin zaveznik deloval proti lastni hčeri in s tem tudi sebi zapravil zvezo z ime-nitno rodovino. Ali v manjši enoti: Schedoni spelje Spalatra po napačni sledi v Rim, medtem ko se sam z Elleno obrne proti Neaplju, in prav to je usodno; morilec v Rimu sreča Nicola in v njegovih rokah postane obremenilna priča zoper Schedonija.

V gotskem romanu posegajo v dogajanje kot odločilen dejavnik tudi nadnaravne, največkrat zle, peklenške sile. Ann Radcliffe je ta nadnaravni element uporabila na čisto nov način: naposled se vedno izkaže, da so navidezno nadnaravni pojavi in dogodki razumsko razložljivi in v skladu z naravnimi zakonitostmi. Ta njen izum, znan kot »pojasnjena nadnaravnost« (*supernatural explained*), je poslej obvladoval močno smer v gotskem romanu, ki je ostajala v miselnem območju razsvetljenstva. V *Italijanu* je bila pisateljica pri uporabi nadnaravnega elementa zelo varčna. Zgoščen je predvsem okrog lika Nicola di Zamparija, ki se zdi vse do konca romana nezemeljsko, demonsko bitje. Najprej se prikazuje in izginja okrog utrdbe Paluzzi, v inkvizicijski ječi prihaja in odhaja skozi steno, je vseveden in pozna prihodnost. V resnici pa kot dvojni agent obvladuje mehanizme skrivnih vhodov in zbira podatke za mogočne delodajalce iz ozadja.

*Italijan* je eno vrhunskih besedil gotskega žanra, v katerem ekspozicija s sprožilnim elementom in dramatičen dvostopenjski razplet oklepata umetelno sestavljeno fabulo. Ta je preračunana na zbujanje napetosti in s tem bralčeve radovednosti. Ustroj fabule v *Italijanu* se pri analizi pokaže v treh prerezhih:

1. V časovni shemi celotnega besedila sta razvidni dve plasti, vsaka od njiju nosi po eno od dveh glavnih tem romana: skriti zločin in preganjano nedolžnost. Sedanja (glavna) zgodba je podkletena z uvodno zgodbo (predzgodbo, retrospektivo), katere posledice usodno posegajo v sedanjost; v njej tiči tudi ključ za rešitev skrivnosti in ugank. Predzgodba v manjših in večjih enotah prenika v sedanjo zgodbo, se na koncu razkrije in strne z njo.
2. Horizontalni prerez skozi glavno zgodbo pokaže preplet dveh pripovednih pramenov. Razmerje med njima je sorodno igri in

nasprotni igri v drami, menjavanje prizorišča in oseb na njem menjavi prizorov na odru, učinek tega postopka pa je povečana napetost. Ta se v poteku dogajanja še stopnjuje, ko se pramena postopoma cepita navznoter: zgodbi ločenih zaljubljenecv potekata istočasno, vendar na različnih prizoriščih, in se na koncu združita. Bolj zapletena je cepitev v nasprotnem taboru: najprej je topografska (ločena junakinja in junak dobita vsak svojega zasledovalca), nato pa se njuni preganjalci obrnejo drug zoper drugega in se med seboj pokončajo.

3. Vertikalna členitev fabule na dogajalne faze pa kaže vzpone in upade, strnjene v tri loke napetosti; vsi trije so zasnovani po načelih vzročnosti in stopnjevanja. V vsakem od njih napetost raste do vrhunca in nepričakovanega preobrata, nato upade in se v naslednjem loku požene še više, glavni vrh pa doseže ravno v sredini celotnega besedila. Vsak izmed lokov tematsko izhaja iz prejšnjega in se žene v naslednjega, zato ni mogoče zamenjati niti njihovega vrstnega reda niti posameznih epizod v njih. Značilna za to fabulo je izbira nenavadnih dogodkov in skrajnih položajev, ki se v cikličnih nizih povračajo, vendar se pri tem tudi variirajo in stopnjujejo. V tej skrbno preračunani strukturi pa imajo ob načelu vzročnosti precejšnjo vlogo tudi manj racionalni elementi, kakor so moč usode, maskirano naključje in navidezna nadnaravnost.

*Italijan* se odlikuje z dramatičnim začetkom *in medias res*, ki predstavi glavne osebe, jih razvrsti na dve nasprotni si skupini in osvetli izhodiščni položaj. Posebnost Ann Radcliffove je spektakularni konec, veliki prizor pred višjo instanco, ki poteka v dveh stopnjah: razkritju resnice (razčiščenje zločina iz preteklosti, prepoznanje med sorodniki) sledi zmaga reda in pravice: kazen za krivce, nagrada za hudo preskušano, a stanovitno krepkost.

*Italijan* je primer razmeroma enostavne in zelo čiste izpeljave enega od temeljnih modelov gotske fabule; večino postopkov, ki jih je avtorica uporabila, so poznali tudi drugi gotski romanopisci, vendar se le redki lahko merijo z Radcliffovo tako v poetični sugestivnosti kakor tudi v tehničnem mojstrstvu. Model, kakršen je bil opisan ob *Italijanu*, je dopuščal omejen krog variacij. V drugi veji gotike, ki ni več zavezana razsvetljskemu pogledu na svet, temveč odprta iracionalni grozi, končnemu razkritju resnice ne sledi zmagoslavje pravice, temveč vsesplošna katastrofa, ki pokoplje krive in nedolžne. Tak primer je

*Menih* (*The Monk*, 1796) G. M. Lewisa, tematsko sicer zelo soroden leto dni mlajšemu *Italijanu*, s fabulo, v kateri je vzorec preganjanega mladega para podvojen, preganjalci pa so isti. Omejeno je tudi učinkovanje predzgodbe; ta ni podstat celotni fabuli kakor v *Italijanu*, temveč kroji usodo le enemu od dveh zaljubljenih parov in je večidel tudi strnjena le na enem mestu v romanu.

Opisani model gotske fabule in njenih konvencij je v tej ali oni različici za dolgo preživel zaton gotskega romana. Postal je namreč predloga raznim žanrom akcijskega romana; najprej zgodovinskemu, nato feljtonskemu in pustolovskemu, in nazadnje še detektivskemu.

## 2. Zgodovinski roman: Lepotica mesta Perth Walterja Scotta

Kot zgled za Scottovo priredbo gotske fabule bo v nadaljnjem razčlenjen eden poznih romanov tega pisatelja, *Dan sv. Valentina ali Lepotica mesta Perth* (*St. Valentine's Day; or, The Fair Maid of Perth*, 1828).<sup>32</sup> To besedilo je posebno prikladno kot vmesni člen med slovenskim zgodovinskim pripovedništvom in gotskim romanom zavoljo motivne sorodnosti z obema,<sup>33</sup> pa tudi zaradi goste usedline gotskih konvencij v njem; *Lepotica mesta Perth* je namreč eden najbolj divjih in krvavih Scottovih romanov, blizu gotskemu tudi po temačnem ozračju.

Marian H. Cusac je med zelo redkimi avtorji, ki so se resno ukvarjali s strukturo Scottovih romanov;<sup>34</sup> *Lepotici mesta Perth* namenja le obrobni prostor v monografiji *Narrative Structure in the Novels of Sir Walter Scott* (1969). V svoji tipologiji Scottovih romanov uvršča to delo med »kronike«, tj. med besedila, urejena po časovnem zapovrstju posameznih epizod, v nasprotju z dramatično konstruiranimi *romances*. Samo ugibati je mogoče, ali je avtorico morda pri tej klasifikaciji vodila tudi okoliščina,

32 »Fair Maid of Perth« je bil naslov, ki se je podeljeval najlepšemu dekletu v mestu, primerljiv današnjemu nazivu miss za lepотно kraljico.

33 Na ta roman je v zvezi z Jurčičevo povestjo *Hči mestnega sodnika* (1866) opozoril Janko Kos (*Primerjalna zgodovina slovenske literature*, n. d., str. 129).

34 Marian H. Cusac v monografiji *Narrative Structure in the Novels of Sir Walter Scott*, The Hague & Paris 1969, uvodoma ugotavlja, da v obsežni sekundarni literaturi o Scottu dotlej ni bilo še nobene izčrpne analize strukture in tehnike njegovih romanov, zato pa so toliko bolj razširjene povsem splošne sodbe o Scottovi neskrbni kompoziciji fabule. Za podcenjevanje Scottovega oblikovnega dosežka je bila nekaj kriva tudi pisateljeva lastna samokritičnost, npr. priznanje, da se mu med pisanjem »urejena graščina« rada sprevrže v »gotško anomalijo«. Scott je sicer pripisoval zanimivi in dobro konstruirani fabuli velik pomen, kakor je razvidno iz njegovih teoretičnih razpravljanj v uvodih k posameznim delom in iz esejev *Lives of the Novelists*.

da je roman izšel v seriji *Chronicles of the Canongate*. Ob podrobnejši analizi se namreč iz tega besedila izlušči fabula z dramatično strukturo, v kateri se, podobno kakor v *Italijanu*, razločijo različni pripovedni prameni in dogajalne faze oz. loki napetosti.

Roman obsega 36 poglavij, kar je približno Scottovo povprečje; to znaša po izračunu M. H. Cusac 38 poglavij v daljših in 24 v krajših proznih besedilih. Šteta so tekoče ne glede na to, ali je roman izšel v treh knjigah (v 1. izdaji) ali pozneje v dveh; delitev na knjige torej ni vezana na notranjo členitev fabule. Poglavja so razen dveh opremljena z verzniimi epigrafi, ki imajo prav tako vlogo kakor v delu Ann Radcliffeve. Skoraj tretjina navedb je spet iz Shakespearja, od klasikov sta tu še Chaucer in Dryden, sicer pa je pri izbiri pesnikov viden izrazit premik v romantično, in to ne le z Byronom (4 navedbe), ampak tudi s starimi baladami. Močno je zastopano škotsko pesništvo, tako sodobniki (Robert Burns, Joanna Baillie) kakor imena iz 15. in 16. stoletja (William Dunbar, kronist Andrew of Wyntoun).

Okrog fabule same se je nabrala, podobno kakor v drugih Scottovih romanih, obilna obloga avtorskega gradiva: dostavki z navajanjem virov, opombe z zgodovinskimi in geografskimi podatki, slovarček zastarelih in narečnih izrazov ter dva predgovora. *Preface* je stvaren oris zgodovinskega ozadja, medtem ko *Introductory* že prestopa v izmišljeni svet: v humorističnem prizoru predstavi pripovedovalca, učenega antikvarja Chrystala Croftangryja iz Edinburgha. Umetelno izdelan dvojni ali celo trojni okvir je ena od značilnosti Scottove strukture, prav tako tudi figura pripovedovalca s čudaškim imenom, naj je že zgodovinar, starinoslovec ali kak drug učenjak. Vsak od njih je v veliki meri pisatelj alter ego in izraža njegove poglede. Pripovedovalčeva fikcija je overjena še z opombami »izdajatelja«, ki pod črto popravlja njegove pomete in zapolnjuje vrzeli.<sup>35</sup>

Scott se je vrnil k Fieldingovi avktorialni pripovedi; njegov pripovedovalec poleg komentarjev k dogodkom, vrednostnih sodb, splošnih resnic in pojasnil, ki premostijo kako vrzel v fabuli, daje tudi zgoščene povzetke zgodovinskega dogajanja, ob katerih se bralec lahko orientira.

35 Kakor večina romanopiscev pred njim se tudi Scott nad svoje romane vse do l. 1826 ni podpisoval. Njegov vsakokratni pripovedovalec, ki ga M. H. Cusac imenuje *implied author*, je v veliki meri glasnik njegovih pogledov. O liku in vlogi pripovedovalca, o nadrejenem in podrejenem pripovedovalcu ter o predgovorih in uvodih prim. študijo Judith Wilt: *Secret Leaves*, Chicago & London 1985, poglavje *Conclusion, with Prefaces: »The Author of Waverley«*. – Za kritičen pregled strokovne literature o problemu pripovedovalca v romanu prim. tudi: Marjan Dolgan: *Pripovedovalec in pripoved. Njegovo vrednotenje pripovedovanja*, Maribor 1979, zlasti *Uvod. Literarnoteoretična izhodišča*.



Za Scottovega pripovedovalca bi bila najbrž res primernejša označba »vsepričujoči« kakor »vsevedni«,<sup>36</sup> ne le zavoljo gibčnega premikanja v prostoru in času, z enega prizorišča na drugo, ampak tudi zato, ker ni čisto vseveden in ne povsem nezmotljiv.

Gotska fabula je torej v Scottovem romanu obložena z avtorskim gradivom, poleg tega pa prekrita še s plastmi različnega izvira, naj je že to sočasno zgodovinopisje in antikvarstvo ali pa romaneskno izročilo 18. stoletja. Med takimi plastmi so pač najočitnejše historizem, regionalnost in meščanski verizem.

Scott je ustvarjal v času, ko se je rojevala moderna zgodovinska znanost s težnjo k objektivnosti in stvarnim dejstvom; zgodovinopisje je hkrati z antikvarstvom doživelo velikanski razmah.<sup>37</sup> Medtem ko so gotski avtorji z Walpolom vred, ki je bil amaterski zgodovinar in zbiralec starin, z zgodovinskimi dogodki in osebnostmi ravnali čisto neobvezno, je Scott temeljito študiral zgodovinske vire in jih večidel uporabljal zanesljivo, kljub nekaterim spodrsrljajem. Ponekod je odmike od virov ali časovne premike terjala tudi zakonitost fabule. – Historičnost Scottovega romana pa ni le v zvestobi zgodovinskim dejstvom, temveč tudi v tematizaciji zgodovine kot take: v upodobitvi neke prelomne dobe in velikih osebnosti, pa tudi političnih in družbenih sil, ki so delovale v njej. Scott je zgodovino pojmoval kot zapovrstje civilizacijskih stopenj, verjel je, da prihodnost pripada napredku, razumnemu redu in moderni civilizaciji, pri tem pa so njegove simpatije na strani arhaične, junaške, »barbarske« kulture, obsojene na poraz. Prav nasprotje dveh kultur je tematska novost in stalnica Scottovih romanov.<sup>38</sup>

Iz antikvarstva pa so prišle pobude za še eno veliko novost Scottovega romana, za poustvaritev posamezne dobe in življenjskega načina v njej. Čut za periodo je pojem, ki ga roman pred Scottom ni poznal. V gotskem romanu je vse en sam črn srednji vek, od križarskih vojn tja do reformacije. Scottova Anglija v *Ivanhoeju* pa se izrazito loči od Škotske 18. stoletja v *Waverleyju*. *Lepotica mesta Perth* je postavljena na Škotsko v začetku 15. stoletja, v nemiren čas, ko na južno mejo pritiskajo Angleži, ko se na severu spopadajo med seboj višavski klani in ko v vrhu države

36 Prim. Seymour Chatman: *Story and Discourse*, n. d., str. 212.

37 Za Scottovo razmerje do zgodovinske znanosti in antikvarstva prim. Erwin Wolff: *Sir Walter Scott und Dr. Dryasdust*, n. d.

38 M. H. Cusac svoji monografiji dodaja več razpredelnic, med njimi tudi seznam značilnosti, ki se v Scottovih romanih stalno ponavljajo: *Significantly Recurring Elements* (Appendix C). V rubriki *Contrast of Two Cultures* nahaja to temo v 20 od 26 romanov, namenja pa ji še posebno razpredelnico *Thematically Significant Contrast of Cultures* (Appendix G), v katero uvršča 15 od 20 romanov, med njimi tudi *Lepotico mesta Perth*.

vlada razdor, medtem pa cerkveno vodstvo utira pot rimskemu vplivu na škodo škotske samostojnosti. Kronotop *Lepotice mesta Perth* je v besedilu samem opredeljen kot »grozovit in neusmiljen čas« v »krvavi in grešni deželi«.

Posebnost Scottovega romana je tudi lokalna barva, čeprav v tem pogledu ni bil prvi. Pri svojih upodobitvah Škotske je imel znamenito predhodnico v Mariji Edgeworth, s katero se začenja regionalno pripovedništvo v Angliji, verjetno pa sploh v Evropi. Pisateljica je beročemu občinstvu kot »geografsko eksotiko« odkrila Irsko; s podobami življenja na irskem podeželju je Scotta še posebno navdušil njen roman *Grad Rackrent* (*Castle Rackrent*, 1800). Tudi sam je svojo domačo deželo opisoval »po naravi«, čisto drugače kakor Ann Radcliffe stilizirane podobe pokrajin, ki jih nikoli v življenju ni videla; vendar se Scott še ni ločil od estetike pitoresknega in se je vedno znova vračal v divje, slikovito Škotsko višavje. – Poleg krajinskega opisa je v Scottov roman lokalno barvo prinašala tudi raba škotskega narečja hkrati z ljudskimi originali, po katerih so zaslovela nekatera njegova dela, med njimi *Starinar* (*The Antiquary*, 1816). *Lepotica mesta Perth* je v teh dveh pogledih manj tipična, je pa tudi v tem romanu obilo ljudskih šeg in običajev, vraž in praznoverja.<sup>39</sup> Slikovito je upodobljen zlasti poglavarjev pokop v Višavju z obredom, v katerem se poganske šege mešajo s katoliško liturgijo, ter primitivna, vendar dostojanstvena gostija ob ustoličenju novega poglavarja.

Tretji izraziti odklon od gotskega modela je poleg historizma in regionalizma Scottova vrnitev k izročilu meščanskega verizma, še posebno k Fieldingovim dosežkom.<sup>40</sup> Scottov roman dobiva družbeno- in kulturnozgodovinsko razsežnost prav z nadrobnimi, stvarnimi opisi vsakdanjega življenja v preteklosti. S prav tako metodo, s katero je meščanski roman 18. stoletja odslikaval sočasno resničnost, je Scott skušal obuditi vsakdanjost neke minule dobe z opisovanjem – včasih kar utrujajoče natančnim – ambienta, notranjščine z opremo in predmeti, noše, orožja, orodja, opravil, običajev in praznovanj. Žanrskih prizorov, ki jih je slikal s

39 Na Škotskem so se zavoljo odmaknjene lege in gospodarske zaostalosti te dežele magični rituali ohranili dlje kakor v Angliji. Scott se je več let vneto ukvarjal z zbiranjem in raziskovanjem škotskega ljudskega blaga in vraževerja; svoje izsledke je objavil v obsežnem delu *Letters on Demonology and Witchcraft* (1830).

40 V literarni zgodovini se je močno zasedrala teza Geoga Lukácsa, da je Scottov roman neposredno nadaljevanje velikega realističnega družbenega romana 18. stoletja; prim. G. Lukács: *Der historische Roman*, n. d., zlasti str. 24, 33. – Modernejši pogled na Scottovo oživljanje historične resničnosti kaže Wolfgang Iser: »Möglichkeiten der Illusion im historischen Roman«. – V: *Nachahmung und Illusion. Kolloquium in Giessen Juni 1963*. Hrsg. von H. R. Jauss, 2., durchges. Aufl., München 1969 (Poetik und Hermeneutik 1).

posebno ljubeznijo, je v *Lepotici mesta Perth* spet nekaj manj kakor v nekaterih njegovih bolj znanih romanih, tako npr. v delu *Srce Midlothiana* (*The Heart of Midlothian*, 1818). S tovrstnim verizmom je pripoved v Scottovem romanu spet dobila epski zamah in zložnejši tempo, bolj soroden lagodnemu toku *Toma Jonesa* kakor nervoznemu ritmu *Italijana*.

Bližji gotskemu kakor verističnemu sentimentalnemu romanu pa je Scott v nepsihološki obravnavi oseb. Tudi njegovi liki se podrejajo fabuli in odigrajo v njej vlogo, ki jim je namenjena, ne da bi se pisatelj posebej poglobljal v tančine njihovega duševnega življenja. To pa ne pomeni, da niso portreti zgodovinskih osebnosti skrbno izdelani ali da ne bi imel vsak roman celih skupin živo in izrazito orisanih likov. V *Lepotici mesta Perth* to še posebej velja za celo galerijo mestnih veljakov, bolj ali manj modrih, večidel ne pretirano junaških, če se le da prilagodljivih, vendar na moč občutljivih za čast svojega stanu in mesta. Ljubezenski par je prikazan v močnem kontrastu, drugače kakor zaljubljenca v *Italijanu*, ki sta oba enako rahločutna in krepostna. Kakor pove že naslov, je junakinja najlepše dekle v Perthu. Catharine Glover je edinka premožnega rokavičarskega mojstra, resnobna in razumna; njeni verski in moralni pogledi daleč presegajo obzorje surovega in vraževernega časa, v katerem živi. Tako jo pri snubcu, mladem orožarju Henryju Smithu, motijo prav tiste lastnosti, po katerih slovi v mestu kot največji junak. Henry je namreč zelo možat, tudi srčno dober človek, ni pa posebno kreposten. Izdelke svoje kovačnice uporablja učinkovito in pogosto, zato je splošno cenjen kot pretepač, pa tudi kot pevec, plesalec in ljubimec. Catharine si svoja lastna čustva prizna šele sčasoma in šele po hudih izkušnjah spozna, da je njeno mirovništvo v takih časih utopično, in začne ceniti moža, ki jo je zmožen braniti.

Figure je mogoče razdeliti – kakor v večini Scottovih romanov – na dve kategoriji: na zgodovinsko izpričane in izmišljene. Ker so historične osebnosti opredeljene s svojim mestom v zgodovini, ima Scott kot fabulist pri ravnanju z njimi zvezane roke; zato tudi glavni akterji zgodovinskih dogodkov največkrat v romanu niso glavni junaki. Pač pa iz ozadja poganjajo dogajanje, s katerim se mora po svojih močeh spoprijemati izmišljeni junak. Strukturo fabule zato nosijo izmišljene figure, mali ljudje, ki so zašli v kolesje zgodovine. *Lepotica mesta Perth* v tem ni izjema, čeprav sodi med tiste Scottove romane, v katerih so zgodovinske osebe razmeroma močno vpletene v zasebni, izmišljeni del fabule.<sup>41</sup>

41 Splošno sprejeto presojo, da imajo v Scottovem romanu zgodovinsko izpričane osebe le stranske vloge v fabuli in so zato kot kompozicijski element manj pomembne (prim. tudi G. Lukács: *Der historische Roman*, n. d., str. 33), do neke mere relativira razpredelnica

Scottova upodobitev družbe in razmerij v njej se od tiste v gotškem romanu bistveno razločuje. Svojevrstni fevdalni svet v *Italijanu* – in v gotškem romanu sploh – je urejen še vedno približno tako kakor v Shakespeareovi in nato v klasicistični drami: vsi nosilci fabule so visokega rodu, stanovska razlika je le navidezna (tudi sirota je v resnici plemiška hči). Plebejci lahko nastopajo samo v stranskih, neredko komičnih vlogah, npr. kot zvesti služabniki. Na robu dogajanja so razpostavljene štafažne figure – romarji, pastirji, banditi, menihi, čisto na vrhu pa biva neka višja instanca, ki v danem trenutku poskrbi za pravico; v *Italijanu* je to, nekoliko osupljivo celo za gotško logiko, sodišče inkvizicije, ki namesto krivoverstva preganja klasični kriminal.

V *Lepotici mesta Perth* pa se spet odpira zorni kot meščanskega romana in v središču fabule se vnovič znajde plebejski par zaročencev, ogrožen od aristokratske razvratnosti.<sup>42</sup> Junakova stanovska zavest je tako močna, da na koncu odkloni viteški stan in vojaško službo, ki mu jo ponudi grof Douglas, in rajši ostane svoboden meščan. – Sicer pa so v romanu zastopani vsi stanovi tedanje družbe, visoki, nizki in srednji, mesto in dvor, vsak s svojo hierarhijo. Onkraj tega »civiliziranega« sveta pa je »barbarsko« Višavje, predfevdalna plemenska družba klanov, ki se ravna po svojih lastnih postavah in običajih. Pripovedovalec, ki je istih misli kakor njegov stvaritelj, ne skriva svojih pogledov na vse tri družbene plasti. Čednost, delovni etos, poštenje in zato tudi blaginja so doma med vrlimi obrtniki in trgovci mesta Perth, junaštvo in gostoljubje, romantična lojalnost in »naravna« plemenitost pa med višavskimi plemeni. Vse zlo prihaja z vrha: na dvoru in med plemstvom se šopirita razkošje in razvrat, želja po oblasti poraja rivalstvo, laž in nasilje. Tudi cerkveni vrh hlepi po posvetnih rečeh in v svoje namene izrablja ljudsko nevednost in praznoverje.<sup>43</sup>

---

*Significantly Recurring Elements* v delu M. H. Cusac. V rubriki *Historical Characters Figure Prominently* je takih od 26 Scottovih romanov 18, torej kar dve tretjini, med njimi tudi *Lepotica mesta Perth*. Res pa avtorica našteje samo 2 romana z zgodovinskimi osebami v glavnih vlogah (*Kenilworth*, 1821 in *Anne of Geierstein*, 1829), zato pa več takih, v katerih sploh ne nastopajo.

- 42 Ta obrazec, v katerem je utelešeno nasprotje med meščansko krepostjo in plemiškim razvratom, je tipičen za meščansko romanopisje in dramatiko 18. stoletja, s Scottom pa se je ugnezdil tudi v zgodovinskem romanu. Eden znamenitih zgledov je mladi kmečki par, preganjan od lokalnega graščaka v Manzonijevih *Zaročencih*, v naši literaturi pa Jurčičeva *Hči mestnega sodnika*.
- 43 V *Lepotici mesta Perth* je Scottovo razmerje do katoliške Cerkve odklonilno, vendar gre pri tem bolj za razsvetlensko kritičnost kakor za bizarnosti gotškega romana. Junakinja in njen duhovni oče, kartuzijan Clement Blair, sta prikazana kot privrženca čistega evangelija in s tem predhodnika poznejše reformacije.

Skozi te tri družbene plasti potekajo trije prameni fabule, in to dosti zajetnejši kakor tista dva v *Italijanu*. Ne le zato, ker se na prizorišču giblje velika množica figur, glavnih in stranskih, ampak tudi zato, ker vsak pramen sestavljata po dve plasti: izmišljena zgodba, vpeta v zgodovinsko dogajanje. Stopnja historičnosti v posameznih pramenih je različna. Gostota zgodovinskih dogodkov in osebnosti je daleč največja v dvorno-državniškem pramenu.<sup>44</sup> Šibki, bolehnii in pobožni kralj Robert III. podlega vplivu svoje okolice. Tako njegov spovednik, dominikanski prior Anselm, izrablja svoj položaj, ko skuša škotsko cerkev neposredno podrediti Rimu. Pri tem in pri naklepih zoper krivoverce uživa tiho podporo kraljevega brata, vojvoda Albanyja. V rokah tega brezvestnega politika je zbrana vsa moč, uporabiti pa jo hoče za to, da bi spravil na prestol svoje potomstvo. To se zdi toliko bolj dosegljivo, ker je kraljevi prvorojenec, vojvoda Rothsay, povsem neresen, vdan lahkoživim in razuzdanim zabavam. Za dejansko oblast v deželi tekmujeta dva mogočna fevdalna gospoda, grof Douglas in grof March. »Črni« Douglas, strah in trepet dežele, Albanyja sicer mrzi, vendar je na politični ravni njegov zaveznik; je pa odločen nasprotnik priorja Anselma. – Spopad med klanoma Quhele in Chattan v višavskem pramenu je Scott večidel zasnoval na zgodovinskih virih, protagonisti pa so prejkone fiktivni, tudi če si je za katerega izposodil ime iz historičnega gradiva. – V meščanskem pramenu pa so izmišljene vse osebe, historična je samo podoba življenja v škotskem mestu na začetku 15. stoletja. Leto dogajanja, 1402, se da natančno določiti po zgodovinskih dogodkih, čeprav ga pisatelj v besedilu ne navaja.

Na okvir zgodovinskih dejstev so v vsakem od treh pramenov pripeti tradicionalni, večidel gotski pripovedni vzorci in motivi. Dinastično in državniško območje obvladujeta dva izmed najstarejših in tudi najpomembnejših gotskih obrazcev. Prvi je motivni krog uzurpacije z

44 Zgodovinska podlaga se v glavnih potezah ujema s Scottovo obdelavo. Robert III. je vladal Škotski v letih 1388–1420, dejansko pa je državniške posle opravljal njegov brat Robert Stewart, vojvoda Albany. Kraljevi prvorojenec in prestolonaslednik, vojvoda David Rothesay (pri Scottu Rothsay), je umrl v ječi na gradu Falkland l. 1402. Poleg Albanyja je bil kot povzročitelj njegove smrti osumljen tudi Archibald, grof Douglas, vendar je parlament oba oprostil. Scott je v Douglasovem primeru iz morebitnega krivca naredil rešitelja, ki pride prepozno. Douglasov spopad z Georgeom Dunbarjem, grofom Marchem, ki ga je Douglas porazil na bojišču že l. 1400 (Marchev zaveznik je bil sir Henry Percy, Hotspur iz Shakespeareovega *Henrika IV.*), je Scott pomaknil za dve leti naprej in ga romansiral z ljubezensko zgodbo. V romanu mora vojvoda Rothsay pod stričevim pritiskom razdreti zaroko z Elizabeth Dunbar, Marchevo hčerjo, in se poročiti z Douglasovo hčerjo. Nesrečni zakon je pisatelju služil kot utemeljitev za vojvodovo moralno razpuščenost, perthska lepota pa ga spominja na nesojeno nevesto. – Zgodovinski podatki so povzeti iz: *The New Encyclopaedia Britannica*, 15. ed., Chicago etc., 1986.



značilnimi sestavinami: nasprotje do brata, razmerje stric – nečak,<sup>45</sup> ter skriti zločin (umor zakonitega dediča). Drugi motivni krog pa obsega t. i. roman maščevanja, v katerem so udeležene izmišljene osebe, katerih zasebne strasti izrabi vojvoda Albany za svoje politične cilje.

V višavski pramen je kot predzgodba vložen eden tipičnih romanesknih vzorcev 18. stoletja, pogosten tudi v gotskem romanu: zgodba o junakovi skriti identiteti. Conachar je eden izmed junakov visokega rodu, ki pod privzetim imenom odrašča v skromnih okoliščinah, dokler se ne razkrije, kdo v resnici je: Eachin MacIan, poglavarjev sin iz klana Quhele. Retrospektiva je tu razmeroma skromna, omejena na en sam pramen in tako le epizodnega značaja, čeprav je sicer v Scottovih romanih zelo pogostna uvodna zgodba, ki podtalno učinkuje na potek celotne fabule, podobno kakor tista v *Italijanu*.<sup>46</sup> Skrivnost Conacharjevega rojstva se razkriva postopoma z enakimi prijemi, kakor so bili preskušeni že pri Ann Radcliffe.

V meščansko okolje pa je nameščen osrednji pramen fabule, zgodba o ločenem in vnovič združenem mladem paru, ki vsebuje tudi topos preganjane nedolžnosti in tipični motiv dekletove ugrabitve. Ta ljubezenska melodrama je vkleščena med dogajanje na dvoru in v Višavju, iz obeh območij posežejo vanjo nasprotne sile; iz vsakega namreč prihaja po en junakov tekmeč. Prvi je vojvoda Rothsay, željan neobveznih ljubezenskih prigod, drugi Conachar, ki je odraščal v hiši Catharininega očeta. Z vsakim od obeh tekmecev se mladi orožar tudi dejansko pomeri; z vojvodovim spremstvom ob poskusu ugrabitve, s Conacharjem pozneje na bojišču.

Razmerje med tremi prameni je v fabuli zastavljeno kot dramatična akcija in nasprotna akcija, in to ne le na zasebni, temveč tudi na družbeni ravni. Do napetosti prihaja med mestom in dvorom, pa tudi med urbanim Nižavjem in primitivnim Višavjem. Meščani Pertha vzdržujejo z višavskimi klani poslovne stike ne glede na občasne praske, pred posvetno in cerkveno gosposko pa ljubosumno branijo svoje pravice in svoboščine.

45 Razmerje stric – nečak (izjemoma tudi stric – nečakinja) navaja M. H. Cusac v razpredelnici kot ponavljajoč se motiv Scottovega romana, in sicer v 10 od 26 romanov. *Lepotice mesta Perth* pri tem ne upošteva, verjetno so avtorici kriterij samo motivi, povezani z glavnim junakom. Ne upošteva pa tudi, da je prav ta motiv praviloma le sestavni del uzurpacijskega obrazca, tako že v *Hamletu*.

46 Uvodna zgodba (predzgodba), ki je odločilna za osrednji del fabule, je v Scottovih delih sicer pogostna, tako npr. v romanih *Guy Mannering* (1815), *The Antiquary* (1816), *The Pirate* (1821), *Redgauntlet* (1824). V vseh navedenih besedilih gre za skrivnost junakove identitete. M. H. Cusac v razpredelnici pod rubriko *Hidden Hero (one whose identity is later revealed)* našteva 9 od 26 romanov; med temi ni *Lepotice mesta Perth*, v kateri je to junakov tekmeč, manjka pa tudi *Pirat*, čeprav je tu skrita identiteta naslovnega junaka.



V pravnih sporih zastopa mesto izvoljeni nadžupan, sir Patrick Charteris, vodi pa tudi mestno obrambo v manjših spopadih z višavskimi plemeni.

V manjše enote akcije in nasprotne akcije se cepijo prameni tudi navznoter, sicer po prav takih načelih kakor v *Italijanu*, vendar z bolj zamotanimi učinki, ker pač vsak pramen povezuje cel snop posameznih niti. Junakinja npr. ni ločena samo od ženina, temveč tudi od očeta, tako da se dogajanje razide v tri smeri, ne le na dve kakor v *Italijanu*. Iz aristokratskih krogov grozi tej trojici več nevarnosti: najprej je ogrožena Catharinina čast, nato Henryjevo življenje, navrh vsega očeta in hčer preganja še inkvizicija. – Višavski pramen je razmeroma preprost in pregleden, razdeljen na dva med seboj sprta in bojovita tabora. Fabulativno si sicer nista enakovredna, na prizorišču je namreč vse do odločilnega spopada samo klan Quhele, katerega poglavar je postal Conachar/MacIan.

Najbolj razklana je dvorna in državniška sfera, zato tudi v fabulativnem pogledu najbolj razvejena. V goščavi rivalstev in zavezništev je vojvoda Albany tisti, ki iz ozadja vleče vse niti nasprotne igre. V svoje načrte zapreže sira Johna Ramornyja, prestolonaslednikovega najožjega zaupnika, ki pa se je sprevrgel v njegovega prikritega sovražnika, ko je v njegovi službi – ravno pri neuspešni ugrabitvi Catharine – izgubil roko in padel v nemilost na dvoru. Zla gonilna sila fabule je zavezništvo Albanyja z Ramornyjem: prvega žene častihlepje, drugega osebna maščevalnost, oboje pa je naperjeno v isti cilj, prestolonaslednika. Prav malo manjka, da njuno delovanje spotoma ne pomendra še mladega para. Podobno kakor Schedoniju tudi Ramornyju služita dva faktotuma: poklicni morilec Bonthron in satansko inteligentni zdravnik iz Perth, Pottingar Dwining.<sup>47</sup> Slednji je prava jagovska figura, ki deluje iz čiste zlobe brez oprijemljivega razloga, razen če je to nagonška mržnja telesno klavrnega bitja do korenjaškega Henryja.

Navezava nasprotne akcije sega torej od državnega vrha prek potuhnjenega, navidezno uglednega meščana navzdol do poživinjenega hudodelca, vendar ravnotežje sil nekaj časa še vzdrži. Meščani, podprti z nadžupanovo modrostjo in s Henryjevo bojno spretnostjo, vsaj navidezno ubranijo svoje pravice, vojvoda Rothsay sprva še ne izgubi kraljeve naklonjenosti. To ravnotežje se podre s premikom na vrhu, ko odide Douglas braniti južno mejo. Albanyjev vpliv je odtlej neomejen, Ramorny in

<sup>47</sup> Lik znanstvenika, ki svojo vednost izrablja v zle namene ali pa se ukvarja s prepovedanim znanjem in magijo, je poleg hudodelskega meniha ena osrednjih postav v ikonografiji gotskega romana. Ravno zdravniška veda je v tem pogledu močno zastopana, od doktorja Frankensteina v istoimenskem romanu Mary Shelley do Hawthornovih zdravniških negativcev. Scottov Pottingar Dwining si je svojo veliko učenost – nedvomno z elementom črne magije – pridobil pri mavrskih učenjakih v Granadi.

Dwining pa s peklenko spletko izključita iz igre tudi Henryja, tako da njegovo energijo usmerita v spopad z napačnim nasprotnikom.

Prameni v fabuli so oblikovani po dveh načelih, ki ju je postavila že Ann Radcliffe: prvo je dramatična organiziranost dogajanja v akcijo in nasprotno akcijo, v kateri si stoje nasproti osebe, skupine ali cel družbeni stan. In drugič, prizorišče in osebe na njem se menjujejo kakor pri filmskem rezu, najrajši v kritičnem trenutku. Tkivo v Scottovem romanu pa je prepleteno dosti bolj na gosto kakor v gotski fabuli, večje je število in raznovrstnost prizorišč, več je oseb in skupin, ki so udeležene v akciji in nasprotni akciji, pogostni so prestopi v nasprotni tabor.

Spremembe prizorišča z nastopajočimi vred so tehnično izpeljane drugače kakor v gotskem romanu, kjer se nov položaj začne *in medias res*. Scottov pripovedovalec pa novo poglavje vpeljuje z nagovorom bralcu, v načinu torej, ki je zelo soroden Fieldingovemu. Kot zgled za to, v kakšnem ritmu potekajo menjave, je lahko podan kratek cikel poglavij 12 do 16, ki se začne v Henryjevi hiši in se tja spet vrne.

Poglavje 12 se konča v dnevnem prostoru Henryjevega doma s tem, da stara gospodinja godrnjaje sprejme potujočo pevko, ki se je zatekla pod orožarjevo varstvo na begu pred Douglasovimi vojaki. Naslednje, 13. poglavje vpeljuje značilni pripovedovalčev nagovor: »Zdaj moramo zapustiti nižje osebe v naši zgodovinski drami, da se bomo udeležili dogodkov, ki so potekali med tistimi na višjem in pomembnejšem položaju. – Iz orožarjeve kočice se selimo v vladarjevo posvetovalnico; in našo zgodbo nadaljujemo prav tedaj, ko se je hrup spodaj polegel in so razkačene veljake poklicali pred kralja.« Državni vrh, zbran okrog kralja in prestolonaslednika, nato obravnava vrsto pomembnih zadev. V 14. poglavju pa je bralec že postavljen čisto drugam: »Eno od prejšnjih poglavij se je začelo v kraljevi spovednici; zdaj pa moramo svoje bralce vpeljati v nekoliko podoben položaj, čeprav z zelo drugačnim prizoriščem in osebami. Namesto gotskih in zamračenih soban v samostanu se je pod gričem Kinnoul razgrinjala ena najlepših pokrajin na Škotskem, in ob znožju skale, odkoder je bil razgled na vse strani, je sedela lepotica mesta Perth in v drži pobožne zbranosti poslušala nauke kartuzijana v beli halji s škapulirjem ...« Takoj nato (pogl. 15) je bralec v razkošnem stanovanju priča naklepom, ki jih kujeta Ramorny in zdravnik Dwining: »Pokazali smo skrivnosti spovednice; tudi tiste iz bolniške sobe nam niso skrite. V zatemnjenih sobanah ...« Nato pa se fabula v 16. poglavju skozi predpustni karneval po mestnih ulicah spet prebije do Henryjevega bivališča, kjer se je medtem položaj za junaka neprijetno spremenil.

Fabula v *Lepotici mesta Perth* se analogno s tisto v gotskem romanu členi ne le na pramene, temveč tudi na dogajalne faze, v katerih napetost v lokih narašča in upada. Obilno in močno razgibano dogajanje je zgoščeno v razmeroma kratek dogajalni čas, v nekaj tednov. Zgodba se začne na večer pred Valentinovim in se dejansko konča na cvetno nedeljo, čeprav zadnji poglavji poročata o nadaljnji usodi preživelih. Ne začne pa se sredi dogodkov kakor *Italijan*, temveč je 1. poglavje v celoti namenjeno opisu starodavnega mesta Perth ob reki Tay ter pogledu v njegovo zgodovino.<sup>48</sup> V 2. in 3. poglavju sledi ekspozicija s predstavitevijo glavnih oseb: junakinje, njenega očeta, snubca in obeh tekmecev. Zastavljen je tudi izhodiščni položaj: stari Glover podpira Henryjevo snubitev, Catharine ugovarja, vojvoda Rothsay se ji predrzno približa na poti v cerkev, Conachar je ljubosumen. Sprožilni element, iz katerega se vzpne prvi izmed treh lokov napetosti, je nameščen v 4. poglavje: vojvoda Rothsay z zakrinkanim in oboroženim spremstvom hoče v noči na Valentinovo ugrabiti Catharine, vendar Henry napadalce razžene in enemu od njih pri tem odseka roko.<sup>49</sup>

S sprožilnim elementom se začneta prvi in najdaljši med tremi loki, ki poteka v dveh zamahih (4–24). Osrednja, tj. meščanska akcija namreč dobi zagon dvakrat, in sicer iz dveh nezaslišanih kršitev mestnih svoščin: prva je poskus ugrabiti meščansko hčer (4), druga pa zahrbtn umor obrtniškega mojstra (16). Meščani dvakrat terjajo pravico pred kraljevim sodiščem in jo navidezno dosežejo (13, 20). Lok doseže vrhunec v spektakularni božji sodbi in usmrnitvi morilca (23). Pravici je zadoščeno in s tem napetost upade, vendar se prav v tem navideznem zatišju skriva zagon za naslednji lok. Usmrnitev je bila le komedija, podkupljeni rabelj in zdravnik Dwining poskrbita, da Bonthrona njegovi delodajalci skrivaj snamejo živega z vislic in ga spravijo na varno, kjer ga čakajo nove naloge (23).

Po notranjem ustroju je lok sicer čisto podoben tistim v *Italijanu*, vendar se njegov ritem zelo loči od naglega potekanja dogodkov in ustaljenega, čeprav nervoznega tempa Ann Radcliffeove. V *Lepotici mesta Perth* namreč po razburljivem dogodku, ki je vzdignil na noge celo mesto, zadeve potekajo preudarno in počasi. Mestni možje se temeljito posvetujejo

48 V razpredelnici M. H. Cusac je pod rubriko *Narrative Begins in Chapter 2* uvrščenih kar 14 romanov od 26, med njimi tudi *Lepotica mesta Perth*.

49 Odsekana roka sodi med klasične gotske motive. Eden najbolj znanih romanov, v katerih ima osrednjo vlogo, je *Manfroné, or, The One-Handed Monk* (1809), ki ga je napisala soimenjakinja Ann Radcliffe, Mary Ann Radcliffe. – Ann B. Tracy: *The Gothic Novel 1790–1830. Plot Summaries and Index to Motifs*, Lexington, Kentucky 1981, navaja 8 romanov s tem motivom, pa tudi 3 z motivom odsekanega prsta; prvi je pri nas znan iz *Rokovnjačev* (1881), drugi iz Tavčarjeve novele *Janez Sonce* (1885/1886) in *Visoške kronike* (1919).

in sklenejo, da se bodo obrnili na nadžupana, sira Charterisa (7). Delegacija meščanov po neljubem zapletu – odvezet jim je *corpus delicti*, pristan z odsekane roke – prijezdi na grad Kinfauns, razloži svojo pravdo siru Charterisu, nato se z njim na čelu napoti pred kralja. Do kraljeve rezidence, ki je tačas v dominikanskem samostanu na obrobju Perth, prispejo v 11. poglavju, nato nov zaplet, šele v 13. poglavju stojijo naposled pred kraljem, ta rzsodi v njihov prid, vsaj navidezno: sir Ramorny je pregnan z dvora, krivda vojvoda Rothsaya pa je zamolčana. – Počasni, zavlečeni začetek, kakršnega kaže *Lepotica mesta Perth*, so raziskovalci Scottovega dela že večkrat zapazili kot eno najbolj očitnih strukturnih posebnosti njegovih romanov.<sup>50</sup> V 15. poglavju pa fabula doseže točko – M. H. Cusac jo imenuje določilni dogodek (*defining event*)<sup>51</sup> –, na kateri dobi dogajanje drugačno dinamiko. Na tem mestu šele stopi v akcijo pravi nasprotnik, sir Ramorny, in začne uresničevati maščevalne naklepe. S tem sproži nezadržen plaz dogodkov: umor (16), razburjenje v mestu, ko na pepelnično jutro najdejo truplo, domnevno Henryjevo, spoznajo zmotno, za las manjka do izbruha vstaje (18–19). Kratko poročilo o ponovnem posvetu in odhodu pred kralja z zahtevo po božji sodbi; kralj jo dovoli (20). Osumljeni Ramorny zanika krivdo (21), skuje z Dwiningom načrt za morilčevo rešitev in obtožbo vojvoda Rothsaya (22). Lok napetosti se strmo vzdigne do vrha v 23. poglavju, kjer se dogodki prav nakopičijo: dvostopenjska božja sodba (mimohod osumljenih pred krsto v katedrali, dvoboj s sekirami med Henryjem in Bonthronom), obsodba in obešenje morilca (23) in njegova rešitev (24). Hudodelčeva predsmrtna izpoved, sicer standardni motiv gotskega romana, je v tem primeru lažna in obremenjena prestolonaslednika.

Meščanska akcija je v prvem loku gosto prepletena z dvorno-dinastično, ali natančneje, ves čas je z njo v sporu; ta se do neke mere zagladi z rzsodbo. Višavska akcija ostaja v vsem dolgem prvem loku v ozadju, potem ko se je Conachar vrnil k svojemu klanu (6). Njen pramen se samo na enem mestu sreča z zasebnim meščanskim (14): Catharine se snide z Conacharjem, ki je zdaj že Eachin Mačlan, in ga prosi, naj vzame v varstvo »krivoverskega« patra Clementa. Eachin jo ob tej priložnosti

50 M. H. Cusac ugotavlja, da sta počasni, obotavljavi začetni del ter nagli, pospešeni, včasih nedorečeni konec značilna za strukturo Scottovih romanov; prim.: *Narrative Structure in the Novels of Sir Walter Scott*, n. d., str. 28. – O notorično počasnih začetkih Scottovih romanov govori tudi David Daiches: »Scott's Redgauntlet«. – V: *From Jane Austen to Joseph Conrad*. Eds. Robert C. Rathburn & Martin Steinman, Jr., Minneapolis 1958, str. 49.

51 V romanih, ki jih M. H. Cusac podrobneje analizira, je *defining event* postavljen v poglavje med 16 in 18, torej približno na mesto, ki ga ima tudi v *Lepotici mesta Perth*; verjetno je to neki dovolj ustaljeni ritem Scottovih romanov.

zaman nagovarja, naj tudi sama odide z njim. – Pač pa višavska akcija na dveh mestih zadene ob državniško. Spor med klanoma Quhele in Chattan se razrašča v razsežnosti, ki bi utegnile destabilizirati kraljestvo in ogroziti varnost mesta, zato vojvoda Albany zasnuje makiavelističen načrt: na polju pred mestom naj bi se pred dvorom in množico gledalcev spopadli najboljši bojevniki iz obeh klanov, in to do zadnjega moža; s tem bi se kraljevi vojski prihranil trud z umiranjem Višavja (13). Oba klana predlog sprejmeta (21).

Upad napetosti ob koncu prvega loka torej na vseh bojnih črtah pomeni zatišje pred viharjem. Poglavji 25 in 26 sta v fabuli nekakšno vozlišče, mesto, na katerem bi se ljubezenska zgodba pravzaprav lahko končala s poroko. Nasprotna akcija se je na zasebni ravni izčrpala, junak je ostal brez obeh tekmecev: vojvoda Rothsay je v očetovi nemilosti in v hišnem priporu, Conachar v Višavju čez glavo zaposlen s pripravami na boj. Toda brez tekmecev je na dvoru ostal tudi vojvoda Albany, da lahko nemoteno kuje zaroto zoper prestolonaslednika, in ob njem prior Anselm, ki naposled dobi proste roke za preganjanje krivoverstva. In prav odtod, iz dinastične zarote in od inkvizicije grozi junakinji nova, hujša nevarnost, s tem pa dobi fabula nov, močnejši zagon. Catharinin izhodiščni položaj v fabuli je bil dotlej bistveno drugačen kakor položaj gotske sirote v *Italijanu*, ki jo je pisateljica po mili volji lahko pošiljala iz ene nevarnosti v drugo. Catharine pa poleg bojevitega ženina varujeta še ugledna družina in mestno občestvo. Če jo je torej pisatelj hotel postaviti v vlogo preganjane nedolžnosti, jo je moral predvsem pregnati od doma in iz mesta. Sila, pred katero je tudi mestna oblast nemočna, pa je cerkveno sodišče, ki iz pohlepa po Gloverjevem imetju obtoži njega in hčer krivoverstva. Catharinina privrženost naukom patra Clementa je zadostna utemeljitev za obtožbo. Simon Glover, ki ga je posvaril sir Charteris, s hčerjo v naglici pobegne iz Perthu (25).

V vozlišču fabule (25–26) pride do dvojnega razhoda: junakinja je najprej ločena od zaročenca, zavoljo naglice brez slovesa (25), nato še od očeta, ki se napoti iskat zatočišče k poslovnim partnerjem v Višavje, tja pa Catharine zavoljo Conacharjeve snubitve ne more (26). Na tem mestu je Henry kot potencialni rešitelj po preskušeni gotski zakonitosti za dolgo umaknjen iz akcije in s prizorišča, ker se za Catharine zabriše vsaka sled. Mladi par se vnovič sreča šele v zadnjem poglavju.

Na tej točki se fabula sproži v dva loka, ki potekata istočasno, vendar prostorsko ločeno, torej analogno lokoma v *Italijanu*. Meščanski pramen se razcepi v dva kraka. Gloverjeva usoda – pozneje še Henryjeva – se podredi višavskemu dogajanju, Catharine pa dogodki potegnejo v



dinastično zaroto. Vsak od teh dveh lokov doseže svoj vrhunec, ali bolje, katastrofo, v kateri izgubi življenje po eden od junakovih dveh tekmecev. Dvorno-dinastični lok se priostri v umor prestolonaslednika (32), višavski v poboj med klanoma (34), katerega posledica je Conacharjev samomor (36).

Ta dva loka sta občutno krajša od začetnega, razmerje med njima pa je 5 : 3 v prid višavski akciji. Ta lok obsega poglavja 27–29 ter 33–34, vanj se s poglavji 30–32 zagodzi dvorno-dinastični, in to tik pred odločilnim bojem med klanoma. V prvem odseku višavskega pramena (27–29) je na prizorišču Glover, v drugem (33–34) se položaj obrne: v akcijo stopi Henry, Glover je iz nje umaknjen, ker ne more v zastraženo mesto. Prvi odsek je kljub znamenjem bližajočega se spopada pravi predih sredi nasilnih dogodkov: Glover potuje proti severu skozi slikovito gorsko deželo, deležen je gostoljubja domačinov, spremlja pokop umrlega poglavarja in se udeleži ustoličenja novega, Eachina MacIana, nekdanjega Conacharja. – Drugi odsek je krajši, zato pa nabit s silovitim dogajanjem, osredinjen na veliki prizor boja med klanoma. V vrste klana Chattan tik pred spopadom stopi Henry; Ramornyjeva spletkarja ga je namreč speljala v usodno zmoto, da je Catharine odpotovala za očetom v Višavje, tako rekoč Conacharju v naročje. Henry se požene v boj proti domnevno srečnejšemu tekmeču in prav njegov divji pogum v veliki meri povzroči poraz klana Quhele, s tem pa posredno tudi Conacharjevo smrt. Henry obleži ranjen na bojišču, eden zelo redkih preživelih.

Dvorno-dinastični lok obsega samo tri poglavja (30–32) z nakopičenimi nasilnimi dogodki, pač najbolj gotski odsek romana s tipično kuliserijo gradu sredi gozda s stolpom in z ječo. Falklandski grad je Ramorny izbral prav tedaj, ko je grajska gospa, vojvodinja Rothsay, odpotovala naproti Douglasu, svojemu očetu, ki se je vračal z bojnega pohoda. Ramorny je s spletkami in s podkupovanjem podložnikov Catharinin prihod toliko zavlekel, da je zgrešila vojvodinjo, zato pa jo tam že čaka vojvoda Rothsay, ki je s pomočjo zarotnikov pobegnil iz pripora. Toda namesto ljubezenske prigode doživi vojvoda strašno usodo: zarotniki ga vržejo v ječo na dnu stolpa, da bi tam umrl od lakote (31).<sup>52</sup> Vse drugo se zgodi v enem samem poglavju (32): Catharine in njena naključna sojetnica, pevka Louise, odkrijeta vojvodov položaj; preoblečena v kmetico se pevka izmuzne iz gradu, obvesti Douglasa, Ramorny zasači Catharine pred ječo. Douglas prispe v grad, tik preden bi Ramorny pahnil Catharine s stolpa, vendar je

52 Smrt z izstradanjem je eden najbolj tipičnih gotskih motivov. Ann B. Tracy (*The Gothic Novel 1790–1830*, n. d.) navaja v kazalu 20 romanov s tem motivom. Ni dognano, da bi ga bil gotski roman prevzel iz Danteja.



tudi Bonthron umoril Rothsaya tik pred Douglasovim prihodom. Douglasu tako preostane le še usmrtitev hudodelcev razen Dwininga, ki se je zastrupil.

Fabulo skleneta dve poglavji (35–36), v katerih se vse niti dogajanja razvozljajo, bralec izve vse potrebno o nadaljnji usodi posameznih oseb. Scottu se je v nekaterih romanih spričo množice nastopajočih sicer zgodilo, da je ostala zgodba kake stranske osebe nedorečena, vendar je v *Lepotici mesta Perth* prizorišče na koncu pospravljeno. Poročilo o državniških, dvornih in klanovskih zadevah je strnjeno v predzadnjem, o ljubezenski zgodbi v zadnjem poglavju. Kakor je to pogosto v Scottovih romanih, je izid za zgodovinske osebe tragičen, za izmišljene junake pa je potem, ko so se naposled izmotali iz zgodovine, srečen; to pomeni, umaknejo se v domače družinsko življenje in v meščansko blaginjo. Pripovedovalec poseže ponekod kar precej daleč v prihodnost; bralec izve, da so se potomci Henryja in Catharine odlikovali v bojnih spretnostih in v lepih umetnostih, pa tudi to, da so za hudodelstvo vojvoda Albanyja plačali z glavo šele njegov sin in vnuki. Raziskovalci Scottovega dela so ugotovili, da se njegovi romani le malokdaj končajo z dramatičnim prizorom, največkrat jih sklene sumarično poročilo, in tudi pri tem se pisatelju mudi. Tako se *Lepotica mesta Perth* konča s strnjenim poročanjem, ki ga pretrga le nekaj prav kratkih prizorov z glavnimi osebami, tako kraljeva žalost in srd ob novici o sinovi smrti; Conacharjev samomor pred Catharininimi očmi; končno srečanje mladega para.

Dogajalne faze so v *Lepotici mesta Perth* konstruirane po enakih načelih in s prav takimi postopki kakor tiste v *Italijanu*. Tudi tu so izbrani krizni dogodki in položaji, enako v izmišljeni kakor v zgodovinski plasti fabule. V prvi so to zlasti obrazci iz gotskega romana, v drugi pa je že pisateljeva izbira nemirne dobe iz škotske preteklosti zagotavljala obilico nasilnih dejanj. Vendar Scott pri ravnanju s surovim gradivom ni bil tako asketski kakor avtorji gotskega romana; sprejemal je tudi snov, ki za pogon fabule ni nepogrešljiva, zato pa daje romanu polnost in širino življenja, skratka »realizem«. Sem sodijo poleg gostote detajlov v opisih tudi dialogi, ki rabijo bolj označevanju likov kakor pa poteku fabule.

Izjemni dogodki, katerih pomembna prvina je tveganje, nevarnost in skrivnost, so tako kakor v gotski fabuli razvrščeni v stopnjevanje, vrhunec in upad; med kritične položaje so razpeti loki napetosti. Scottova fabula kot celota pa teži k vrhuncu, ki presega manjše vzpone v fabuli, k nekemu spektakularnemu dogodku, ki ga E. Wolff imenuje politični ali vojaški »veledogodek« (*Hochereignis*). V *Lepotici mesta Perth* je tak prizor boj med klanoma na polju pred mestom, ki se ga udeležuje velikanska

množica gledalcev s kraljem na čelu in ki ima za poraženi klan katastrofalne posledice.

Tudi Scottova fabula se giblje v mejnih položajih, ko le za las manjka, da bi bil npr. prestolonaslednik rešen ali Catharine umorjena itn., vendar se to ne zgodi, zadnji hip poseže vmes naključje ali višja sila. Istovrstni položaji se ciklično vračajo, pri tem variirajo posamezni člani. Kakor sicer v akcijskem romanu sta tudi v *Lepotici mesta Perth* med nosilnimi člani popotovanje,<sup>53</sup> ki ima v Scottovi fabuli poseben značaj (prehod iz civilizacije v romantično divjino), ter dvojica jetništvo – beg, oz. ločitev – srečanje. Nizanje takih dvojic v fabulo pa je različno od tistega v *Italijanu*, kjer se skozi cel roman nadaljuje ena sama sklenjena veriga bega in jetništva, čeprav z vmesnimi predihmi. V *Lepotici mesta Perth* so tovrstni člani razbiti v manjše, v sebi zaokrožene enote z različnimi protagonisti; poleg naslovne junakinje in njenega očeta so na begu občasno razne stranske osebe. Tako npr. provansalska pevka Louise ves čas potuje ali beži, tudi skozi gotske lokacije, kakor so podzemeljski hodniki pod katedralo, kostnica, čoln na nočni reki itn., pri tem ko se menjujejo njeni preganjalci in zaščitniki.

Posebno opozorljiva značilnost Scottovega sestavljanja dogajalnih faz v *Lepotici mesta Perth* so nepričakovani preobrati v fabuli, za katere se zdi, da jih ne povzročata le človeška zmota, temveč že kar moč usode.<sup>54</sup> Po zakonitostih tragične ironije osebe v romanu počenjajo reči ali sprejemajo odločitve, ki so katastrofalne zanje ali za njihove najbližje. Tako si klobučarski mojster Proudpute, širokousten bojazljivec, pri Henryju izposodi bojno opravo, da bi ga njen videz varoval v karnevalski noči na ulici, in prav to mu je v pogubo: zadene ga smrtni udarec, namenjen Henryju. Ali: sir Charteris pošlje Catharine na falklandski grad v varstvo mogočne vojvodinje – naravnost morilcem v roke. Posebno

53 Motiv popotovanja je ena bistvenih prvin Scottove fabule. V razpredelnici M. H. Cusac je v rubriki *Journey* navedenih 14 od 26 romanov, tudi *Lepotica mesta Perth*. – Več o tem vprašanju v študiji Judith Wilt (*Secret Leaves*, n. d., str. 8). Čeprav je to sporočen motiv, ki se je iz pikaresknega prebil v gotski in nato v zgodovinski roman, avtorica ugotavlja, da ima v Scottovi fabuli poseben značaj: je namreč popotovanje iz ene kulture v drugo, iz vsakdanje stvarnosti v romantiko in skrivnost. »Journey north« označuje J. Wilt kot del Scottove »psihogeografije«. V nekaterih romanih (npr. v *Waverleyju*) ima pot na sever v Višavje tudi značaj iniciacije.

54 Tragična ironija in usodna zmota nedvomno nista značilni samo za oblikovanje fabule v *Lepotici mesta Perth*, čeprav manjkata v razpredelnici značilnih lastnosti pri M. H. Cusac. Očitnih zgledov je tudi v drugih Scottovih romanih dovolj, tako npr. v romanu *Srce Midlothiana* (*The Heart of Midlothian*, 1818) byronski junak posveti vse sile iskanju svojega ugrabljenega otroka, nato pa ga najdeni sin, ki je odrasel med cigani in razbojniki, ob prvem srečanju ubije. Ali: »čarovnica« Norna pošlje kraljevo mornarico nad piratsko fregato, nato izve, da na tej poveljuje njen lastni neznani sin (*Pirat*).

tragično pa se zla usoda udejanji v Conacharjevem življenju. Njegovo rojstvo je zaznamovano s starodavno prerokbo, češ da bo deček, rojen pod božjim drevcem in dojen od bele košute, povzročil pogin svojega klana. Mladega poglavarja pokopljejo ravno prizadevanja njegovega očeta in pozneje krušnega očeta, silnega bojevnika Torquila, ki sta ga hotela obvarovati prerokbi navkljub.

Preostaja še vprašanje, kako in v kolikšni meri je Scott v fabulistične namene uporabil v *Lepotici mesta Perth* bistveno prvino gotskega romana, nadnaravni element.<sup>55</sup> Pisatelj je odklanjal racionalistično ukano Ann Radcliffeve, t. i. pojasnjeno nadnaravnost, češ da tako vsakdanje pojasnilo skrivnosti bralca samo razočara. Sam je sicer v *Lepotici mesta Perth* ta postopek enkrat uporabil, čeprav le mimogrede: Henryja skrivnosten glas opozori, da grozi Catharine nevarnost, v resnici pa je to glas skritega patra Clementa, ki je na ulici zapazil ugrabitelje. Povečini pa je raba nadnaravnega elementa v tem romanu zmerna in sprejemljiva za tedanje občinstvo. Omejuje se na že omenjeno prerokbo, na preroške sanje (umrla kraljica se v opijskem snu prikaže Ramornyju, zapeljivcu njenega sina, in napove njegovo smrt), preroški navdih: Catharine, ki je skoraj svetniško bitje, v trenutku jasnovidnosti spozna, da je prestolonaslednik v smrtni nevarnosti, vendar so njena svarila zaman. Raba nadnaravnega elementa je torej v tem romanu dokaj konvencionalna, čeprav je Scott sicer na tem področju vpeljal pomembne novosti.<sup>56</sup>

Podobno kakor drugi Scottovi romani tudi *Lepotica mesta Perth* združuje konvencije iz različnih tokov literarnega izročila; struktura gotske fabule je le eden, vendar pomemben del te dediščine. Ogrodje gotske fabule je tudi v tem romanu prekrito z raznorodnimi plastmi, med katerimi so najizrazitejši historizem, regionalizem in verizem, kakršnega je ustvarilo meščansko pripovedništvo 18. stoletja. Z vrnitvijo k temu viru je vnovič oživel tudi lik vsevednega, ali bolje, vsenavzočega pripovedovalca. Iz kompromisa med zvestobo zgodovinskim dejstvom in težnjo po zanimivi,

55 Scott je svoje poglede na element nadnaravnega najbolj temeljito razložil v eseju *On the Supernatural in Fictitious Composition* (1827).

56 Scott je bil v rabi nadnaravnega elementa inovativen, še zlasti s posebnim postopkom uokvirjanja fantazijske zgodbe. Slednjo je dal pripovedovati kaki nezanesljivi osebi, bralcu pa prepustil odločitev, ali ji bo verjel ali ne. Za najbolj znano Scottovo mojstrovino v tem načinu velja *Wandering Willie's Tale* iz *Redgauntleta*. – Ta postopek v slovenski pripovedni prozi sredi 19. stoletja je zasledil Matjaž Kmecl in ga poimenoval »prenos odgovornosti« (»Teme iz zgodnjega razvoja slovenske pripovedne proze«, *Slavistična revija* 20, 1972, št. 2, str. 207–235.) – V naše pripovedništvo je ta manira prav lahko zašla tudi iz okvirnih zgodb Scottovega sodobnika Washingtona Irvinga.

napeti fabuli, med veristično upodobitvijo življenja v neki minuli dobi in svobodno domišljijo je zrasla celota, ki je dosti bolj kompleksna kakor tista v klasičnem gotškem romanu. Toliko bolj, ker je svet Scottovega romana razplaten po družbenih stanovih in odprt delovanju socialnih in političnih silnic. Skozi družbo v *Lepotici mesta Perth* poteka najprej ločnica med meščanskim stanom in fevdalno hierarhijo, pa še druga med urbano in dvorno civilizacijo ter predfevdalno plemensko skupnostjo Višavja. Trije pripovedni prameni, iz katerih je spletena fabula v tem romanu, so opredeljeni s tremi družbenimi plastmi v njem, vsak pramen pa je zložen iz dveh slojev: iz zgodovinskih dogodkov in izmišljene zasebne zgodbe. Temu ustrezno tudi figure v romanu pripadajo dvema kategorijama: historično izpričanim in izmišljenim osebam. Prve poganjajo zgodovinske dogodke, vendar so prav zavoljo objektivno določenega mesta v njih le do neke mere uporabne kot nosilke fabule. Čeprav je delež zgodovinskih oseb ravno v tem romanu precejšen, to vlogo večidel opravljajo izmišljene osebe. – Prameni so organizirani v fabulo po dveh načelih: kot dramatičen spopad akcije in nasprotni akcije in kot učinkovito menjavanje prizorišč ter oseb, ki na njih nastopajo. Delitev na dve časovni ravni, na katerih potekata sedanja zgodba in tista iz preteklosti, je omejena samo na enega od treh pramenov in je tako le epizodnega značaja.

Analogija z gotško fabulo pa je razvidna tudi v členitvi na dogajalne faze. Slednje so v *Lepotici mesta Perth* zasnovane kot napetostni loki; vsak od treh lokov se stopnjuje do vrhunca in nato upade. Tehnični postopki pri njihovi konstrukciji so prav taki kakor v *Italijanu*, dinamika dogajanja v posameznih lokih pa je drugačna. Medtem ko v *Italijanu* trije približno enako dolgi loki sestavljajo skoraj simetrično celoto, je v Scottovem romanu začetni lok v primerjavi z naslednjima dvema zelo dolg. Po lagodnem, počasnem prvem zamahu v njem se dogajanje proti koncu loka – od »določilnega dogodka« naprej – močno zgosti in pospeši, intenzivno in nakopičeno je tudi v naslednjih dveh krajših lokih, ki potekata časovno vzporedno, prostorsko pa ločeno. Vse gradivo, kar se ga je nabralo, pisatelj v sklepnih dveh poglavjih obdela po kratkem postopku, večidel v sumaričnem poročanju. Konec ni okronan z dramatičnim prizorom kakor v *Italijanu*; spektakularni »veledogodek« je pomaknjen nekoliko nazaj, v fabulativni vrhunec le malo pred sklepom romana.

Fabula v *Lepotici mesta Perth* temelji na konvencijah, ki jih je uveljavil klasični gotški roman, vendar je končni učinek zelo drugačen. Scottov veliki oder v primeri z bolj komornim gledališčem Ann Radcliffe razgrinja polno, razgibano življenje ter kulturnozgodovinsko panoramo neke dobe. Pri tem pa spričo obilnega gradiva, ki ga je pisatelj

sprejel v svoje besedilo – v nasprotju s strogo selektivnostjo Ann Radcliffe –, učinkuje njegov roman ob zračni prosojnosti njene fantazije kot težka, masivna stavba.

## II

### Slovensko zgodovinsko pripovedništvo v 80. letih

Preobrazbe, kakršne je fabulativni model gotskega in scottovskega romana doživel v slovenskem zgodovinskem pripovedništvu 80. let, bodo ilustrirane ob dveh zgledih: prvi je Tavčarjeva novela *Janez Sonce*, drugi pa Jurčičev roman *Rokovnjači*, ki ga je dokončal mladi Kersnik. *Rokovnjači* so v pričujočem razpravljanju skoraj neogibni, saj bi se v tistem času komajda našel kak drug zgodovinski roman ne le tolikšnega obsega, temveč tudi enako umetelne konstrukcije.<sup>57</sup> Kot zgled krajšega besedila se tako rekoč ponuja Jurčičeva »izvirna zgodovinska povest iz 15. stoletja« *Hči mestnega sodnika*, ki je *Lepotici mesta Perth* sorodna tako v motivih kakor v tematiki spora med mestom in plemstvom. Celó doba je približno ista: Jurčičeva povest se godi le kakih 20 let pozneje kakor Scottov roman. Nadalje konfiguracija štirih glavnih oseb ustreza tisti v Scottovi fabuli: oče vdovec, ki je ugleden in premožen meščan, lepa hči edinka, pošteni snubec istega stanu ter aristokratski zapeljivec ali ugrabitelj.<sup>58</sup> Taka stanovska razvrstitev protagonistov že sama določa družbena razmerja in s tem dinamiko fabule, namreč spopad mesta s fevdalno gospodo. Vendar bi bila z izbiro te povesti analiza omejena samo na dela »slovenskega Scotta«, zato bo kot zgled nekoliko krajše in manj zapletene fabule prikazana novela drugega odličnega zgodovinskega pripovednika tega časa, Ivana Tavčarja. *Janez Sonce* po literarni kakovosti sicer ne dosega *Hčere mestnega sodnika*,

57 J. Kos označuje *Rokovnjače* (ne glede na Kersnikov delež) kot Jurčičevo »najobsežnejše, najizrazitejše« in tudi »najbolj 'scottovsko' besedilo v zvrsti historičnega romana«. Prim. Janko Kos: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*, Ljubljana 1987, str. 129. – V seznamu zgodovinskih romanov in povesti iz 80. let, ki ga objavlja M. Hladnik, nobeno od teh del ne vzdrži konkurence z *Rokovnjači*, celó Detelov *Veliki grof* (1885) je ravno v tehničnem pogledu veliko šibkejši. Prim. Miran Hladnik: »Slovenska zgodovinska povest v 19. stoletju« (v: *Seminar slovenskega jezika, literature in kulture XXX*, Ljubljana 1994, str. 151).

58 Ta konfiguracija je v zgodovinskem romanu pogostna, tudi v drugi različici, v kateri sta visokega rodu tako ugrabitelj kakor pošteni snubec. Tako je npr. v kronikalni pripovedi *Maria Schweidler, die Bernsteinhexe* (1843) Wilhelma Meinholda ali v romanu *Zlatarovo zlato* (1871) Augusta Šenoa. Za izhodiščni položaj v Tavčarjevi noveli pa se najde še druga vzporednica v Scottovem *Ivanhoeju*: oče lepe Rebeke je bogat trgovec, vendar zaničevanega judovskega rodu, zato je za dekle legalna zveza z vitezom nedosegljiva.

ji je pa močno soroden tako po notranjem ustroju kakor po florisu ljubezenskega trikota ter po pripovednih obrazcih, kakor so nasilna ločitev ljubezenskega para, preganjana nedolžnost, ugrabitev junakinje. Skupno je tudi prizorišče, ki sega od Ljubljane do Turjaškega gradu.

### 1. Janez Sonce: *avanture v historičnem kostumu*

Janez Sonce je izhajal v nadaljevanjih skozi dva letnika *Slovana* (1885–1886). Kakor kaže že podnaslov *zgodovinska novela*,<sup>59</sup> se uvršča med novejšje oblike historičnega pripovedništva, kakršne so se uveljavile z Mériméjem, Balzacom, Puškinom in drugimi avtorji, ki so opustili obsežnost scottovskega romana, pa tudi masivni aparat uvodov, opomb, dostavkov itn., s katerimi je le-ta overjal zgodovinsko zvestobo.<sup>60</sup> Za naše tedanje razmere je *Janez Sonce* obsežen tekst,<sup>61</sup> ki po dolžini ne zaostaja za sočasnimi slovenskimi romani, po številu poglavij pa je enak npr. Puškinovi zgodovinski povesti *Stotnikova hči* (1836). Poglavja niso vpeljana z epigrafi.

Tavčarjeva novela se ne odpira v širša kulturnozgodovinska obzorja, kakršno daje Scottovim romanom ta ali oni historični proces, največkrat umikanje arhaičnih življenjskih oblik in prodiranje novodobnih. V našem historičnem pripovedništvu 19. stoletja so sicer ena glavnih tem vdori uničevalne vojaške sile, ki je avtohtoni kulturi slovenskega prostora civilizacijsko povsem tuja. Turška nevarnost ostaja v *Janezu Soncu* onkraj meje, v svet novele seže le s prihodom hrvaške konjenice in s pripovedovanjem

59 Tavčar je zlasti svojo zgodnejšo kratko prozo rad označeval tudi s podnaslovom »noveleta«. V nemškem in avstrijskem kulturnem prostoru 19. stoletja je novela veljala za modno obliko, izraz *die Novelle* je imel konotacijo estetske kakovosti, zato so ga kot podnaslov tu in tam dajali celo besedilom, ki ne po obsegu ne po strukturi tej označbi niso ustrezala (tako npr. obsežni vzgojni roman E. Mörikeja *Maler Nolten*, 1832). Prim. Fritz Martini: *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus 1848–1898*, Stuttgart 1981<sup>4</sup>, poglavje *Die Novelle*, zlasti str. 611–613, 617. – Prim tudi Matjaž Kmecl: *Novela v literarni teoriji*, Maribor 1975, zlasti str. 27–34. – Urednica Tavčarjevega *Zbranega dela*, Marja Boršnik, je podnaslov *Janeza Sonca* spremenila v *Zgodovinska povest* (*Zbrano delo* IV, Ljubljana 1966<sup>2</sup>), medtem ko je Ivan Prijatelj ohranil izvirno označitev *Zgodovinska novela* (*Drja Ivana Tavčarja zbrani spisi* III, Ljubljana 1929).

60 Prim. Hans Felten in Hans-Joachim Lope: »Die historisierende Novelle – Balzac, Mérimée, Vigny«. – V: *Europäische Romantik III.* (Ur.) Norbert Altenhofer in Alfred Estermann, Wiesbaden 1985 (*Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, 16).

61 M. Hladnik deli zgodovinske povesti in romane na srednje dolge in dolge (nad 20.000 besed). Po teh merilih se *Janez Sonce*, ki obsega skoraj 50.000 besed, uvršča med dolga besedila. Prim. Miran Hladnik: »Slovenska zgodovinska povest v 19. stoletju«, n.m., zlasti str. 127 in 145.



o bojnih junaštvi; čas najhujših turških vpadov je za slovenske dežele v glavnem tudi že minil.<sup>62</sup> Na verske boje, ki so bili sicer velika tragična tema Tavčarjevih zgodovinskih novel, spominja tu le kratkočasna legenda o kamri v Turjaškem gradu, kjer naj bi se bil skrival Luter in popival s samim hudičem.

Podobno kakor Scott je tudi Tavčar iz virov prevzel zgodovinski »veledogodek« in nanizal okrog njega usode junakov v izmišljeni zgodbi.<sup>63</sup> Ta dogodek, prihod cesarja Leopolda v Ljubljano l. 1660, pa za deželo ni prelomnega ali usodnega značaja, kakor so to veledogodki v Scottovih romanih, temveč prej protokolarna in ceremonialna zadeva, torej predvsem velik spektakel. Tavčar se je ravnal tudi po Scottovem načelu razporeditve oseb na dve kategoriji: na zgodovinsko izpričane, ki sicer občasno posegajo v izmišljeno fabulo, niso pa njene nosilke, in na izmišljene protagoniste fabule. Galerija zgodovinsko izpričanih oseb v *Janezu Soncu* sega od vrha do dna družbe, od samega cesarja ter cerkvenih, posvetnih in vojaških imenitnikov pa do goljufov in rokomavhov, katerih imena je pisatelj našel v virih. Ravnanje zgodovinskih osebnosti večidel ustreza historičnim dejstvom, medtem ko so njihovi portreti Tavčarjeva stvaritev. Obsežna epizoda je neke vrste poklonitev dvema slovečima zgodovinarjema, ki sicer v fabuli nimata nikakršne vloge (če odštejemo Valvasorjevo udeležbo v tolpi Sončevih izzivalcev). Eden je prvi historiograf Kranjske, Janez Ludvik Schönleben, drugi pa mladi Valvasor, prihodnji avtor njene *Slave*.

Fabula je stvaritev pisateljeve domišljije, prav tako vsi trije liki, ki v njej sestavljajo ljubezenski trikot. Res da si je Tavčar iz Dimitzeve *Zgodovine Kranjske* izposodil ime naslovnega junaka in dva nenavadna dogodka iz njegovega življenja. Dimitz namreč obsežno poroča o vitezu Janezu Soncu, ki so ga kranjski deželni stanovi izobčili iz svojih vrst, ker se je poročil s hčerjo padarja in s tem omadeževal čast svojega stanu. Vendar je Tavčar ta škandal uporabil le kot izhodiščni položaj v fabuli, ki si jo je sicer v celoti izmislil. Iz Dimitzevega Sonca, ki je v Ljubljani opravljal visoke službe – med drugim je bil mestni sodnik in župan –, iz priletnega

62 Povsem drugače je turška tematika obravnavana v Pregljevi povesti *Peter Markovič* (1929), ki se prav tako godi v baročni Ljubljani za vladanja cesarja Leopolda I.: veliko obleganje Dunaja l. 1683 ima v fabuli pomembno mesto.

63 Kot Tavčarjev glavni vir za to novelo navajata urednika Ivan Prijatelj in nato še Marja Boršnik delo *Geschichte Krains von der ältesten Zeit bis auf das Jahr 1813* (1874–1876) Augusta Dimitza, kot drugi pomembnejši vir pa Valvasorja. Urednika opozarjata na mesta, kjer se je pisatelj tesno naslonil na vire, kakor tudi na vidnejše odstopke od njih. Tako je npr. poroka viteza Sonca in izguba »deželanstva« prestavljena iz l. 1636 za 24 let naprej, v leto cesarjevega obiska v Ljubljani.

vdovca, očeta odraslih otrok, ki je naposled legaliziral skupno gospodinjstvo z ranarjevo hčerjo, je Tavčar tudi naredil nepomembnega, a lepega in junaškega »viteza z vrtnico«. Plebejska izvoljenka tega ognjevitega zaljubljenca je zgled vseh ženskih čednosti in najlepše dekle v mestu. Pač pa literarna zgodovina ni našla nobene trdnejše opore v virih za lik junakovega tekmeca, turjaškega bastarda Jurija Ljudevita.<sup>64</sup>

Ker je stanovsko neprimerna poroka eden sprožilnih momentov v fabuli, je v noveli pomembna upodobitev družbe, zlasti še razmerij med njenimi stanovi. Fevdalna hierarhija se razvršča od cesarja navzdol po stopnji in položaju plemiških osebnosti in rodovin. Med temi so v ospredju dogajanja trije Turjačani: minister Janez Vajkard je prav ob krmilu cesarstva, Volk Engelbreht je kranjski deželni glavar, Herbart pa general cesarske vojske. Na dvoru se kot nevaren tekmeč ministru že vzpenja novi tajni svetnik, knez Vencel Lobkovic. Medtem ko cerkveni dostojanstveniki ostajajo v ozadju – še najbolj od blizu vidi bralec ostarelega, umsko opešanege vladika Pedenskega –, pa ima pomembno vlogo vojaška gospoda s svojo lastno hierarhijo; prav vojaška parada je namreč imenitnejši del obredja ob cesarjevem sprejemu. Kar nekaj oseb iz tega aristokratskega okolja je močno vpletenih v fabulo, predvsem dva Turjačana, minister in deželni glavar, medtem ko se general izkaže predvsem ob cesarjevem sprejemu. Lobkovic in sam cesar bistveno sodelujeta pri razpletu fabule, medtem ko imata kirasirski polkovnik in hrvaški poveljnik Krištof Simonović v besedilu več prostora kakor pa dejavne vloge, in sicer kot pivska tovariša Jurija Ljudevita. Resda ravno Simonovičev domislek naposled nehote povzroči Jurijevo smrt. Sicer pa je z izjemo karizmatične vladarjeve osebe celotna fevdalna piramida ovrednotena negativno. Turjačani so napuhnjeni, samopašni, surovi in častihlepni, častniki so v prostem času objestni razgrajči, najslabši pa je plemiški podmladek, pretepaška in poniglava družčina brez časti.

Povsem drugače od meščanov Perth, Šenoovih Zagrebčanov ali Ljubljancev iz *Hčere mestnega sodnika* se prebivalci Tavčarjeve baročne Ljubljane še malo ne obnašajo kot nosilci stanovske vrline in samozavesti

64 I. Prijatelj (Urednikove opombe v *Zbranih spisih* III, str. 463–464) domneva, da je Tavčar lik turjaškega bastarda našel v Valvasorju, v zgodbi o nezakonskem sinu Jurija Turjaškega, katerega je z njegovim italijanskim spremstvom vred pobil njegov stric Herbart Turjaški na gradu Žužemberk l. 1559, torej dobrih 100 let pred dogodki v Tavčarjevi noveli. – Tragično zgodbo odličnega vojaka je popisal Fran Detela v povesti *Takšni so!* (1900). Zanimivo primerjavo v upodobitvi tega lika pri Tavčarju in Detelu daje J. Šolar; pri tem tudi opozarja, da je do razlike v imenu Gregor – Georg (Jurij) prišlo zavoljo napačnega prevoda. Prim. Jakob Šolar: *Opombe* (v: Franc Detela, *Zbrano delo* II, Celje 1963, zlasti str. 517–521). – Detelova povest ima retrospektivno zgodbo Gregorjevih staršev, zgodbo o tragični ljubezni Jurija Turjačana do meščanke, ki jo pokoplje srditi odpor turjaškega sorodstva.

proti malopridnemu plemstvu. Bralec jih vidi predvsem kot množico, ki vrvi po mestu v pričakovanju bližnjih slovesnosti, kakor pridere vkup ob vsakem zanimivem dogodku. Ob Sončevi nezaslišani poroki se gnetejo pred kapucinsko cerkvijo, ob prihodu hrvaške vojske ob Dolenjski cesti, ob cesarjevem sprejemu se valijo na Ljubljansko polje. V tej množici, ki je očitno ne družijo kaka stanovska zavest, temveč predvsem radovednost, morda kdaj celo škodoželjnost, bralec ne razloči nobenega od mestnih veljakov, tudi ne zastopnika kake reprezentativne obrti ali trgovine. Tisto, kar se mu pokaže od blizu, je Plavčeva krčma, kjer družčina dijakov iz bližnje jezuitske gimnazije popiva, razsaja in se pretepa z rokodelskimi pomočniki. Edina oseba iz tega okolja, ki ima v fabuli vidnejšo vlogo, je ubožni, pohlevni dijak Vid.

Tretja plast, ki zaokroža podobo družbe v Tavčarjevi noveli, pa je podzemlje zunaj postave in zakona, tolpa tatov in rokomavhov. Pisatelj je tatinski združbi odmeril v besedilu precej več prostora, kakor bi ji ga šlo glede na njen delež v fabuli. K razpletu dogodkov odločilno prispeva samo njihov premeteni, gostobesedni poglavar Kljukec, naslikan v Jurčičevem načinu kot ljudski original, beročemu občinstvu v razvedrilo. Kljukec s svojim spremstvom daje fabuli folklorno-humorističen obrobek, kakršen je bil v našem pripovedništvu 19. stoletja običajen in zelo priljubljen.

Preostaja še vprašanje, kam se v tej družbeni stavbi razvrščajo glavne figure ljubezenskega trikotja. Naslovni junak, vitez brezgrajnega rojstva in imena, prihaja iz vrst nižjega plemstva, je prebivalec Ljubljane in »deželan« (ud kranjskih deželnih stanov), vendar članstvo izgubi ob poroki z ranarjevo hčerjo. Poklic ranarja je namreč tako zaničevan, da njegove hčere še navaden meščan ne bi vzel v zakon, kaj šele plemič, tudi če je lepa in bogata, kakor je Ana Rozina. Tegobe mladega para torej ne izvirajo iz klasične stanovske razlike med vitezom in meščanko, temveč iz dekletove deklasiranosti. Poroka Ane Rozine ne povzdigne v višjo družbo, temveč njenega moža iz te izobči. Tudi pri someščanih ugrabitev mlade žene ne zbuja ogorčenja nad plemiško samopašnostjo, kaj šele, da bi iz solidarnosti prihrumeli pred mestno hišo ali celo pred vladarja kakor pri Jurčiču ali Scottu; kaže, da krivica, storjena tretjerazredni meščanki, stanovske časti Ljubljančanov ne prizadene. – Tretji od glavnih likov, junakov tekme Jurij Ljudevit, izvira iz mogočne turjaške rodovine, je sin ministra Janeza Vajkarda, vendar rojen zunaj zakona. Domnevna »vroča laška kri« njegove neznane matere naj bi pojasnjevala njegova prestopniška nagnjenja. Oče ga sicer ljubi, vendar si ga ne upa javno priznati; pred strogim in krepostnim mladim vladarjem svoj moralni spodrsrljaj rajši prikriva. Jurij

Ljudevit uživa častniški položaj, razkošje, potuho mogočnih sorodnikov ob slehernem izgred, vendar ostaja »vitežič brez domovine in brez imena«, kakor ga pred dvobojem zaničljivo nagovori Janez Sonce.

Vsi trije glavni liki so torej družbeno nevrstljivi: Ana Rozina po neuglednem, Jurij Ljudevit po nezakonskem rojstvu, Janez Sonce pa je iz svojega stanu izobčen zavljo neprimerne poroke. Razlika v družbenem položaju je torej pomembna samo kot sprožilni element v izhodišču fabule, na njen nadaljnji potek pa ne učinkuje več. Ne preraste namreč v konflikt družbenih razsežnosti, kakršne ima spopad mesta s fevdalno gospodo npr. pri Scottu, Jurčiču ali Šenou, temveč ostaja na čisto zasebni ravni obračunavanja med junakom in njegovim tekmečem. Prav v spopadu med njima se začrtujeta akcija in nasprotna akcija, ob kateri potekata dva glavna pramena v fabuli. Ta osrednji del fabule oklepata še dva pramena, ki glavnima dvema fabulativno nista enakovredna,<sup>65</sup> čeprav zavzemata v besedilu obilen delež: z vrha dvorno-državniško območje z zgodovinskimi osebnostmi, spodaj kriminalno podzemlje s Kljukcem na čelu. Vsak od teh dveh spremljevalnih pramenov ima svoje lastno dogajanje ali vsaj prvine dogajanja. Dvorno-državniški pramen se navznoter cepi v svojo lastno igro in nasprotno igro; poganja jo silna ambicija ministra Janeza Vajkarda, ki bi najrajši postal kar novi Richelieu, ter spletkarjenje njegovega tekmeča kneza Lobkovica. Razbojniški pramen podobne samostojne akcije v smislu sklenjenega dogajanja ne premore, temveč le drobce, kakor so tatvine, vlomi in priložnostno sodelovanje pri podjetjih tega ali onega gospoda. Vsak izmed osrednjih dveh pramenov je pripet navzgor, na eno od niti v dvorni spletki, vsak izmed njiju pa se zapovrstjo poveže tudi navzdol v rokovnjaško družčino, ki ponuja svoje storitve najboljšemu plačniku. Tako Kljukčevo tolpo najprej najame Jurij Ljudevit za ugrabitev Ane Rozine, nato pa Janez Sonce za njeno reševanje.<sup>66</sup>

Razmerje sil v osrednjem delu fabule je vse do preobrata tik pred koncem neuravnoteženo. Junak je postavljen v enak položaj kakor kak idealni mladenič v gotskem romanu. Kakor Vivaldiju, ki so ga preplašeni prijatelji že na začetku *Italijana* zapustili, tako da mu je ostal zvest edino služabnik Paulo, se godi tudi Tavčarjevemu junaku: »Ni ga imel prijatelja Janez Sonce ...«. Ob strani mu stoji samo šibko bitje, dijak Vid, in še ta žalostno konča ob prvem srečanju z nasprotnikom. Nasprotna stran je

65 Prim. Seymour Chatman: *Story and Discourse. An Essay in Method*, Ithaca & London 1978, str. 64–66. Avtor ločuje pramene (*story-strands*) na take, ki so si med seboj enakovredni, in na take, ki so le ozadje drugim.

66 Položaj idealnega junaka, ki se znajde v družbi rokomavhov pod sovražnikovim gradom, je do neke mere primerljiv položaju Riharda Levjesrčnega v *Ivanhoeju*, ko ob sodelovanju Robina Hooda in njegovih razbojnikov oblega grad Torquilstone.

vse od začetka v popolni premoči. Jurij Ljudevit ima zaslombo pri očetu in dveh stricah na visokih položajih, somišljenike ima med razpuščenim plemiškim naraščajem, pajdaše med častniki in prizanesljive sodnike v deželnihi stanovih, ki so tako drastično ukrepali proti Janezu Soncu. Poleg tega mu služijo še najeti pomagači, italijanski(!) oproda Cesare, zapiti Ručigaj (ječar Ane Rozine), sprva tudi Kljukčevi rokomavhi. Prav Kljukčev prestop v nasprotni tabor v odločilnem trenutku pripomore k preobratu. Kot nepričakovan Sončev zaveznik namreč stopi v akcijo knez Lobkovic, seveda ne iz človekoljubja, temveč po mehanizmu, ki ga je v *Lepotici mesta Perth* preskusil že Scott: visok državnik (zgodovinska oseba) izkoristi zasebne strasti junakov (v izmišljeni zgodbi), da spodnese svojega tekmeča. Po naključju – ali po spletu okoliščin – se v želimeljski dolini na samem srečata Kljukec in tajni svetnik Lobkovic, ki je zašel s poti proti Turjaku. Lobkovic od Kljukca za primerno plačilo izve podatke, ki bi lahko pokopali ministrovo kariero: Janez Vajkard ima nezakonskega sina, ta pa je ugrabil poročeno ženo.<sup>67</sup> V spretni pisateljevi režiji se torej v vozlišču fabule tik pred koncem srečata oba spremljevalna pramena, tisti z državnega vrha in oni z družbenega dna, in povzročita preobrat, ko pa se strneta z osrednjima pramenoma, sprožita tudi katastrofo nasprotne akcije in za junaka srečen razplet fabule.

Prameni potekajo po preskušanih postopkih, tj. z menjavanjem prizorišča in oseb na njem, in sicer ob učinkovitih rezih na posebno napetih mestih; ponekod pride do menjave že znotraj istega poglavja. V primerjavi z *Italijanom* ali *Lepotico mesta Perth* je kronotop *Janeza Sonca* omejen na razmeroma majhno prizorišče in zgoščen na kratek časovni razpon. Ta obsega približno poldrugi mesec, od zadnjih dni julija do srede septembra l. 1660, uokvirja pa ga cesarjev obisk Ljubljane, od priprav na sprejem do odhoda proti Gorici. Fabula poteka kronološko na eni sami ravni, brez uvodne zgodbe, pač pa na različnih prizoriščih istočasno.

Prvih 8 poglavij se godi na raznih lokacijah tedanje Ljubljane, kate-re topografijo je pisatelj poustvaril po zgodovinskih virih. Prizorišče se seli izpred kapucinske cerkve (1) v deželno jezdarnico blizu vicedomskih vrat (2–3, vmes ekspozicijska vrnitev v jezuitsko cerkev), nato v deželno

67 »Ugrabitev ženske osebe« je eden najpogostnejših motivov v gotskem romanu; Ann B. Tracy (*The Gothic Novel 1790–1830. Plot Summaries and Index to Motifs*, Lexington, Kentucky 1981) navaja v kazalu 75 gotskih romanov s tem motivom. Vendar tako v gotskem kakor pozneje v zgodovinskem romanu ponavadi ugrabljajo dekleta in le zelo redkokdaj poročene žene. Eden takih primerov – ugrabitev mladoporočene žene – se zgodi v zelo popularnem romanu *Knez Marko* (*Marco Visconti*, 1834), ki ga je napisal Tommaso Grossi, učenec Manzoni in Scotta. – V Tavčarjevi noveli je zakonski stan junakinje za ugrabitelja še posebno oteževalna okoliščina v očeh krepotnega vladarja.



hišo (4) in Plavčevo gostilno ob mestnem obzidju za cerkvijo sv. Florijana (5), izstopi iz mesta na Dolenjsko cesto (6) in se vrne v knežji dvorec in park (7–8). Deveto poglavje v nekaj potezah orisuje cesarjevo pot čez Gorenjsko (s tragikomičnim pripetljajem v Kranju) in se nato razmahne v veličasten sprejem na Ljubljanskem polju in še v mestnem središču. Od 10. poglavja vse dogajanje poteka v smeri Ljubljana–Turjak, kjer je že od 6. poglavja ujeta Ana Rozina. Tja potujejo vsi glavni udeleženci drug za drugim v manjših časovnih presledkih, razen Janeza Sonca, ki se je napolnil po ženini sledi že ob koncu 8. poglavja v spremstvu Vida in Kljukčeve tolpe. Jurij Ljudevit je neprostopoljno zadržan v Ljubljani; kot častnik se mora udeležiti vojaške parade ob cesarjevem sprejemu, zato s tovarišijo pridirja na Turjak šele v 11. poglavju. Cesar s spremstvom prispe tja v 12. poglavju, in zdaj, ko so vse glavne osebe zbrane na cilju, se fabula dramatično razplete. Zadnje dejanje je uprizorjeno v baročnem blišču ljubljanske stolnice in škofijskega dvorca.

Nosilca osrednjih dveh pramenov, junak in njegov tekmeč, sta skupaj ali izmenoma skoraj ves čas enakovredno navzoča na prizoriščih, le izjemoma se morata umakniti drugim akterjem. Državniški in razbojniški pramen sta večidel prepletena z akcijo in nasprotno akcijo v glavnih dveh pramenih, osamosvojita se le na redkih mestih, kakor so državniški pogovori med Turjačani (7), cesarjev sprejem (9), razbojniški tabor pod Turjaškim gradom (10). Tik pred odločilnim preobratom se Kljukec s tovarišijo dokončno umakne iz fabule (12), v silovitem trčenju preostalih treh pramenov v 13. poglavju je nasprotno igre naposled konec. Ob sklepu novele sta na prizorišču le še oba moralno pozitivna pramena, junakova akcija je potrjena s cesarsko milostjo.

Že ob prostorskem gibanju delujočih oseb se je pokazala neka težnja, značilna tudi za celotno strukturo fabule: gibanje v eno samo smer, k enemu samemu cilju. Tako tudi notranji ustroj fabule teži k enemu samemu cilju, strnjen je v en sam lok, v katerem se kopičijo učinki in se stopnjuje napetost. Zato se zdi za strukturo Tavčarjeve novele ustrezna označba »vzponska struktura« (*climactic structure*), ki jo uporablja M. H. Cusac za celo skupino Scottovih romanov, zlasti krajših.<sup>68</sup>

Fabula *Janeza Sonca* se začneja *in medias res*. Podobno kakor v *Italijanu* že prvo poglavje predstavi čas, kraj in sprožilni dogodek, v katerem je predstavljen zaljubljeni par in opredeljena stran, ki mu nasprotuje.

68 Prim. Marian H. Cusac: *Narrative Structure in the Novels of Sir Walter Scott*, The Hague & Paris 1969. Avtorica odkriva t. i. *climactic structure*, za katero je značilno nepretrgano gibanje v eno samo smer do dramatičnega vrha na koncu, predvsem v krajših Scottovih romanih, kakršen je npr. *Nevarni grad*, pa tudi v sloveči *Lammermoorski nevesti*.



Vendar Tavčarjev pripovedovalec ne začne *ex abrupto* kakor tisti v *Italijanu*, temveč izoblikuje t. i. »lijakasti začetek« (*Trichteranfang*).<sup>69</sup> Pripovedovalec najprej določi čas dogajanja in prikaže panoramo prizorišča: »V letih 1660 zadnje dneve meseca julija, mrgolelo je po ulicah ljubljanskih vse polno podeželskega plemstva.« Nato preide na veledogodek, ki povzroča takšno vrvenje in daje fabuli zgodovinski okvir: cesarjev napovedani obisk v deželnem glavnem mestu. Od veledogodka se spusti h glavnemu dogodku na lokalni ravni: deželni zbor naj bi obravnaval »prevažno zadevo«, dogodek, »kateri je v tistih časih z grozo in studom napolnjeval vse kranjsko plemstvo, gospodov prelatov ne izvzemši«. Sledi ekspozicijska vrnitev k omenjenemu škandalu; zorni kot, ki je dotlej odpiral pogled na ljubljansko mesto, se zoži in se upre v preddverje kapucinske cerkve. V žarišču<sup>70</sup> se prikažeta mladoporočenca, ki stopita iz cerkve pred radovedno množico. Ta prizor že vsebuje sprožilni element – stanovsko nesprejemljivo poroko, ki bo imela za mladi par daljnosežne posledice, pa tudi prvi, za zdaj le besedni junakov konflikt s predstavnikom nasprotnega tabora, z deželnim glavarjem, ki se sreča s svatovskim sprevedom. Načelno nasprotovanje kranjskega plemstva vitezovi poroki se udejanji v 4. poglavju na seji deželnega zbora; odtlej je junak brez zaščite izpostavljen samovolji Turjačanov.

Junakov osebni zoprnik, nosilec nasprotne akcije, stopi na prizorišče v 3. poglavju; sem je torej nameščen določilni dogodek (*defining event*), junakov dvoboj z Jurijem Ljudevitom. Izzivalec je glasnik plemiške mladine, hkrati pa je tudi junakov tekmeč v ljubezni, gnani od prestopniške strasti do Ane Rozine. Izid dvoboja še podžge njegovo mržnjo do viteza Sonca, ki je na njegov izziv odgovoril z žalitvijo, ga premagal v spopadu in mu pri tem odsekal prst na roki. Za zmagovalca pa bi se zadeva lahko slabo končala, ko razkačeni plemiški podmladek navali nadenj, in samo nenadejani prihod deželnega glavarja prepreči, da ga ne pobijejo.

Napetostni lok, ki se vzpenja iz sprožilnega elementa prek določilnega dogodka, doseže eno od kritičnih točk v 6. poglavju z ugrabitvijo Ane

69 Z izrazom *Trichteranfang* označuje N. Miller začetek, ki sprva zajame v zorni kot širšo panoramo in se nato postopoma zožuje, tako da bralec naposled od blizu in razločno zagleda določen izsek iz celotne podobe in v njem figure. Prim. Norbert Miller: *Der empfindsame Erzähler. Untersuchungen an Romananfängen des 18. Jahrhunderts*, München 1968 (Literatur als Kunst), zlasti str. 53–56.

70 M. Bal namesto ustaljenih terminov »zorni kot« (*point of view*), »pripovedni položaj« (*narrative situation*) in »pripovedna perspektiva« (*narrative perspective*) vpeljuje tehnični izraz »žariščenje« (*focalization*), prevzet iz filma in fotografije za natančnejšo opredelitev trojnega razmerja med videnim predmetom, tistim, ki vidi, ter identiteto glasu, ki to videnje ubeseduje. Prim. Mieke Bal: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto & Buffalo & London 1985, poglavje 7. *Focalization*.

Rozine. V tem vozlišču se v obeh opisanih modelih, v *Italijanu* in *Lepotici mesta Perth*, podobno tudi v *Hčeri mestnega sodnika*, pramen akcije razcepi v dva loka, ki sta prostorsko ločena, časovno pa vzporedna. Bralec odtlej izmenoma sledi prigodam junaka in junakinje, dokler se ne snideta v sklepnem poglavju; junak je za nekaj časa neprostovoljno umaknjen iz akcije. V *Janezu Soncu* je ohranjen značilni postopek iz gotskega izročila: ljubimec ob ugrabitvi izvoljenke podleže številčni premoči (ali zvižaji) napadalcev, je potolčen, nezavesten, zvezan, torej nezmožen, da bi preprečil ugrabitev. Potem pa Tavčar izpelje fabulo drugače: ne junak, temveč junakinja je tista figura, ki jo pisatelj odstrani s prizorišča, pa ne le začasno, temveč prav do zadnjega poglavja; bralec jo prej zagleda le enkrat samkrat za bežen hip, ko se prikaže Vidu v grajski lini (11). Vsa dejavnost je prepuščena moškima protagonistoma. Medtem ko junakinja čemi zaprta v gradu, se lok vzpenja z junakovo potjo po njeni sledi in s poskusi reševanja, vzporedno pa tudi z ugrabiteljevim prizadevanjem, da bi prišel do plena. Istočasna akcija in nasprotna akcija potekata na prizoriščih izmenično, dokler malo pred koncem ne treščita skupaj.

Izbira dogodkov, ki sestavljajo napetostni lok v *Janezu Soncu*, je za tovrstno fabulo običajna. Nenavadni, drzni, nevarni položaji in dejanja izvirajo iz standardnega repertoarja: dvoboj (z gotskim motivom odsekanega prsta), zaseda, ugrabitev, preobleka, vtihotapljenje v sovražni grad, jetništvo v skriti kamri, uboj, vratolomni pobeg itn. Tavčarjeva posebnost ni v izbiri motivov, temveč v načinu, kako je znane dogodke in položaje razvrstil v napetostni lok. Stopnjevanje je izpeljano tako, da so med senzacionalne dogodke vstavljeni zelo izraziti in razmeroma dolgi zadrževalni momenti, po vsakem izmed njih pa se dogajanje sunkovito zažene v kako novo nasilno dejanje. Tako npr. ekspoziciji (1) sledi intermezzo (2), ki za potek fabule sploh ni potreben: pogovor med Schönlebnom in njegovim mladim občudovalcem Valvasorjem se suče okrog nevtralnih tem, kakor so zgodovinopisje, alkimija, anagramatika. Takoj v naslednjem poglavju (3) pa nasilje prav izbruhne: izziv, žalitev, dvoboj – in za las manjka, pa bi mladostniška drhal viteza pobila do smrti. Ali: pred ugrabitev Ane Rozine je postavljeno celo poglavje dijaškega veseljačenja in Kljukčevih duhovitosti (5) in še prihod hrvaške konjenice skozi špalir strmečih Ljubljančanov (6). Ta metoda menjavanja retardacij s šoki nasilnih dogodkov daje potekanju fabule sunkovit ritem, v katerem se poganja stopničasto navzgor. V zadrževalnih momentih so praviloma zaposlene stranske figure: gostilničar Plavec, dijaki, rokomavhi, kaštelan Ručigaj, dijak Vid ali kar zbrana množica, medtem ko za nasilni pogon fabule skrbijo glavne osebe.

Isto metodo je pisatelj uporabil tudi za konstrukcijo manjših enot, tako zlasti v dveh analognih pivskih prizorih, ki sta nasilno pretrgana. Ta dva prizora sta prav zgled za postopek, s katerim pisatelj variira istovrstne položaje in jih hkrati stopnjuje; sodita pa med tiste značilne položaje, ki se začenjajo s »skoraj že, komaj še – tedajci pa ...«. Janez Sonce skoraj že reši Ano Rozino, komaj še uide preganjalcem, Jurij Ljudevit je že skoraj na cilju svojih želja, ko pride do katastrofe. Oba prizora sta nameščena tik pred koncem, kjer se učinki že eksplozivno kopičijo. V 11. poglavju se vitez Sonce prikrade v grad, preoblečen v prosjaškega meniha. Sledi pivska idila s kaštelanom Ručigajem, ki na dolgo in široko obuja vojaške spomine in naposled privoli, da gre domnevni menih tolažit jetnico. Že drži vitez v roki ključ do njenega zapora, medtem ko Ručigaj še razklada to in ono o svojih gospodarjih, posebno še o ministrovem bastardu – tedaj pa prav ta s tovarišema plane v sobo, in junak se za las še reši z vratolomnim spustom skozi okno, ranjen med vsesplošnim streljanjem.

Analogen položaj je variiran in stopnjevan v 13. poglavju: junaška trojica je razbila vrata v viteško dvorano, od tam drži skriven vhod v kamro z zaprto Ano Rozino. Častniki popivajo med portreti turjaških prednikov, streljajo v šipe na oknih in si pripovedujejo zgodbe o bojnih in erotičnih junaštvih. Glavno besedo ima Simonović: »Ko sem s svojim praporom ležal še v Bihačgradu ...«. Prav na njegov predlog obudijo enega od tamkajšnjih običajev in pijejo vino iz cevi nabitih samokresov. Tedaj pa se odpro vrata in prikaže se cesar s spremstvom – in od šoka se Juriju Ljudevitu sproži samokres.

Podobno kakor v Scottovem romanu ima tudi pri fabulativnem zasuku precejšen delež ironija usode. Cesar hoče Turjačane v zahvalo za imenitni sprejem posebej počastiti z obiskom na Turjaku, prav ta obisk pa razkrije njihove pregrehe in pokoplje ministrovega nepriznanega sina. Do tega zasuka pride ravno tedaj, ko se že zdi, da je junakova stvar izgubljena: Vid je ubit, Janez Sonce ranjen na begu, ugrabitelj pred vrati Ane Rozine.

Konec Tavčarjeve novele ima sorodno strukturo kakor model, ki ga je postavil gotski roman z Ann Radcliffe. Razplet je tudi tu dvostopenjski: razkritju pregrehe in kazni sledi poveličanje kreposti. Povišanje preganjane nedolžnosti in zveste ljubezni je tudi tu uprizorjeno v velikem sklepnem prizoru, z dodatnim poudarkom, da plemstva ne daje le visoki rod. To »meščansko« misel izreče cesar, ko pred odhodom iz Ljubljane v znamenje posebne milosti sprejme mladi par vpričo zbrane plemiške gospode. Za zmago kreposti torej tudi tu poskrbi višja instanca, modri in pravični vladar, prav tako kazni tudi tu ni izvršila posvetna oblast,

temveč je storilec umrl od svoje roke, ali, kakor nezgodo komentira cesar, od višje pravičnosti: »... sodnik, ki bode nekdanj sodil kralje in berače, odvezel mi je posel za ta slučaj.«

Janez Sonce je v Tavčarjevem opusu prej izjema kakor delo, ki bi kazalo značilni rokopis tega pisatelja; soroden mu je samo še roman *Izza kongresa*.<sup>71</sup> Novela je sicer postavljena v prepoznavno historično dobo in okolje, vendar se zgodovina v njej ne prikazuje z delovanjem družbenih, vojaških, verskih ali političnih silnic, temveč dveh čisto drugačnih vidikov: kot spektakel in kot avantura. Spektakularnega značaja je ravno veledogodek, okrog katerega se spleta fabula, tj. obredje ob cesarjevem sprejemu: slovesnosti, pozdravni govor, spreved, vojaška parada, prapori, konji, orožje, kostumi, vzklikajoča množica, topovski streli in ognjemet. Fabulo namesto zgodovinskih premikov ali psiholoških motivov poganjajo junakove prigode in dvorne spletke. Vse te poteze kažejo, da gre prej za mušketirsko kakor za scottovsko pripoved, torej za sorodnost s priljubljeno obliko feljtonskega romana, za pustolovski roman v historičnem kostumu, katerega model je – prosto po Scottu – nadvse uspešno izdelal Alexandre Dumas oče. Značilno, da v njegovih *Treh mušketirjih* (1844) veledogodek, ki spodbuja mušketirska junaštva, ni obleganje trdnjave La Rochelle – to je odrinjeno na rob ob koncu romana –, temveč dvorna spletkarja zaradi draguljev, s katero hoče Richelieu kompromitirati kraljico. Podobno kakor drugi Dumasov junak, grof Monte Christo (v istoimenskem romanu iz l. 1844–1845), tudi Janez Sonce uteleša meščanske vrednote, ni pa predstavnik kakega stanu, v katerem bi imel zaslombo; nasprotno, čisto sam stoji nasproti mogočnim, vplivnim, bogatim sovražnikom.<sup>72</sup> Vendar je Dumasov temeljni obrazec, ki so ga prevzeli skoraj vsi njegovi posnemovalci, v Tavčarjevi obdelavi močno relativiran. Junak francoskega očeta zapovrstjo premaguje vse neslutene ovire in naposled zmaga zavoljo svoje lastne bistrumnosti, drznosti, poguma, nekaj tudi zavoljo bogastva, ki mu je padlo v naročje. Tavčarjevega viteza zaljšajo prav vse naštete

71 Na netipičnost teh dveh del opozarja Boris Paternu (*Slovenska proza do moderne. Študije*, Koper 1965<sup>2</sup>, str. 132–134). Po avtorjevi presoji deli niti po motivih niti po slogu nista uvrstljivi v organsko rast Tavčarjeve zgodovinske proze. Roman *Izza kongresa* (1905–1908) se opira na resničen veledogodek, na Ljubljanski kongres l. 1821, kjer se je sklepalo o usodi Evrope, vendar se fabula suče med ceremonijami, sprejemi, družabnimi prireditvami, ljubezenskimi spletkami in škandali v visoki družbi. Zavoljo tega tudi F. Bohanec to delo obravnava v poglavju *Kolportažni roman*. Prim. Franček Bohanec: *Ivan Tavčar*, Ljubljana 1985 (Znameniti Slovenci).

72 Prim. Hans-Jörg Neuschäfer: *Populärromane im 19. Jahrhundert, von Dumas bis Zola*, München 1976 (Uni-Taschenbücher, 524), poglavje II. *Abenteuersehnsucht und Sekuritätsbedürfnis; Der gesellschaftliche Auftrag des Grafen von Montechristo. Zur Wirkungsweise des Actionromans*.

vrline, v poštemem boju je nepremagljiv, vendar vedno znova – kar trikrat – podleže številčni premoči napadalcev. Samo naključje in pesniška pravičnost poskrbita za to, da vse nevarnosti in poraze prebije bolj ali manj živ in cel, za njegovo pravico pa mora na koncu poskrbeti višja sila v osebi samega vladarja.

Pisatelj torej v *Janezu Soncu* ni tematiziral katere od globljih historičnih razsežnosti baročne dobe na Slovenskem, vendar je skušal zgodovino svojim bralcem na neki način osmisliti. To je naredil v načinu, ki je bil zelo v modi v takratnem nemškem historičnem pripovedništvu: z aktualističnimi poudarki in z digresijami, ki so največkrat satirične, posmehljive ali kako drugače kritične do sočasne družbe, in z iskanjem vzporednic s sodobnimi razmerami. Že sam veledogodek je aluzija na nedavni obisk cesarja Franca Jožefa v Ljubljani (1883). Levji del aktualizacije pa je pisatelj naložil pripovedovalcu, ki je sicer vsepričujoč, vendar močno oddaljen od oseb in dogodkov, ali bolje, vzvišen nad njimi; še najbolj bi zanj ustrezala označba ironični pripovedovalec. Njegova pripoved teče v tonu uglajenega, omikanega, liberalno mislečega meščanskega izobraženca tistega časa. Njegova ironija rada oplazi aristokratsko ošabnost in stremušstvo, ošvrkne poniglavo mestno gospodo, daleč največ bodic pa je namenjenih nemštvu, ki se šopiri po naši deželi in jo izkorišča (»ponosne obitelji, ki so nekdanj izsesavale Kranjsko«). Mimogrede si privoščijo tudi naivno in koristoljubno pobožnost (Ana Rozina gladko nasede Kljukčevemu svetohlinstvu, Lobkovic v duhu že postavlja kapelico v zahvalo Materi božji, ki naj bi mu pomagala spodnesti tekmeča). Celu vzvišeni cesarjevi osebi ni čisto prizaneseno: pripovedovalčevemu očesu ne uide, da tudi čednostni mladi vladar ni povsem neobčutljiv za ženske čare Ane Rozine.<sup>73</sup>

Pripovedovalčeva ironija se razživi tudi ob primerjanju sočasne ljubljanske gospode z nekdanjo, in tu si je v svoj namen izposodil celo pripkupni mladi par. Ilustrativen je zlasti prizor ob Dolenjski cesti, ko se Ana Rozina ob Kljukčevem hinavskem besedičenju pokaže kot bitje zelo kratke pameti, mož pa si ji očitno ne upa ugovarjati. »Rožnata soproga«, ki

73 Na te značilnosti *Janeza Sonca* je naša literarna zgodovina že večkrat opozorila. Tako Ivan Prijatelj zapaža »živopisnost in barvitost«, »bleščeči izprevod«, »ceremonialni nastop« in »dekorativni pomp«, pa tudi aktualistične bodice v tej noveli. Prim. Ivan Prijatelj: Urednikov uvod k Tavčarjevimi *Zbranim spisom* III, zlasti str. XII. – Ironijo in posmeh, ki veljata sodobnim razmeram, poudarja tudi Anton Slodnjak: *Realizem II.* – V: *Zgodovina slovenskega slovstva* III, ur. Lino Legiša, Ljubljana 1961, str. 200. – V novejšem času je prav tema dvema vidikoma, vizualnim učinkom in aktualistični, zlasti protinemški tendenci namenjena glavna pozornost v spremni besedi G. Kocijana. Prim. Gregor Kocijan: »Slikovita preteklost«. – V: Ivan Tavčar: *Janez Sonce*, Ljubljana 1991 (Slovenska povest, 9).



se zdi poosebljena krotkost in vdanost, očitno zlahka ovije moža okrog prsta; nič drugače kakor dandanašnje gospe, pripominja pripovedovalec. Nespametna želja, da gresta pred mestna vrata, se je porodila prav v njeni glavi. Janez Sonce pa se spet pred nevedno lepotico lahko šopiri s svojo učenostjo, tako da ga strme poslušša in še bolj občuduje. Idealni mladi par je tako z neke vrste potujitvenimi učinki postavljen pred bralca, kakor bi srečal sodobna malomeščanska zakonca.

V kontekst ironizacije in potujevanja sodi tudi pisateljevo ravnanje s sporočenimi konvencijami, naj je že to scenografija ali pripovedni vzorci. Medtem ko je Scott na tleh domače dežele poustvaril slikovito grozljivost gotske kuliserije kakor v *Lepotici mesta Perth*, ali dal gradovom poseben čar z odklikom v davno preteklost kakor v *Ivanhoeju*, je v *Janezu Soncu* gotsko prizorišče razvrednoteno. Turjaški grad ima sicer vse potrebne sestavine: dvorano z galerijo prednikov, klasično gotsko ječo, ki se odpira na vzmet, skrito pod enim od portretov, ozko lino, zastrto z drevesnimi vejami; in v gradu je zaprta ugrabljen junakinja. Podobno je v falklandskem gradu ujeta lepotica, kot vaba v pasti za lahkoživega princa. Zle slutnje pa se zbuja že ob prinčevem prihodu: iz mračnega gozda se v luninem soju prikaže grad kot grozeča črna gmota, iz katere štrli črn stolp. Demontaža grozljivosti v Tavčarjevi noveli je očitna: Lutrova kamra, v kateri je zaprta junakinja, ni povezana s kako mračno skrivnostjo iz preteklosti, temveč z zabavno anekdoto o velikem reformatorju, ki je tam veseljačil s hudičem. Junak pride v grad pri belem dnevu, tako da se vidi zanemarjenost mogočne stavbe, ki je prepuščena v upravljanje zapitemu kaštelanu: obrambni jarek je izsušen, strehe puščajo, v topovskih ceveh gnezdiyo vrabci, vse je v prahu in pajčevinah. Prav ta vsesplošna nemarnost malo pozneje obvaruje junaka pri begu skozi okno: ne polomi se zato, ker pristane na kupu smeti.

Podobno je pisatelj tudi nekatere sporočene pripovedne vzorce uporabil in kombiniral neobvezno, kakor da jih ne jemlje čisto zares. Tako rabo mu omogoča nepsihološka zasnova novele, ki za dejanja junakov in njihovih sodelavcev ne zahteva globlje motivacije in tudi od bralcev ne terja pretresenosti ob hudih dogodkih, kakršen je npr. Vidova smrt. Zgled za pisateljevo potujevalno metodo je npr. raba obrazca, kakršnega si je Maturin za *Melmotha Popotnika* izposodil iz Goethejevega *Fausta*, najde pa se tudi pri Byronu in drugih romantikih: mračni, s krivdo obteženi junak zahrepeni po odrešitvi, utelešeni v liku svetle ženske. Tavčar je ta obrazec dodelil »nepravemu« junaku, namreč Juriju Ljudevitu, ki v duši nima globin in prepadov kakor faustovski in byronski junaki, ampak je samo površen, malopriden ženskar in pretepač. Juriju



Ljudevitu se v sanjah prikaže prelep ženski obraz, in to žensko svojih sanj potem zagleda v cerkvi, kakor se to dogaja mladeničem v gotških romanih. Jurij Ljudevit za hip verjame, da mu jo pošiljajo nebesa, in kakor razklada zagovednemu robavsu Aricagu, prav malo manjka, pa bi se spreobrnil. Seveda se takoj, ko izve, da je lepotica že žena drugega, začne ukvarjati z naklepi, kako bi si jo prilastil. – Jurij Ljudevit tudi nima osebne zgodovine, kakršna po konvenciji pripada zunaj zakona rojenim junakom v fabuli s tem obrazcem; zato fabula ostane brez skrivnosti in brez uvodne zgodbe.

Podobno so izpraznjeni ali okrnjeni še nekateri drugi obrazci, ki se v literarnem izročilu pojavljajo kot sestavni deli tovrstne fabule. Tako npr. v *Janezu Soncu* ni tematizirano razmerje oče – hči, ki je sicer eden nosilnih motivov v sporočenem vzorcu. Še več, junakinjin oče se kot lik v noveli sploh ne prikaže, namesto tega sta navedena le dva najnujnejša podatka o njem, ki sta za fabulo funkcionalna: njegov neugledni poklic povzroča težave ob hčerini imenitni poroki, njegovo bogastvo pa očitno zbuja privoščljivost in zato nesolidarnost med someščani. Ker torej očetovega lika v fabuli ni, manjka tudi eden nepogrešljivih prizorov, ko si oče ob hčerini ugrabitvi ruva lase s častitljive glave in si obupano, a neuspešno prizadeva za njeno rešitev. Manjka pa še eden od dramatičnih vrhuncev iz fabule tega tipa: srečanje ugrabljenega junakinje iz oči v oči z ugrabiteljem in besedni spopad, v katerem je preganjana nedolžnost moralno in verbalno v premoči. Scott je tak krizni položaj (vojvoda Rothsay – Catharine) zelo učinkovito uvrstil tik pred tragični vrhunec v *Lepotici mesta Perth*, v *Ivanhoeju* pa ga je celo podvojil (Rebeka – templjarski vitez Bois-Guilbert). Tavčar te možnosti ni izrabil, čeprav ugrabitelja samo še vrata ločijo od ugrabljenke. Od začetnega prizora v cerkvi se torej Ana Rozina in Jurij Ljudevit očitno ne srečata več. Ana Rozina niti ne ve, na čigav ukaz so jo ugrabili, tako da tudi razmerje negativni junak – preganjana nedolžnost ostaja netematizirano.

Kakor bralec razen skopega podatka o poklicu in premožnosti junakinjinega očeta ne izve nič o njeni družini ali domačem okolju, tako prihaja tudi junak iz praznega prostora; očitno nima sorodnikov, ki bi ga ovirali ob neprimerni ženitvi – ali pa se zavzeli zanj, ko se mu godi krivica. V noveli tudi sicer ni niti prizorov iz domačega življenja niti pogledov v vsakdanjost plemiške ali meščanske hiše, nič od tistega verizma, ki se je s Scottom razširil v nekaterih vejah historičnega romana. Edini pogled v Sončevo hišo, ki se bralcu ponudi po ugrabitvi gospodarice, kajpada nima nič opraviti z verističnim prikazom tedanje resničnosti, ampak je

le ena izmed potujitvenih šal.<sup>74</sup> Pač pa je v Tavčarjevi noveli z očitnim užitkom prikazano neko drugo okolje, ki ga je že Scott slikal pogosto in z veseljem: notranjščina gostilne s kakim ljudskim originalom ter razbojniški tabor z ustrezno folkloro in humorjem.

V fabuli *Janeza Sonca* je torej pisatelj spretno in duhovito uporabil mnoge pripovedne vzorce in tehnične postopke, katerih izvir je mogoče zaslediti v gotskem romanu že pred Scottom. Od Scottovega modela se Tavčarjeva novela izrazito razlikuje v tem, da se ne trudi z verističnim oživljanjem preteklosti in tudi ne z razkrivanjem gibal v toku zgodovine. Zgodovina je uprizorjena kot preplet avanture ter intrige v historičnem kostumu in dekoru, in to z vsem bliščem in slikovitostjo. Prej kakor scottovska je torej *Janez Sonce* dumasovska zgodba, potujena s pripovedovalčevo ironijo in posodobljena z aktualističnimi poudarki.

## 2. Rokovnjači: moderniziran scottovski roman

*Rokovnjači* s podnaslovom *historičen roman* so izhajali v *Ljubljanskem zvonu* l. 1881; prvih 11 poglavij je napisal Josip Jurčič, poglavja od 12 do 24 pa Janko Kersnik po ohranjenih Jurčičevih zapisih. Za tedanje razmere v naši literaturi so *Rokovnjači* obsežno besedilo, število poglavij, 24 jih je, pa se natanko ujema s povprečjem, ki ga je M. H. Cusac statistično ugotovila za Scottove krajše romane.<sup>75</sup> Ob neobremenjenem branju se zdi, da poteka Kersnikovo nadaljevanje brez vidnih šivov v tkanju fabule, vendar se nekateri ob natančni razčlenitvi le pokažejo.<sup>76</sup> Za pričujoče razpravljanje bodo relevantne predvsem tiste morebitne neskladnosti, ki posegajo v konstrukcijo fabule, zlasti ob včlenitvi retrospektive v tekoče dogajanje.

Poglavja so vpeljana z epigrafi v verzih in prozi, poleg teh že tradicionalnih nadpisov pa je v duhu časa prodrla tudi težnja po znanstveniškem dokumentiranju ter overjanju historične pripovedi. Tako sta med nadpisi

74 Vitez dijaku Vidu, ki je poprej užival njegovo gostoljubje, potoži, da zdaj, ko so mu vzeli mlado gospo in se na ognjišču nič več ne kuri, strada tudi sam – kakor da za taka opravila ne bi bilo služinčadi v hiši viteza, ki vsak hip lahko iz žepa potegne cekin in ki se je povrh še bogato oženil. Na tem mestu torej ne gre za pogled v vsakdanjost tedanje gosposke hiše, temveč za ironično projekcijo, drugače kakor v drobnem prizoru iz *Rokovnjačev*, kjer Poljak na obisku v sodnikovi hiši najde domačo hčer v kuhinji pri nadziranju dekel.

75 Prim. Marian H. Cusac: *Narrative Structure in the Novels of Sir Walter Scott*, op. 12.

76 O razlikah med Jurčičevim in Kersnikovim delom teksta v *Rokovnjačih* podrobneje razpravlja A. Slodnjak in opozarja na razlike v slogu, posebno v krajinskih opisih, največ zanimanja pa posveča različnemu umevanju junakovega značaja pri vsakem od teh dveh pisateljev: medtem ko je Jurčičev Nande predvsem rahločuten ljubimec, je Kersnikov divji maščevalec. Prim. Anton Slodnjak: *Realizem II*, n. d., str. 126–130.

tudi odlomka iz virov, na katere sta se opirala avtorja *Rokovnjačev*, tj. na Dimitzevo *Zgodovino Kranjske* in na poročilo vodiškega kaplana Ignacija Valenčiča deželnim stanovom. Kaže, da je o izbiri odločal tudi poklic obeh avtorjev: časnikar Jurčič je uporabil kot moto časopisna poročila iz *Novic* in *Télégraphe officiel*, pravnik Kersnik pa ustrezeni člen iz kazenskega zakonika. Sicer pa sta oba segla po ljudski pesmi (skupno 5 primerkov) ter po domači in tuji klasiki. Jurčič navaja Levstikove, Prešernove in Vilharjeve verze, od tujih pesnikov Byrona, Kersnik od domačih samo Borisa Mirana (J. Stritarja), a tega trikrat, od tujih Shakespeara, Bodenstedta, Heineja in danes že pozabljenega A. Strodtmanna. Za prozne citate sta si vsak po enkrat izposodila W. Irvinga, Kersnik pa še Gotthelfa in G. Sand.

*Rokovnjači* pripadajo drugemu snovno-motivnemu krogu kakor doslej obravnavana besedila, namreč krogu, osredinjenemu ob liku »plemenitega razbojnika« oz. »plemenitega izobčenca«. <sup>77</sup> Ta lik v angleškem gotskem romanu ni bil avtohton, razbojniki so tu izrazito neplemeniti; pojavi se šele kot uvoz iz nemškega grozljivega romana. <sup>78</sup> Vplivi pa so potekali tudi v nasprotno smer in viharški, nato romantični razbojniki v Nemčiji so prevzeli več značilnih potez negativnega junaka iz gotskega romana. Lik plemenitega razbojnika uteleša romantično nostalgijo po osebni junaštvu, pa tudi uporniški individualizem, naj je že to upornišvo družbeno, etično ali metafizično. Socialna konotacija tega lika je že od začetka zelo izrazita; junaka je namreč pognala na kriva pota krivična družba. Prav zaradi kritičnega razmerja do socialnih vprašanj je ta lik preživel še daleč v 19. stoletje, in ne le v trivialni literaturi; moderniziran kot obtožba sprevržene justice se najde npr. v delu Bulwer-Lyttona.

Okrog plemenitega razbojnika se je sčasoma nabralo velikansko literarno izročilo, zato ne preseneča, da je naša literarna zgodovina odkrila kar nekaj verjetnih, celo oprijemljivih tujih zgledov; ti segajo od Schillerja, Nodiera, Byrona in Puškina do Irvinga, Spindlerja, Gerstäckerja in Pitavala. <sup>79</sup> Že tako dolgi seznam bi se dal najbrž še dopolniti s kakim delom

77 Prim. Peter L. Thorslev, jr.: *The Byronic Hero: Types and Prototypes*, Minneapolis 1962, zlasti poglavje 5. *The Noble Outlaw*.

78 V gotski roman je plemenitega razbojnika zanesel šele l. 1805 M. G. Lewis s priredbo J. H. D. Zschokkejevega romana *Abällino der grosse Bandit* (1794). – Nemški grozljivi roman (*Schauerroman*) je bil gotskemu skoraj sočasen, vendar za njim zelo zaostaja po kvaliteti, zlasti še v tehničnem pogledu; ima pa nekatere svoje čisto specifične motive, tako tudi v zelo močni veji t. i. razbojniškega romana, katerega značilni primerek, *Rinaldo Rinaldini, der Räuberhauptmann* (1799) Ch. A. Vulpiusa je zaslovel daleč čez nemške meje.

79 S tujimi zgledi za *Rokovnjače* sta se med našimi literarnimi zgodovinarji še posebej ukvarjala Ivan Grafenauer in Tine Orel. Za kritični pregled teh raziskav prim. Mirko Rupel: *Opombe*. – V: Josip Jurčič: *Zbrano delo* VII, Ljubljana 1956, zlasti str. 287–289.

Hugoja, Bulwer-Lyttona in morda še koga, predvsem pa Walterja Scotta. V Scottovem delu je razpon tega lika v posamezne različice zelo širok, od razbojnika iz ljudskih balad Robina Hooda (Locksley v *Ivanhoeju*) do političnega zarotnika Redgauntleta in Roba Roya iz zatiranega klana McGregor, ki je oboje v eni osebi, pa do mladega plemiča Stauntona, ki ga nebrzdane strasti zanesejo najprej med tihotapce, nato pa na čelo vstaje v Edinburghu (*Srce Midlothiana*). In naposled je tu še morski ropar Clement Cleveland, ki poveljuje dvema fregatama in se zato zdi arhaični, od sveta odmaknjeni družbi na Shetlandskih otokih po svoje kar imeniten (*Pirat*).

Če se *Pirat* oklesti na golo fabulativno ogrodje, tj. če se odmisli pokrajinska podoba Shetlandskih otokov, tamkajšnji starosvetni način življenja na začetku 18. stoletja ter bogato folklorno in mitološko izročilo, se izluščijo naslednje fabulativne prvine, ki so vzporedne (podobno okleščeni) *Rokovnjačem*: neznana si polbrata, od katerih je starejši razbojnik, mlajši pa meščansko spodoben mladenič; med seboj se izmenoma privlačita in odbijata; skrivnostna preteklost starejšega polbrata; vsak od njiju ima svojo izvoljenko; mlajši brat v imenu postave prime starejšega ravno tedaj, ko se na begu še enkrat snide z dekletom; razbojnik opere svojo čast, ko pade v boju kot vojak svoje države, mlajši pa pristane v družinski idili in gmotni blaginji; razbojnikova nevesta dočaka veliko starost, vendar ostane zvesta spominu padlega.

Iz navedenega je razvidno, kako se je od poznega 18. stoletja v skupnem skladu pripovednih vzorcev, motivov in likov nakopičilo velikansko gradivo, iz katerega so zajemali tako znameniti kakor tudi trivialni avtorji. Ker se je ta linija, katere vrh sodi v viharništvo in romantiko, ob nastanku *Rokovnjačev* že iztekala, sta imela Jurčič in Kersnik na izbiro tako rekoč celotno dotedanjo ponudbo gradiva. Vsekakor za pričujočo analizo ni pomembno vprašanje, od katerega tujega avtorja sta morda prevzela to ali ono, temveč vprašanje, katere so tiste prvine razbojniškega motivnega kroga, ki sta jih pisatelja *Rokovnjačev* izbrala, in kako sta jih uporabila pri sestavljanju svoje fabule.

1) Med značilnimi prvinami je pač na prvem mestu lik razbojnika ali izobčenca, ki jemlje bogatim in daje revnim, je žrtev krivične družbe in upornik zoper njo. Pogosto je poglavar trumi zvestih privržencev, ki so pripravljeni iti z njim čez drn in strn. Njegovo preteklost zastira skrivnost, naj bo že to skrivnost njegove identitete, krivice, ki mu je bila prizadejana, ali morda lastne krivde. V boju je divji in pogumen, vendar v bistvu mehkega srca. Eden najbolj slovečih prototipov, Schillerjev Karl Moor (*Razbojniki*, 1781), je trepet tiranov, zato pa dobronik sirot in revnih študentov, strahovit bojevnik, vendar nežen ljubimec, ki v prostem času

igra na lutnjo in občuduje naravo. Plemeniti razbojnik dostikrat živi dvojno življenje pod dvema imenoma (med svojimi pajdaši je neredko celo maskiran): kot razbojniški poglavar in kot spodoben meščan ali plemič. Znana zgleda sta npr. Nodierov Jean Sbogar iz istoimenskega romana (1818) in Kelly iz Gerstäckerjevega pustolovskega romana *Rečni pirati z Misisipija* (*Die Flusspiraten des Mississippi*, 1848).

Nande oz. Ferdinand pl. Basaj, junak *Rokovnjačev*, združuje vse navedene lastnosti plemenitega razbojnika, vendar ne vseh enako izrazito. Predvsem je pri njem že močno uplahnil zanos romantičnega upornišva.<sup>80</sup> Nande ni politični preganjanec kakor Redgauntlet, tudi ne žrtev krivičnih postav kakor Rob Roy ali fevdalne samopašnosti kakor Kleistov Michael Kohlhaas (iz istoimenske novele, 1818) ali viharški upornik zoper tirane nasploh kakor Karl Moor. Nande je predvsem žrtev čisto osebne hudobije, precej pa tudi vojnih razmer, v katerih postane vojni ubežnik. Brez romantične avreole je tudi njegova rokovnjaška tovarišija; to ni družba zvestih privržencev kakega Robina Hooda, temveč surova tolpa, ki v kritičnem položaju ne pozna lojalnosti. Priljubljeni kliše razbojnika, ki jemlje bogatim in daje siromakom, ostaja v *Rokovnjačih* na čisto deklarativni ravni;<sup>81</sup> rokovnjači ropajo povsod, kjer je kaj vzeti, in nikomur nič ne dajo. – Nande pa ima dva stalna atributa plemenitega razbojnika: skrivnostno preteklost in dvojno identiteto. V civilu se izdaja za štajerskega trgovca Nandeta, med rokovnjači pa je z brado in lasuljo maskiran v poglavarja Groga.

2) Motiv sovražnih si bratov, eden silno priljubljenih gotskih obrazcev,<sup>82</sup> je pogosten v motivnem krogu plemenitega razbojnika, tako tudi pri Schillerju. Navadno izvira mržnja med bratoma iz istih razlogov kakor v gotskem romanu, iz uzurpacije imena in posesti ali iz rivalstva v ljubezni. Tudi v *Rokovnjačih* sta v konflikt vpletena Nande in njegov mlajši polbrat Štefan Poljak, vendar ju pri tem ne žene osebna mržnja; na nasprotna bregova so ju naplavile okoliščine. Poljak zastopa red in postavo, zato preganja rokovnjače, ki jim poveljuje njegov neznani brat.<sup>83</sup> Polbrata v *Rokovnjačih*

80 Upor iz romantičnega svobodoljubja pa uteleša Tavčarjev tihotapec in razbojnik Peter Smuk v povesti *Kuzovci* (1882). Njegova ljubezen do krepke in odločne Županove Lenke, ki ima podobno kakor Polonica mevžastega mlajšega brata, je v nekaterih potezah sorodna Nandetovi.

81 Nandetove besede »... ali ropam ubogemu? Ali ne tepem in ne bijem onega, ki tepe in bije naš ubogi ljud?« (*Zbrano delo* VII, str. 188) nimajo v romanu nobene korelacije.

82 Kazalo v knjigi A. B. Tracy *The Gothic Novel 1790–1830* navaja 38 romanov z motivom »nesložnih bratov«.

83 Analogni primeri nasprotnih si, vendar ne sovražnih bratov se najdejo tudi drugod v historičnem pripovedništvu, tako npr. v Mériméejevem romanu *Šentjernejska noč*



torej nista gotska ali schillerjevska dvojica idealnega mladeniča in njegovega nizkotnega, nevoščljivega, ljubosumnega tekmeča, temveč prej scottovski par svetle moške figure in njene temnejše sence. Taka dvojica meščansko spodobnega mladeniča in romantičnega bandita ali upornika gre v vedno novih različicah skozi Scottove romane.<sup>84</sup> Vlogo junakovega resničnega sovražnika v *Rokovnjačih* odigra lažni prijatelj Brnjač.<sup>85</sup>

3) »Zgodba snidenja in prepoznanja« (*reunion plot*), tj. zgodba razkropljenih in na koncu vnovič združenih sorodnikov, je že od poznoantičnega romana naprej eden najbolj priljubljenih obrazcev. V gotskem romanu je imel veliko vlogo, njegova popularnost pa je s socialno obarvanostjo doživela v 19. stoletju nov vzpon. V *Rokovnjačih* se po dolgih letih in v nadvse dramatičnih okoliščinah srečata in prepoznata Nande in Štefan.

4) »Roman maščevanja«<sup>86</sup> (v gotskem romanu je ta vzorec še določneje opredeljen kot »usodno maščevanje« – *fatal revenge*) je skoraj nepogrešljiva sestavina zgodbe o plemenitem razbojniku, ki je po tuji krivdi postal to, kar je. Neredko zato vidi v maščevanju pravo poslanstvo in si sam kroji pravico, ki mu jo krivične postave odrekajo. Tako tudi Nande postavi ujetega Brnjača pred nekakšen rokovnjaški tribunal in mu sodi. – Roman maščevanja – podobno kakor zgodba snidenja in prepoznanja – terja dve časovni ravni in uvodno zgodbo že v gotskem romanu; po tej konvenciji se je ravnalo tudi poznejše pripovedništvo z *Rokovnjači* vred.

5) Ljubezenska zgodba ni nujna, je pa zelo pogostna sestavina razbojniške fabule. Plemenitega razbojnika odlikuje, zlasti od byronskega junaka naprej, »ena vrlina« med »tisočerimi hudodelstvi«: je rahločuten, udvorljiv in zvest ljubimec. Neredko se zaljubi v dekle z nasprotnega

---

(*Chronique du règne de Charles IX*, 1829). Brata de Mergy se bojujeta na nasprotnih straneh, med seboj sta si odtujena, ne pa sovražna, noben od njiju ni niti idealen niti negativen lik.

84 Take dvojice v Scottovih romanih so npr. Edward Waverley in Fergus McIvor, Darsie Latimer in Redgauntlet, Frank Osbaldistone in Rob Roy, Mordaunt Mertoun in Clement Cleveland. O kontrastu med »civiliziranim« in romantičnim, herojskim, fanatičnim, neredko prestopniškim junakom prim. Marian H. Cusac: *Narrative Structure in the Novels of Sir Walter Scott*, poglavje 4. *The Mediocre Hero and History*. – Prim. tudi Judith Wilt: *Secret Leaves*, Chicago & London 1985. O figuri, ki je svetlemu junaku »temni alter ego«, govori avtorica zlasti v interpretaciji *Pirata*, str. 143–146.

85 Trojico moških likov, osenčenih v različnih odtenkih, pozna že Scott: romantični bandit Rob Roy je meščanskemu mladeniču Franku Osbaldistonu varujoča senca, bratranec Rashleigh Osbaldistone pa je njegov satansko inteligentni in zlobni tekmeč pri dekletu in družinski dediščini.

86 Označbo »roman maščevanja« uporablja J. Kos za uvodno zgodbo v našem meščanskem romanu (*Primerjalna zgodovina slovenske literature*, n. d., str. 119–120). – V Jurčičevem delu se ta vzorec ponavlja, tako npr. v *Domnu, Desetem bratu* in *Sinu kmečkega cesarja*. Nandetova zgodba je po strukturi v več pogledih sorodna moderniziranemu »romanu maščevanja« v *Grofu Monte Christu* A. Dumasa očeta.



brega, tj. iz urejene družbe, in pri tem tudi sam zahrepeni po vrnitvi v pošteno življenje. Tako se zgodi tudi Nandetu, ki povsem ustreza predstavi o rahločutnem ljubimcu: zagleda se v kmečko dekle in zasnuje utopičen, prav rousseaujevski načrt, da bi se oženil in obdeloval zemljo, čeprav tega kot gosposki človek sploh ni vajen. Ena od sestavin ljubezenske zgodbe v *Rokovnjačih* je tudi klasični obrazec dekletovega pobega od doma. Zaplet z dekletovim bratom, ki mrzi sestrinega ženina, kot romaneskni motiv ni tako vsesplošno razširjen, čeprav ima dolgo literarno izročilo.<sup>87</sup>

Fabula *Rokovnjačev* je v celoti izmišljena, sestavljena iz pravkar opisanih obrazcev, postavljena pa je v natanko določeno zgodovinsko obdobje, v čas Ilirskih provinc.<sup>88</sup> Glavne in stranske osebe so prav tako avtorsko delo, čeprav je veliko imen prevzetih iz virov. Velike zgodovinske osebnosti v fabuli ne nastopajo, omembe njihovih imen, npr. Napoleona in Marmonta, imajo edinole nalogo, da oznamujejo dobo. Neznatno vlogo v fabuli imata tedanji glavni intendant v Ljubljani Baselli in njegov tajnik Paris, Boissac in Vernazz sta resnični imeni dveh častnikov. Fabula tudi ni kristalizirana okrog kakega historičnega veledogodka v scottovskem pomenu besede; rop francoske blagajne je sicer res za rokovnjaško tolpo vrhunski dosežek, ni pa dejanje, ki bi, recimo, zasukalo usodo dežele.

Kronotop *Rokovnjačev* je časovno in geografsko natanko opredeljen. Roman se začne 1. 1810 zadnje dni junija, ko je v Kamniku semenj, veliki rop je 3. julija, drugi dogodki z veliko naglico sledijo 10 dni pozneje. Glavnina fabule zajema torej le nekaj tednov, epilog pa ločujeta od nje dva večja časovna presledka. Prizorišče je Kamnik s širšo okolico, raztegne pa se še do Zagorja skozi Črni graben pod Trojanami. Vsa ta prizorišča so scenično prikazana, medtem ko se brez opisov, le z nekaj skopimi poročili prostor romana širi še do Ljubljane, kjer sedi francoska vlada, pa tudi vojaško sodišče; polbrata sta preživela mladost v Brežicah, Štefan (in

87 Motiv brata, ki sovraži in tudi fizično ogroža sestrinega snubca, ljubimca ali zapeljivca, sega verjetno že v starejšo novelistiko; v *Romeu in Juliji* prevzame to vlogo junakinjin bratranec Tybalt. V gotškem romanu *Melmoth Popotnik*, kjer je prepoznaven direkten odsev Goethejevega *Fausta*, brat prekriža pot ljubimcu, ki hoče na sam poročni dan odpeljati njegovo sestro, in pade v dvoboju z njim. Pri Scottu je motiv mržnje med dekletovim ljubimcem in bratom izrazit zlasti v *Lammermoorski nevesti*.

88 Kar nekaj Scottovih romanov je postavljenih v čisto določeno zgodovinsko dobo, ne da bi v njih nastopale historične osebnosti; tak roman je tudi *Pirat*, ki se godi l. 1700 na odmaknjenih Shetlandskih otokih, kamor dogajanje z Britanskega otoka skoraj ne seže. – Jurčič se je za tovrstno metodo izrekel v članku »Pomenki o domačih rečeh« (*Slovenski glasnik* 1866). Potem ko našteje zgodovinske snovi za naš roman (turške vpade, francosko zasedbo itn.), nadaljuje: »Povsod najdeš zrnce zgodovinsko, okrog katerega prosto in domišljavo opleteš drugje v narodu nabrane značaje.« (*Zbrano delo* X, str. 38). Za podrobnejšo analizo tega članka prim. Matjaž Kmecl: »Jurčičevo uveljavljanje slovenskega romana. Pred stoletnico pisateljve smrti«. V: *Zbornik občine Grosuplje* 11, 1980, str. 151–159.

verjetno tudi Nande) je študiral na Dunaju, Nande je služboval v Celju, s Polonico pobegneta v bližino Gradca, na koncu pade na ruski fronti.

Kronotop *Rokovnjačev* se od vseh doslej opisanih zgledov loči po neki bistveni značilnosti: čas dogajanja je nedavna preteklost. Od l. 1810 pa do objave romana je preteklo komaj dobrih 70 let, medtem ko je bil *Janez Sonce* postavljen za 220 let nazaj. Jurčič se je v tem pogledu odločil za tisto koncepcijo zgodovinskega romana, ki jo je zasnoval Scott z nekaterimi izmed svojih najbolj tipičnih del; v *Waverleyu* je to izbiro poudaril tudi v podnaslovu *Zgodilo se je pred šestdesetimi leti*.<sup>89</sup> Taka izbira pomeni odločitev za veristično slikanje neke dobe, pomaknjene za kaki dve generaciji nazaj. Priče po vsej verjetnosti še niso pomrle, zato je tudi spomin na dogodke še živ, pripovedovalcu so dostopni tako rekoč iz prve roke. Hkrati je to odločitev za prikaz vsakdanjega in družinskega življenja, ki se tudi po preteku nekaj desetletij še da verodostojno rekonstruirati, vse drugače kakor v romanih, postavljenih v davni srednji vek kakor *Ivanhoe*. – Avtorjema *Rokovnjačev* je bilo poleg morebitnih pričevanj na voljo že tudi časopisje tistega časa, zato so njune pretenzije na verodostojnost v prikazovanju dogodkov in razmer toliko večje. V primeri z *Janezom Soncem*, kjer je gradivo iz virov večidel predelano v »uprizoritev«, tako npr. cesarjev sprejem, imajo *Rokovnjači* obsežne pojasnjevalne pasaže, ki v obliki poročil dajejo bralcu vse potrebne podatke.<sup>90</sup>

*Rokovnjači* se godijo v času, ki je bil za slovenske dežele v več pogledih, tudi v kulturnem in narodnostnem, izredno pomemben, vendar se roman z osrednjimi vprašanji te dobe ne ukvarja. Zorni kot romana zajema en sam izsek tedanjega dogajanja, in sicer pojav, ki je bil stranski produkt nemirnih, od vojskovanja razrvanih časov, pojav organiziranega kriminala. V takih združbah so se zbirali vojaški ubežniki, kakršen je tudi junak romana, obubožani kmetje in druge propadle eksistence.

89 O dveh koncepcijah zgodovinskega romana znotraj Scottovega opusa, od katerih je ena slikovita upodobitev davnine (*Ivanhoe*), druga pa verističen prikaz zasebnega in družinskega življenja v bližnji preteklosti (*Waverley*) prim. *Dargestellte Geschichte in der europäischen Literatur des 19. Jahrhunderts*, ur. Wolfgang Iser in Fritz Schalk, Frankfurt am Main 1970 (Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts, 7), str. 34–35, o istem vprašanju ob zgledu Puškinove historične proze str. 109–111. – Pri nas je na to vprašanje prav ob *Rokovnjačih* opozoril A. Slodnjak: Jurčič je hotel rokovnjaštvo prikazati kot že »historično«, v ljudskem spominu pa še živo (*Realizem II*, n. d., str. 126).

90 Na informativne pasaže, ki naj bi bile v Jurčičevem delu davek tedanjemu času, opozarja Štefan Barbarič: *Josip Jurčič*, Ljubljana 1986 (Znameniti Slovenci), str. 198. – Za podrobno analizo »pojasnjevalnih uvodov«, »pojasnjevalnih zastranitev« in »pripovednega poročanja« v razliko od »sceničnega prikaza« prim. Gregor Kocijan: »Nekatere pripovedne prvine v zgodnjih Jurčičevih delih«, v: Gregor Kocijan: *Med analizo in sintezo. Literarnozgodovinske razprave*, Maribor 1992, zlasti str. 79–80.

Ne Jurčiča ne Kersnika pa socialne korenine tega pojava niso zanimale.<sup>91</sup> Idejne in družbene razsežnosti tedanjega časa se zarisujejo le na robovih, najbolj jasno pač v opredeljenosti slovenskega prebivalstva do francoske zasedbene oblasti. Ta opredelitev je pri meščanskih izobražencih zelo drugačna kakor pri kmečkem ljudstvu. Za Francoze, »kateri so bili razklicali ... 'égalité', enakost vseh stanov in svobodni razvoj individua«, se z mladostno ognjevitostjo navdušuje Štefan Poljak, čeprav je njegov delodajalec grof Hohenwart »revolucijo sovražech aristokrat«. Egalitarnim idejam francoske revolucije sta naklonjena tudi starejša Poljakova prijatelja, sodnik Janez Gavrič in brdski graščak dr. Janez Burger. Nasprotno pa preprosto ljudstvo Francozov ne mara; pozitivnih učinkov nove ureditve še ne občuti, toliko bolj pa zvišane davke, kontribucije, rekvizicije in druga bremena, ki mu jih nalaga zasedbena oblast.<sup>92</sup> Ljudstvo je pravzaprav zadovoljno, ko se vrne Avstrija; pod Avstrijo si spet opomorejo rokovnjači, ki sta jih bila francosko vojaštvo in žandarmerija že skoraj zatrla.

V tako zgodovinsko optiko je torej postavljena fabula *Rokovnjačev*, v kateri obilje tedanje stvarnosti prekriva stare pripovedne vzorce, ki sestavljajo dogajalno shemo. Pri razčlenitvi se v fabuli romana pokažejo naslednje plasti: dve časovni ravni, dva pripovedna pramena in dva napetostna loka.

Časovna shema *Rokovnjačev* sledi konstrukciji, znani že iz gotskega romana: kronološki potek zgodbe je mestoma pretrgan z retrospektivo, ki postopoma prenika na dan in usodno učinkuje na razplet fabule. Po utečeni konvenciji se v preteklosti skriva ključ za rešitev dveh ugank: prva je junakova identiteta, druga pa vprašanje, zakaj je po naravi plemeniti junak zašel na kriva pota. Skladno s tradicijo teh dveh vzorcev se spotoma razkrijejo tudi sorodstvena razmerja. Rokovnjaški poglavar Grogga je v resnici Ferdinand, edinec zgodaj umrlega generala pl. Basaja. Mati se je vnovič poročila z inženirjem Poljakom in v drugem zakonu rodila Štefana, Ferdinandovega osem let mlajšega brata. Ferdinandu je obetavno meščansko eksistenco, ki jo je začel kot inženir v Celju, uničil lažni prijatelj Brnjač. Podtaknil mu je večjo vsoto denarja, ki si jo je bil v ta namen

91 Za ugotovitev, da sta se avtorja *Rokovnjačev* ognila poglobljanju v problematiko dobe in obšla tudi socialni vidik rokovnjaštva, prim. Anton Ocvirk: »Kersnikova pot v realizem«. V: Anton Ocvirk: *Literarna umetnina med zgodovino in teorijo I.*, Ljubljana 1978, zlasti str. 388–389. – Na to vprašanje opozarja tudi M. Rupel v Opombah k *Zbranemu delu VII*, str. 294–295.

92 Razmerje slovenskih izobražencev in kmečkega prebivalstva do francoske oblasti, kakor je prikazano v *Rokovnjačih*, se v glavnih potezah povsem ujema z današnjimi pogledi našega zgodovinpisja na Ilirske province. Prim. Vasilij Melik: »Ilirske province v slovenski zgodovini«. *Zgodovinski časopis* 40, 1986, št. 4, str. 423–429.

izposodil, ga obdolžil tatvine, in medtem ko je bil Ferdinand v zaporu, zapeljal njegovo revno zaročenko. Ker je država potrebovala vojake, so Ferdinanda brez procesa vtaknili v vojaško suktnjo, njegov predstojnik pa je postal ravno nadlajtnant Brnjač; ta ga je tako šikaniral, da je Ferdinand pobegnil in zašel med rokovnjače. Splet dogodkov iz preteklosti odtlej neizprosno določa junakovo usodo.

Uvodna zgodba opravlja torej svojo tradicionalno nalogo gibala sedanjih dogodkov in spodbudnice napetosti, ne sledi pa kakemu izmed običajnih obrazcev, kakor so uzurpacija, nepojasnen umor, usodna prerokba ipd. Namesto tega je Kersnik izbral t. i. postromantični vzorec, ki je bil v našem tedanjem meščanskem pripovedništvu silno priljubljen. Uvodna zgodba v *Rokovnjačih* je v celoti Kersnikovo delo in je tudi precej drugačna od Jurčičeve zamisli.<sup>93</sup>

Uvodna zgodba *Rokovnjačev* se od gotske ali scottovske loči še v enem pogledu. Tradicionalna retrospektiva je pokopana globoko v preteklosti, zato praviloma zajema dve generaciji iste družine: otroci v sedanji zgodbi nosijo posledice dejanj, ki so jih v uvodni zgodbi zagrešili njihovi starši. V *Rokovnjačih* pa je razmik med časovnima ravnema sorazmerno kratek, samo 10 let; v sedanji zgodbi nastopajo vsi udeleženci uvodne zgodbe razen zapeljane zaročenke, ki je z otrokom vred umrla na porodu. Njen oče, nižji uradnik Rakovec, je zdaj pod imenom Janez Rak grajski pisar na Brdu in skrivni obveščevalec rokovnjačev. Vnovič ovdovela gospa Poljak živi na svojem posestvu blizu Brežic in neomajno verjame v Nandetovo nedolžnost. V glavnih vlogah pa si stojijo nasproti trije mladi možje, ki so si stari znanci iz preteklosti: rokovnjaški poglavar Groga, njegov polbrat Štefan, zdaj že dve leti oskrbnik na gradu Kolovcu, katerega lastnik se je bil umaknil pred Francozi, in naposled Brnjač, ki je bil iz avstrijske vojske prestopil v francosko, si pofrancozil tudi ime v Vernazz in postal celo Marmontov tolmač.

Uvodna zgodba je včlenjena v sedanjo po že preskušeni postopkih; najprej z namigi in omembami, nato z delnimi razkritji in nazadnje s tremi večjimi bloki, ki zaokrožajo celoto. Vdiranje preteklosti v sedanjost pa

93 Poleg opozoril M. Rupla in objave Jurčičevih zapiskov v Opombah k *Zbranemu delu* VII prim. zlasti razpravljanje A. Slodnjaka (Realizem II, n. d., str. 126–130) o drugačni zamisli za Nandetovo osebno zgodovino, kakor se kaže iz Jurčičeve zapuščine. Jurčič je zasnoval tri različice, v nobeni od njih Nande ne bi odrasel v urejeni gosposki družini, doštudiral in opravljal uglednega meščanskega poklica. Jurčič si je Nandeta zamišljal kot nezakonskega sina kmečke matere in imenitnega očeta, ali pa kot otroka, ki so ga ugrabili rokovnjači. Pač pa je že pri Jurčiču Štefan Nandetov polbrat. – V Kersnikovi sinhronizaciji bi se našel še kakšen komaj opazen spodrsrlaj, tako je Jurčičev Štefan Poljak »Ljubljčan« (*Zbrano delo* VII, str. 155), ki je pred dvema letoma prišel za oskrbnika na Kolovec, medtem ko je Kersnikov mladi mož doma blizu Brežic.

ne poteka s stopnjevanjem, za kakršno je klasičen zgled *Italijan*, temveč je celotna uvodna zgodba nameščena v drugo polovico romana in zgoščena približno v sredini, med 14. in 18. poglavjem, dokončno pa se razplete v 22. poglavju. Če odštejemo edini namig na preteklost v Jurčičevem besedilu, Nandetovo omembo krivic, ki so mu bile prizadejane (8), se zastor s preteklosti začne odstirati šele v 13. poglavju, torej takoj potem, ko je pisanje nadaljeval Kersnik. V tem poglavju pobegli Rakovec Groga obvesti, da v spremstvu francoske blagajne potuje oseba, ki bo za pl. Basaja »jako zanimiva«: Vernazz, nekdanji nadlajtnant Brnjač. Iz Grogove silovite reakcije lahko bralec vidi, da poglavar smrtno sovraži Brnjača, ki je na tem mestu prvikrat omenjen. Prav tako se tu prvikrat imenuje Groga/Nande s pravim priimkom.

Ključni in delna razkritja se odtod naprej naglo gostijo, tako že v naslednjem, 14. poglavju ob Brnjačevem prerekanju z gostilničarjem Medvedom zavoljo 500 kron, izposojenih že pred leti. Sodnikova hči Rezika iz omembe v pismu svoje prihodnje tašče, gospe Poljak, izve za Štefanovega polbrata (15). Štefan je namreč brata zaročenki zamolčal, ker lastnega razočaranja in družinske sramote v vseh teh letih še ni prebolel. Preteklost se od te točke naprej razkriva po dveh tirih: na dan prihaja Brnjačevo zlo dejanje, po drugem tiru pa Štefanovo sorodstvo z razbojnikom. Do kraja pa se vse razodene v treh večjih pripovedih. Dve od teh sta prepuščeni junaku samemu in postavljeni v dva vrhunca fabule. V teh dveh kriznih položajih se uvodna zgodba izteče v dva sporočena obrazca: v roman maščevanja in v zgodbo snidenja in prepoznanja. Groga pred rokovnjaškim zborom obtoži ujetega Brnjača za staro hudodelstvo, nato ga po najkrajšem postopku obsodijo in obesijo (18). Druga Nandetova pripoved pa sledi v dramatičnem položaju, ko se sam kot ujetnik po dolgih letih sreča s polbratom. Tu ne pride na dan kaj dosti več neznanih dejstev, temveč gre prej za osebno osvetlitev že znanih; Nande s svojo izpovedjo prepriča brata, da so ga obtožili in zaprli po nedolžnem. Med tema dvema Nandetovima prikazoma nekdanjih dogodkov se odpre še en pogled v preteklost, ki oriše Nandetov rod in mladost do aretacije, do koder sega vednost Nandetove matere. Ta odsek uvodne zgodbe namreč pripoveduje gospa Poljakova svoji snahi Reziki.

Uvodna zgodba v *Rokovnjačih* torej ne doseže najvišje točke v kakem spektakularnem prizoru, ki bi združil vse drobce preteklosti v celoto, temveč se cepi v dva vrhunca, kjer je ista zgodba prirejena različnim poslušalcem, enkrat razbojniškimi tovarišem, drugič vnovič najdenemu bratu. Razjasnitev preteklosti ne prinese katarze in katastrofe, tudi ne rešitve. Glavnega storilca res zadene maščevanje, res tudi junaka srečanje z



bratom reši gotove smrtne obsodbe, vendar je rešitev le začasna. Nande ostane jetnik preteklosti kljub prizadevanju, da bi ji ubežal: za Francoze je razbojnik, za Avstrijce dezertar, zato mu ne preostane nič drugega kakor vstop v Napoleonovo armado.

Sedanjo zgodbo v *Rokovnjačih* spletata dva široka pramena, vsak povezuje cel snop različnih niti. Poleg glavnih oseb namreč nastopa v romanu razmeroma veliko stranskih, pa tudi čisto epizodnih figur. Pramena sta postavljena v razmerje akcije in nasprotne akcije, vendar nasprotna tabora nista opredeljena stanovsko kakor v *Lepotici mesta Perth* ali *Hčeri mestnega sodnika*, temveč gre za spopad med organiziranim kriminalom in zakonito oblastjo. Na eni strani je rokovnjaška združba, in to ne kakšna razpuščena tolpa, temveč disciplinirana organizacija pod vodstvom inteligentnega, šolanega poglavarja. Med rokovnjači stopa v ospredje več izrazitih likov, npr. konjski tat in mešetar Tone Obloški, lažni berač Tomaž Velikonja, falirani študent Peter Toča. Rokovnjaška mreža je razpredena tudi med navidezno spodobnimi vaščani, kakor so čevljar Bojec, krčmar Jošt Vlagar ali bajtar Samoglav.

Drugi pramen deluje na dveh ravneh: v ospredju je lokalna uprava, nad njo pa je francoska vlada v Ljubljani, ki se dogajanja prav malo udeležuje. Njeni predstavniki se prikažejo iz ozadja le v epizodnih vlogah z izjemo visokega uradnika Vernazza, nekdanjega Brnjača. Pred očmi bralca delujejo lokalne ustanove, slovenska podeželska gospoda, višji in nižji uradniki od sodnika Gavriča in komisarja Muleja navzdol, nadalje dr. Burger, ki je pod Francozi postal veliki župan, in Poljak kot načelnik narodne garde. Ti predstavniki reda in postave v boju z rokovnjaško nadlogo nimajo podpore ljudstva, ki se v strahu pred rokovnjači potuhne, v svoji vraževernosti celo verjame, da se rokovnjači z roko nerojenega otroka lahko naredijo nevidne. Kmečko prebivalstvo se v romanu prikazuje v epizodnih figurah, ki oživljajo prizorišče in po enkratnem nastopu spet izginejo. Izjema je Mozolova domačija, ki je postavljena v eno žarišč romana. Premožni trgovec Nande je v družini – z izjemo mladoletnega sina Pavleka – kot snubec domače hčere sprva dobro sprejet, ko pa je razkrinkan kot rokovnjač, se družina razdeli: Polonica ostane v ljubezni neomajna, drugi nočejo o takem ženinu nič več slišati.

Fabulo poganjata dva velika načrta: rokovnjači naklepajo rop francoske blagajne, medtem ko se lokalna oblast pripravlja na odločnejše ukrepanje proti njim. Rokovnjaška akcija sprva obvladuje položaj, in sicer kar skozi dve tretjini besedila (1–18). Kamniška uprava sama je prešibka za spopad, francoska vlada v glavnem mestu pa rokovnjaško moč zelo podcenjuje. Položaj se drastično obrne ob ropu blagajne, pri katerem je ubit



tudi poveljujoči častnik Boissac. Francoska vlada zdaj udari, nad rokovnjače pošlje vojaščino in temeljito opravi z njimi (19–23). V 23. poglavju se konča proces zoper polovljene rokovnjače s smrtno obsodbo. Znotraj glavnega dela fabule je tako rokovnjaška stran poražena, vendar je v epilogu nakazano, da bo vnovič doživela razcvet z vrnitvijo Avstrije.

Junakova usoda je znotraj spopada, ki poteka med družbenimi ustanovami in rokovnjaško tolpo, vpeta v tri osebna razmerja: v ljubezen do Polonice, mržnjo do Brnjača in ambivalentni odnos z mlajšim polbratom. Nande ima namreč ob velikem skupinskem podjetju rokovnjačev, ropu blagajne, dva čisto osebna načrta: najprej obračun z Brnjačem, nato odhod s Polonico v novo življenje. Pri uresničevanju pa zadene ne le ob etablirovano oblast, ampak tudi ob osebne nasprotnike. Nasprotna akcija je strukturirana na poseben način, tako da se členi v tri faze. Vanjo namreč zapovrstjo vstopijo tri osebe zelo različnih značajev in iz čisto različnih nagibov: najprej Blaž Mozol, nato Brnjač in naposled Štefan Poljak.

Blaž Mozol sodi v običajno folkloro našega tedanjega pripovedništva, je eden ljudskih posebnostev, s kakršnimi je Jurčič razveseljeval svoje občinstvo. Zapiti stric z Mozolove domačije, mož krepkih pesti in kratke pameti, kolovrati po bližnjih in daljnih gostilnah, se širokousti in razsaja. Pisatelj pa mu je dal tudi v pogonu fabule pomembno vlogo: prav on je tisti, ki razkrinka Poloničinega snubca in ki po naključju izve za načrtovani rop, ne da bi se pri slednjem zavedal teže prestreženih podatkov. Še zlasti pa se ne zaveda nevarnosti svojega početja, ko gre sam obvestit Poljaka. Mozol sicer dobi in zapije obljubljeni nagrado, vendar ovadbo plača z glavo. Njegovo roko morilci v svarilo nabijejo na vrata mestne hiše v Kamniku. Kersnik je tako – v vesplošno nejevoljo tedanjih bralcev – Mozola odstranil s prizorišča takoj potem, ko je odigral svojo vlogo v fabuli. Namesto njega je v igro poslal novo figuro, zoprnega Brnjača, ki ga francoska vlada, posvarjena od Poljaka in dr. Burgerja, pošlje s premajhno izvidnico preiskat Črni graben pred prevozom blagajne. Ta nezadostni ukrep stane Francoze blagajno in Brnjača glavo.

Kersnik je tako pospravil s prizorišča Nandetova nasprotnika takoj, ko za potek fabule nista bila več potrebna. Logika dogodkov v verigi vzrokov in posledic pa zdaj potisne v akcijo tretjega junakovega protigralca, njegovega polbrata, in sicer ravno v trenutku, ko bi se ta najrajši umaknil. Poljak je bil ves čas prizadeven, vendar neuspešen preganjalec rokovnjačev. Ko pa ob preiskavi na Paleževi kmetiji po najdenem pismu spozna, da je Gropa njegov pogrešani polbrat, doživi hud čustveni pretres in zanemari dotedanje delovanje, dokler ga uradna dolžnost ne prisili k ukrepanju. Naposled mora Nandeta sam aretirati pod Poloničinim oknom,

vendar v njem čustvo zmaga nad legalističnim mišljenjem, tako da bratu omogoči pobeg.

Razmerje opisanih treh faz v nasprotni akciji je glede na število poglavij v posamezni fazi 10 : 6 : 4. Mozol nastopi v 3. poglavju in je umorjen v 12., Brnjač je prvokrat omenjen v 13. poglavju, obešen je v 18.; Poljak je v omembah, torej posredno, navzoč od 1. poglavja naprej, vendar osebno vstopi v fabulo v 10. poglavju, njegova akcija proti Grogu pa je zgoščena od 19. do 22. poglavja. Razmerje med številom poglavij, ki jih zasedajo posamezni junakovi protiigralci, kaže, kako se dogajanje od razmeroma lagodnega začetnega dela stopnjuje v čedalje bolj pospešenem tempu, podobnem tistemu v Scottovih romanih. V zadnji fazi se akciji proti Nandetu pridruži še Poloničin brat Pavlek in pomaga preprečiti sestrin pobeg, a jo pri tem skupi tudi sam.

Poleg tega, da sta pramena organizirana kot akcija in nasprotna akcija, sta tudi sicer izpeljana po preskušanih postopkih za zbujanje napetosti, tj. z menjavanjem prizorišča in nastopajočih oseb ter z rezi na kritičnih mestih. Ker je število nastopajočih precejšnje, je tudi menjavanje lokacij kljub razmeroma omejenemu prizorišču dokaj živahno in raznovrstno. Mizanscena *Rokovnjačev* je razpostavljena takole: Kamnik (trg s sramotnim stebrom, mestna hiša, sodnikova hiša), dva gradova (Kolovec in Brdo), štiri gostilne (Vlagarjeva v kamniškem predmestju, Hudmanove Jere na Rovih, gosposka Medvedova v Zagorju, Stara pošta v Št. Ožboltu), dve veliki kmetiji (Mozolova in Paleževa), nekaj manjših domačij, med njimi Bojčeva in Samoglavova, rokovnjaški tabor v gozdovih nad Bistrico, soteska Črni graben; gozdovi, polja, vmesne ceste in steze.

Dogajanje se sprva zlagoma pomika s sejma na kamniškem trgu na obrobje mesta v Vlagarjevo krčmo, od tam na Mozolovo kmetijo, v Bojčevo hišo v Radomlje, nato do Kolovca in nazaj v gostilno na Rovih. Bralčev pogled pri tem skoraj ves čas spremlja pota Blaža Mozola, dokler se ne končajo v rokovnjaški zasedi na samotni cesti pod Kolovcem. Mozolova pota se prepletajo in križajo z dejavnostmi drugih figur, vmes se po prizorišču motovilijo meščani, vaščani in rokovnjači. Le na redkih mestih se Mozol povsem umakne drugim figuram – Nandetu in Polonici, Poljaku in dr. Burgerju.

Po Blaževem umoru (12) steče dogajanje v pospešenem tempu, nobena od figur pa ne prevzame njegove povezujoče vloge. Bralec izmenoma sledi Brnjačevim in Grogovim premikom proti istemu cilju – Stari pošti, vmes Poljakovi poti v Ljubljano in nazaj v Kamnik in naposled dogodkom, ki pripeljejo do soočenja polbratov na Kolovcu. Rezi so v tem delu romana ostrejši, lokacije bolj oddaljene druga od druge, zato so preskoki

med njimi daljši in bolj nenadni. Naglo in čedalje hitrejšo dogajanje v tem delu romana, ki sledi dolgemu, zložnemu začetnemu delu, močno spominja na ritem Scottovih romanov.

Kakor *Janez Sonce* se tudi *Rokovnjači* začenjajo *in medias res*, vendar ne z »lijakastim«<sup>94</sup> začetkom Tavčarjeve novele, temveč z »začetkom v gibanju«<sup>94</sup> (*Bewegungsanfang*). V zornem kotu, ki se razpre v prvih stavkih, se ne pokaže panorama mesta ali pokrajine, temveč figura jezdeca, ki se bliža mestu. Slika je zelo podobna začetnim kadrom v klasiki divjezahodnih filmov, pa tudi začetkom nekaterih Scottovih romanov. Na začetku *Quentina Durwarda* npr. junak pešači proti kraljevi rezidenci, v *Nevarnem gradu* se utrdbi bližata dva jezdeca.

Pogled sledi jezdecu, mešetarju Tonetu Obloškemu, ko se na glavnem trgu v Kamniku pomeša med množico, ki se je – zavoljo slabih časov precej razredčena – tukaj zbrala na semanji dan. Ob sramotnem stebru stoji Tomaž Velikonja, ki je bil zasačen pri tatvini. Birič razbobna razglas, v katerem mestna gosposka obeta nagrado vsakomur, ki bi sodeloval pri zatiranju rokovnjaške nadloge, medtem pa je mešetar tako neopazno osvobodil svojega rokovnjaškega kolega, da je ljudstvo še bolj potrjeno v svoji prazni veri. – Prvo poglavje torej vsebuje sprožilni element: vojno napoved rokovnjaški tolpi, predstavi dva vidnejša člana te tolpe, vendar še nobene od glavnih oseb. Bralec samo iz razglasa in pogovorov na trgu izve, da sta pobudnika protirokovnjaške akcije sodnik Gavrič in njegov prihodnji zet, Štefan Poljak.

Razgibanemu začetku sledi ekspozijska vrnitev, ki obsega celotno 2. poglavje in daje, podobno kakor pri Scottu, bralcu vse potrebne zgodovinske in zemljepisne podatke. Junak romana nastopi šele v 3. poglavju, ko v gostilniškem pretepu reši Blaža Mozola iz rokovnjaških pesti in ukaže povračilni ukrep – konjsko tatvino – proti Poljaku (4). Sledi druga ekspozijska vrnitev: poročilo o Nandetovi snubitvi, nakupu Paleževega posestva in načrtih za prihodnost (5). Idila se podaljša v nedeljsko popoldne pri Mozolovih, kjer Nande obišče Polonico, medtem ko si Blaž celi praske in preganja mačka, ob streznitvi se mu porodi prvi sum (6). Ta se potrdi, ko prisluškuje Nandetu in Bojcu ob pripravah za veliki rop (7). Tu je torej postavljen določilni dogodek, čeprav dosti manj izrazit kakor npr. v *Janezu Soncu*; Mozol je samo prvi v zapovrstju Nandetovih nasprotnikov, tudi ne glavni. Pač pa od te točke naprej dogajanje šele prav steče in se začne nato s 13. poglavjem strmo vzdigovati do vrha, ki ga fabula doseže z dvema med seboj povezanima dogodkoma: s spopadom

94 Izraz uporablja Norbert Miller v delu *Der empfindsame Erzähler*, prim. zlasti poglavje *Der barocke Bewegungsanfang*.

in ropom v Črnem grabnu (17) in z Brnjačevim obešenjem (18), oboje v eni sami noči. Grozoviti dogodki te noči so v učinkovitem kontrastu postavljeni med dva zadrževalna momenta, dva vzporedna idilična prizora: Nandetov sestanek s Polonico (16), Štefanovo poroko z Reziko (19). Osemnajstemu poglavju sledi tudi zelo občutna časovna zareza, od ropa do svatbe poteče 10 dni. Po predihu, ki ga prinese družinsko praznovanje v sodnikovi hiši, se v pičlih štirih poglavjih (20–23) odigra drama med polbratoma in sklene ljubezenska zgodba: Polonica pobegne z Nandetom od doma in za njima se izgubi sled.

V fabuli *Rokovnjačev* se torej razločita dva napetostna loka, njuno medsebojno razmerje pa je podobno tistemu v Scottovih romanih: tudi tu je začetni lok (1–18) občutno daljši od naslednjega (19–22), medtem ko sta zadnji dve poglavji epilog. Fabula doseže najvišjo točko z rokovnjaškim napadom na Staro pošto in Brnjačevim umorom (17–18), sledi preobrat v razmerju moči: največji uspeh rokovnjaške tolpe izzove njeno uničenje. V vsakem od obeh lokov pa doseže svoj vrhunec tudi junakova osebna drama, v prvem z maščevanjem, v drugem s pobegom iz kolovškega zapora. V obeh vrhuncih je variiran analogen položaj, obakrat se junak sreča iz oči v oči z enim od svojih protiigralcev, čeprav je položaj v drugem primeru obrnjen. Nande se najprej postavi za sodnika ujetemu Brnjaču, drugič pa je sam jetnik svojega lastnega polbrata.

Dolgi začetni lok se navznoter spet členi v dve fazi: prvo konča Mozolov umor, drugo Brnjačeva »usmrtitev«. Tudi v *Lepotici mesta Perth* kaže dolgi prvi lok podobno dvodelnost, ki jo zaznamujeta umor in usmrtitev. Vendar v *Rokovnjačih* med nasilnima dejanjema ni vzročne povezave kakor v Scottovi fabuli, kjer zahrbtni umor pri priči sproži ukrepanje proti storilcem; tu sta oba umora le dve zapovrstni hudodelstvi rokovnjačev in šele drugi, katerega žrtev je visok uradnik, sproži resnejšo akcijo državnega aparata.

Epilog *Rokovnjačev* je dvostopenjski, vendar ne v slogu *Italijana* ali *Janeza Sonca* z velikim sklepnim prizorom in z zmago pravice, temveč v Scottovem načinu, kakor se kaže tudi v *Lepotici mesta Perth*. Scott je v predzadnjem poglavju opravil z državnimi in javnimi zadevami, v zadnjem pa z osebnimi usodami junakov, večidel kar v obliki poročil. Tako tudi v *Rokovnjačih* predzadnje poglavje (23) poroča o procesu zoper polovljene rokovnjače pred vojaškim sodiščem in o njihovi usmrtitvi; poročilo se tesno naslanja na vire, deloma jih kar navaja. Časovno je ta dogodek od glavnega dela fabule oddaljen kakega pol leta, medtem ko se zadnje poglavje (24) godi kar 10 let pozneje. Sestavlja ga predvsem skupek poročil o usodi posameznih oseb – tu pripovedovalec poseže tudi za več let v

prihodnost –, prav kratek oris razmer v deželi po odhodu Francozov, pa tudi en sam večji prizor: Poljakovo srečanje s Polonico po njeni vrnitvi. Njun pogovor je funkcionalen: v kratki retrospektivi razkrije zgodbo lju-bezenskega para od njunega pobega do Nandetovega odhoda na rusko fronto. Poljak pomaga Polonici, ki je edina preživela iz Mozolove družine, urediti dediščino za hčerko, rojeno po Nandetovi smrti. Prav na konec pa je Kersnik vstavil še miniaturo prizor z ostarelo Polono pred uljnjakom, v katerem je obudil spomin na pokojnega soavtorja Jurčiča.

Pisatelj sta svojemu rokovnjaškemu junaku sicer pridobila simpatije bralcev, vendar umetniška pravičnost ni dopuščala, da bi bil človek, ki se je zapletel v krivdo, kakor se je Nande, poplačan z družinsko srečo. Taka nagrada pripada v slovenskem meščanskem romanu samo brezgrajnemu mlademu možu, kakršnen je kljub nekaterim tršim značajskim potezam Štefan Poljak. In res, preden Poljak odide na še boljše službeno mesto na Češko, ga bralec vidi v harmoničnem zakonu, v krogu živahnih otrok in v vsestranski blaginji. Nandetova zgodba pa se tudi ne konča kot črna ali krvava tragedija, ampak se skoraj neopazno in počasi izteče v Poloničino resignacijo, potem ko je Nande izginil neznanokje na ruskih bojiščih. V deželi se vse vrne v stare tire, na Mozolovem posestvu gospodarijo Poloničini vnuki in življenje gre svojo pot.

Tudi v *Rokovnjačih* se zaznava glas pripovedovalca (»... ko se naša povest vrši ...«), vendar njegova navzočnost ni tako občutna kakor v *Janezu Soncu*. Večidel ostaja v ozadju, medtem ko dogodki potekajo po svoji lastni logiki; pripovedovalec vanje le redko poseže z razlagami, pripombami ali moralno-vrednostnimi presojami. Na čigavi strani so njegove simpatije, se najbolj vidi po razporeditvi oseb v fabuli: pozitivno delujejo predvsem slovenski izobraženci, privrženi egalitarnim idejam, ki jih prinaša francoska oblast. Le na redkih mestih se izreče kar neposredno, tako npr., ko primerja uspevanje posesti, ki je prišla izpod »zapravljivih aristokratov« »v roke marljivemu, podjetnemu in srečnemu plebejcu« dr. Burgerju. V primerjavi s Tavčarjevo novelo, v kateri so tudi zgodovinski podatki večidel scenično prikazani, ima v *Rokovnjačih* poročanje, oprto na zgodovinske vire, res znaten delež.

V primeri z javno-reprezentančnim, spektakularnim značajem dogajanja v Tavčarjevi noveli imata v *Rokovnjačih* veliko prostora vsakdanjost in »družinskost«,<sup>95</sup> kakršno je v historični roman vpeljal že

95 Prim. *Dargestellte Geschichte in der europäischen Literatur des 19. Jahrhunderts*, zlasti str. 98–108. Ob zgledih ruskega, zlasti Puškinovega historičnega pripovedništva je prikazana tendenca k slikanju vsakdanjega, zasebnega in družinskega življenja (*Familiarisierung*) v zgodovinskem romanu. »Familien- und Sittenbild« je v zgodovinsko pripovedništvo



Scott. Medtem ko Tavčarjevi protagonisti vstopajo v fabulo iz praznega prostora, prihaja tu vsaka od glavnih oseb – z izjemo Brnjača – iz opredeljenega družinskega okolja. V žarišču sta predvsem družini obeh deklet. Polonica je doma s trdne kmetije, pri kateri vse štiri hišne vogale podpirata ovdovela gospodinja in cvetoča, zdrava hči. Moški razen hlapca Franca pri hiši niso kaj prida za rabo, ne zapiti stric Blaž ne Poloničin mlajši brat Pavlek, šibak in bolehen, vendar togoten in mulast najstnik. Vse druge otroke je Mozolki pobrala jetika, prav tako hišnega gospodarja. Pri Mozolovih se trdo dela in malo govori, čustva se med družinskimi člani navzven ne kažejo, zato se tudi navidezno prozaična Polonica, nevajena lepih besed, sčasoma toliko bolj vname za ljubeznivega, rahločutnega človeka, kakršen je Nande. – V čisto drugačnem okolju je odrasla sodnikova hči Rezika, v ozračju omikane meščanske hiše in družinske prisrčnosti, ki povezuje vse člane: ovdovelega očeta in odraslo hčer Reziko, ki po materinsko skrbi za mlajšo sestrico. V tej družinski skupnosti je lepo sprejeta ženinova mati, gospa Poljakova; po njenem blagem značaju je mogoče sklepati, da je podobno ozračje vladalo tudi v družini, v kateri sta odraščala Nande in Štefan. – In naposled sta tu še dva gradova, vendar gradovi niso več, kar so bili. V njih se nič več ne šopirijo ošabni tuji fevdalci, temveč jim umno gospodarijo šolani domačini, kakor sta Poljak in dr. Burger. Kolovec in Brdo sta brez romantičnega sijaja ali gotske groze; v notranjosti se ne prikaže viteška dvorana ali skrivna kamra, temveč udobna Burgerjeva pisarna, in tudi Nandeta na Kolovcu ne vržejo v podzemeljsko ječo, ampak ga spravijo v zasilen, slabo varovan zapor zraven Poljakove pisarne.

Svet, ki je upodobljen v *Rokovnjačih*, sicer ni tista neznansko podrobna rekonstrukcija neke minule dobe, ki je značilna za Scottove romane, še vedno pa je dovolj stvarna in nazorna slika vsakdanjega življenja na kmečki domačiji ali v domovih podeželske gospode. Opisi notranjščin, predmetov, opreme resda ne po količini ne po natančnosti niso primerljivi s Scottovimi »inventarji«, vendar je njihova gostota še vedno tolikšna, da je mogoče govoriti o verizmu.<sup>96</sup> Poleg pogledov v družinsko okolje ustvarjajo

---

zanesel evropski sentimentalni roman. Tovrstni zgodovinski roman, katerega klasični zgled je v ruski literaturi Puškinova *Stotnikova hči*, je alternativni model monumentalni zgodovinski freski ali pustolovskemu romanu v historičnem kostumu.

96 Namesto nadrobnih scottovskih opisov in kopičenja ter naštevanja predmetov so v *Rokovnjačih* prikazane večidel le »reprezentativne« prvine prizorišča, predmeti, ki označujejo neko okolje. Tako npr. ob prihodu komisarja in njegovega spremstva Mozolka s prtičem pobriše po beli javorovi mizi v kotu, čeprav ni na njej niti trohice prahu – ta podrobnost naj pokaže na red in čistočo v celi Mozolovi hiši, na njen življenjski slog (*Zbrano delo* VII, str. 208). Nasprotno pa se stanje na zanemarjeni Paleževi kmetiji pokaže v nekaj



verizem v *Rokovnjačih* tudi številni drobni žanrski prizori iz življenja na vasi, kjer se ljudje ne glede na to, kako se suče kolesje zgodovine, ubadajo z vsakdanjimi opravili, hodijo na sejme in pogrebe, se shajajo v gostilni in tam možujejo, zabavljajo čez hude čase in sklepajo kupčije.

Svet *Rokovnjačev* pa ima poleg te veristične, ponekod kar idilične podobe, ki se kaže pri dnevni luči, tudi še svojo temnejšo stran. Sestavlja jo predvsem dvoje prizorišč: rokovnjaški tabor in vsakokratni kraj hudo delstev. Rokovnjači imajo svoje skrivališče v razsežnih, skoraj neprehodnih gozdovih pod kamniškimi planinami, dostop do tabora varuje mogočna skala, brv do tja drži čez prepad, nad njim vreščijo krokarji in skovikajo sove. Nič manj srhljivi niso kraji, kjer se zgodi kak umor; samotna cesta pod Kolovcem, divja, ozka soteska, nad njo gola planota, poraščena z osatom, na samem mogočen hrast z rogovilo, prikladno za obešanje. Vsi prizori nasilja so postavljeni v nočno krajino ob ustrezni osvetljavi, naj je že to luna, ki se prikaže izza oblakov, taborni ogenj ali soj bakel. V taki osvetljavi in v taki funkciji (kot kraj zlega dejanja) dobi sicer dobro znana pokrajina v okolici Kamnika poteze klišejev, iz katerih so se v gotski in nato romantični tradiciji sestavljale divje, slikovite, veličastne in grozo zbujajoče krajine.<sup>97</sup>

## Sklep

Obe obravnavani deli, *Janez Sonce* in *Rokovnjači*, sodita med obsežnejša besedila z zgodovinsko snovjo v 80. letih 19. stoletja, čeprav nosi prvo modni podnaslov »novela«, medtem ko se drugo predstavlja kot »roman«. *Rokovnjači*, ki po dolžini prekašajo Tavčarjevo novelo in se po številu poglavij enačijo s krajšimi Scottovimi romani, imajo v maniri, ki se je od Ann Radcliffe prek Scotta razširila v romanopisje 19. stoletja, poglavja opremljena z verzni in proznimi citati domačih in tujih avtorjev ter ljudskih pesmi. Sodobnejši značaj dajejo tej oblikovni posebnosti navedki iz sočasnega časopisja in drugih dokumentov; s podobnim gradivom so tudi tuji pisatelji tega časa overjali svoje pripovedi. Obe deli opuščata Scottov masivni aparat historičnega dokumentiranja, podobno kakor so

---

podrobnostih, ki ne uidejo Mozolkinemu ostremu očesu in vplivajo na njeno sodbo o delovnih navadah Poloničinega ženina: orodje, ki rjavi po kotih, podgane kot edino, kar je živega v svinjaku, in »zemlja pregrešno v plevelu zarastena« (*Zbrano delo* VII, str. 126–127).

97 Zanimivo, a zelo malo raziskano vprašanje lokalne barve in regionalnosti v našem romanu 19. stoletja, ki bi lahko še dodatno osvetlilo oblikovanje prizorišča v *Rokovnjačih*, presega namen in obseg pričujoče študije. Oboje, lokalna barva in regionalni značaj, sta sicer dva zelo pomembna vidika Scottovih romanov.

ga že prej opustili mnogi učenci in posnemovalci, dandanes pa ga opuščajo številni prevajalci škotskega mojstra.

V obeh delih je dogajanje postavljeno v domačo zgodovino in na domača tla, enkrat v deželno glavno, drugič v provincialno mesto s širšo okolico. Razlika med kronotopoma je v časovni oddaljenosti: *Janez Sonce* je pomaknjen v preteklost za več kot dve stoletji, *Rokovnjači* le za sedem desetletij. Ta razlika kaže na dve različni zamisli historičnega romana. Jurčičeva odločitev za nedavno preteklost, ki se še da potrditi s pričami, je odločitev za veristično upodobitev vsakdanjosti in družinskega življenja v neki minuli dobi, čeprav je ta podoba kombinirana z zelo izrazitim deležem gotskih ali romantičnih klišejev. Tavčar pa si je izbral dobo, ki je zavoľjo oddaljenosti manj preverljiva, zato je tudi njena upodobitev manj zavezana verističnim postopkom. Razlika med tema dvema tekstoma je tako primerljiva razliki med *Waverleyem* in *Ivanhoejem*. Čar zdavnaj minule dobe je tudi pri Tavčarju v barvitosti in sijaju ceremoniala in spektakularnih dogodkov. Še bližje kakor *Ivanhoeju* pa je *Janez Sonce* Dumasovemu romanu, v katerem se zgodovina prikazuje kot niz avantur in dvornih spletk.

Različno razmerje pisateljev do historičnega gradiva pa se ne kaže samo v teh načelnih odločitvah, ampak tudi v nekaterih čisto specifičnih potezah. Tako je Tavčar sicer po Scottovi metodi strnil dogajanje okrog zgodovinskega veledogodka, vendar ta ni usodnega pomena za deželo ali cesarstvo, temveč je predvsem veličastna protokolarna prireditve. Nasprotno pa so *Rokovnjači* postavljeni v čas, ki je bil za slovenske dežele prelomnega pomena, vendar se avtorja tega romana ne ukvarjata z globljimi spremembami ali s kakim veledogodkom tega časa. Senzacionalni dogodek, s katerim dogajanje romana doseže svoj vrh, je fabulativno sicer zelo učinkovito, ni pa zgodovinsko pomemben.

Tavčar se je držal običajne delitve oseb na zgodovinsko izpričane, ki pa ne nosijo fabule, in izmišljene, katerim pripadajo vse glavne vloge. Jurčič je izbral drugo možnost, ki ni tako pogostna: imena zgodovinskih osebnosti je uporabil samo za označitev dobe, izposodil pa si je tudi imena iz virov za svoje izmišljene junake. Obe možnosti sta znani že iz Scottovega dela.

Obe besedili sta podani z glasom tretjeosebne in vsepričujočega pripovedovalca. Njegovi pogledi so v obeh primerih pogledi tedanjega svobodoumnega slovenskega izobraženca, ton pripovedi pa je v vsakem od teh dveh del drugačen. Tavčarjev pripovedovalec je ironičen, nekoliko vzvišen posrednik historičnega dogajanja in zafrkljiv komentator; zgodovina mu služi za kritično vzporejanje z aktualnimi razmerami,

torej manira, ki je bila v modi zlasti v nemški literaturi. Pripovedovalec *Rokovnjačev* – ne glede na to, ali je Jurčičev ali Kersnikov – pa ostaja v ozadju, dogodke podaja zadržano, stvarno in vsaj na videz nepristransko. Vrednostne sodbe in komentarje le redkokdaj izreka direktno, bolj so razvidne iz razvrstitve pozitivnih in negativnih figur v fabuli. Vidna razlika v načinu podajanja je tudi ta, da v Tavčarjevi noveli prevladuje scenični prikaz, medtem ko ima v *Rokovnjačih* precejšen delež poročanje in pojasnjevanje.

Motivi, motivni nizi in pripovedni vzorci, ki sestavljajo fabuli v teh dveh besedilih, izvirajo večidel iz skupnega sklada historičnega pripovedništva. Na dnu tega sklada je gosta usedlina gotskega romana in drugih nacionalnih različic grozljivega žanra, čeprav je preobražena v poznejše modele, med katerimi je bil izjemno vpliven prav Scottov. V obeh naših besedilih so sporočeni motivi in vzorci svojo prvotno vsebino že izgubili. Zlasti Tavčar v *Janezu Soncu* ravna z njimi čisto poljubno; ponekod krši sporočene konvencije, ko postavlja stalne motive v neobičajne zveze, drugod spet so znani obrazci okrnjeni ali potujeni s pripovedovalčevo ironijo. V isti koncept sodi tudi demontaža gotskega prizorišča; sestavljajo ga sicer tradicionalne prvine gotskih rekvizitov in arhitekture, vendar se pri dnevni luči razkrije njihova banalnost, tako da nič več ne zbuja nekdanje groze. – V *Rokovnjačih* je osrednji lik plemenitega razbojnika sicer še vedno idealiziran, mit razbojništva pa je že razvrednoten. Uporniški naboj te tematike iz viharništva in romantike se je izpraznil, v *Rokovnjačih* ga tudi ni nadomestila socialna problematika, ki je sicer v 19. stoletju pogosto spremljala obdelave razbojniških snovi. Literarno izročilo v tem romanu kaže dva vidika, podobno kakor v Scottovem delu: slikovito nasilje na sceneriji nočne krajine, uprizorjeno v slogu gotike oz. črne romantike, drugod spet prekrivata tradicionalne obrazce verizem in lokalna barva.

Struktura fabule se v obeh delih bolj ali manj ravna po načelih, s katerimi je že gotski roman ustvarjal napetost: to so predvsem manipulacija s časovnimi ravnmi, večpramenska pripoved in členitev v napetostne loke.

Prve od teh možnosti Tavčar v svoji noveli ni uporabil. Dogajanje v *Janezu Soncu* poteka na eni sami časovni ravni, v kronološkem zaporedju, čeprav na različnih prizoriščih hkrati. Pač pa je menjavanje dveh časovnih ravni učinkovito izpeljano v *Rokovnjačih*. V preteklosti se skriva uganika junakove identitete in krivice, ki mu je bila prizadejana. Uvodna zgodba deluje kot gonilna sila sedanje zgodbe in usodno določa njen razplet. Uvodna zgodba je v sedanjo včlenjena s tradicionalnimi postopki, ima pa nekaj posebnosti, po katerih se loči od klasične retrospektive. Najprej je to že postromantični, torej sodobni pripovedni vzorec, potem pa majhna

razdalja med časovnima nivojema in zato tudi isti udeleženci, ne pripadniki dveh generacij kakor v gotskem in scottovskem romanu.

V obeh besedilih sestavlja fabulo po več pramenov, ti pa so zasnovani po dveh dramatičnih načelih: med seboj so v razmerju akcije in nasprotnne akcije; potekajo ob menjavanju prizorišč in nastopajočih oseb, praviloma z rezom na kritičnih mestih. V fabuli *Janeza Sonca* se prepletajo štirje fabulativno neenakovredni prameni: dva stranska, zgodovinski in razbojniško folklorni, oklepata dvojico glavnih. V *Rokovnjačih* sta prame-na samo dva, vendar vsak od njiju povezuje po več niti; število oseb je namreč večje kakor v Tavčarjevi noveli. Struktura nasprotnne akcije kaže posebno zapleten ustroj: njen pramen ima dve hierarhično urejeni plasti (lokalna in osrednja oblast), poteka pa v treh zapovrstnih fazah, v katerih se zamenjajo trije junakovi protiigralci.

Ob vertikalni razčlenitvi fabule se v *Janezu Soncu* prikaže vzponska struktura, znana iz nekaterih, zlasti krajših Scottovih romanov. Fabula je napeta v en sam lok, v katerem se učinki kopičijo in stopnjujejo prav do vrhunca na koncu. Svojevrstni ritem Tavčarjeve novele določajo dolgi zadrževalni momenti, od katerih vsakemu sledi sunkovit akcijski zagon, tako da se fabula ob menjavanju teh dveh »hitrosti« ter intenzivnosti stopničasto vzpenja. – Fabulo *Rokovnjačev* pa sestavljata dva loka (torej eden manj kakor pri Radcliffovi in Scottu), od katerih je prvi veliko daljši od drugega. Čeprav se dogajanje sproži že v l. poglavju, vse do določilnega dogodka v 7. ne steče, zavirata ga kar dve obsežni ekspozijski vrnitvi. Po takem lagodnem začetku se dogajanje zažene proti koncu prvega loka, v drugem pa se dogodki kopičijo in z veliko naglico hitijo do razpleta; ritem je torej kljub manjšemu številu lokov prepoznavno scottovski. Čeprav je ritem v vsaki teh dveh fabul različen, so postopki pri konstrukciji lokov skoraj enaki, znani iz gotskega in scottovskega romana: variiranje istovrstnih členov, stopnjevanje, gibanje fabule po nevarnih, mejnih položajih, nepričakovani zasuki in veliki preobrati, ki jih povzroča naključje ali ironija usode (posebno pri Tavčarju), medtem ko deluje v *Rokovnjačih* prej splet vzrokov in posledic, zavoljo izraziteje izrisanih značajev pa tudi človeški faktor.

Obe fabuli se začenjata *in medias res*, s sprožilnim elementom v 1. poglavju, vendar je začetek oblikovan pri Tavčarju »lijakasto«, medtem ko se *Rokovnjači* začenjajo v »gibanju«. Konec *Janeza Sonca* je uprizorjen v velikem slogu, znanem iz romanov Ann Radcliffe, pred najvišjo moralno avtoriteto in v dveh stopnjah: kaznovani pregrehi sledi poveščana krepost. Tudi konec *Rokovnjačev* je dvostopenjski, vendar v drugačnem, scottovskem načinu: iztečejo se najprej javne zadeve, nato osebne zgodbe

glavnih in stranskih figur. Pisatelj jih podaja v krajših poročilih in povzetkih, ki ponekod posežejo tudi v prihodnost, vmes je scenično prikazan le kak posamezen prizor.

Analiza dveh pripovednih del s historično snovjo iz 80. let prejšnjega stoletja torej kaže dve priredbi literarnega izročila, ki v strukturi fabule in tehničnih postopkih ohranjata konvencije gotskega romana, čeprav so prekrite s poznejšimi modeli historičnega pripovedništva. Kljub skupnemu izviru, ki je prepoznaven v strukturi obeh fabul, pa besedili pripadata dvema različnima koncepcijama historičnega romana. Tavčarjeva novela je še najbližja avanturističnemu romanu v barvitem historičnem kostumu in dekoru, kakršen je v pisanju Dumasovih učencev uspeval v časopisnih nadaljevanjih. Pač pa so *Rokovnjači* izrazito scottovska fabula, nekoliko modernizirana, a tudi z močno črno primesjo gotskih klišejev. V obeh besedilih so nezgrehljivo vidne tudi nekatere splošne lastnosti tedanjega slovenskega romanopisja ter individualne posebnosti vseh treh avtorjev.

---

## Bidermajerske prvine v dveh Stritarjevih besedilih

V literarni vedi pojem in termin bidermajer ni splošno sprejet. Umetnostna zgodovina ga je prevzela prej, potem ko se je kmalu po l. 1900 uveljavil kot stilna označba za prepoznaven slog meščanske kulture v umetni obrti, notranji opremi in noši; prvotni satirični pomen tega izraza, označba za malomeščanskega filistra, je dotlej že precej zbledel. Časovno naj bi se bidermajer ujemal z obdobjem med Dunajskim kongresom l. 1815 in marčno revolucijo l. 1848, vendar je termin sporen ravno kot ime za obdobje. V tem časovnem razponu se namreč prepleta in križa cel spekter raznorodnih, celo nasprotujočih si tokov in slogov; bidermajer je le eden izmed njih, čeprav osrednji in prevladujoči. Temeljna študija o tem obdobju, *Biedermeierzeit* (1971–1980) Friedricha Sengleja, skuša s tem poimenovanjem zajeti celotni splet tokov in slogov v literaturi in kulturi tega časa, s terminom *Biedermeier* pa poudariti tisto najpomembnejšo smer, ki je zajela najširši krog občinstva in dala obdobju svoj pečat.<sup>1</sup> Sengle in še nekateri germanisti dajejo izrazu bidermajer prednost pred drugima najbolj razširenima poimenovanjema za čas 1815–1848, pred izrazoma »predmarčna doba« in »restavracijska doba«; prvi oznamuje začetek, drugi konec obdobja. Tudi uveljavljeni označbi postromantika in zgodnji realizem (oz. predrealizem) ne zadostujeta za opredelitev nekaterih posebnosti, ki jih je ustvarilo prav to prehodno obdobje, ker predpostavljata domnevno »epigonski« značaj te literature. Težava je v tem, da bidermajerski avtorji niso bili povezani v kako skupino, šolo ali gibanje, in tudi niso izdelali

---

Prvič obj.: *Primerjalna književnost*, 2001, letn. 24, posebna št., str. 97–114 (Zbornik ob sedemdesetletnici Janka Kosa).

- 1 Friedrich Sengle: *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848*. I–III. Stuttgart, 1971–1980. – Z Senglejevo monografijo se je v glavnem poglela polemika o literarnem bidermajerju, ki se je sprožila l. 1927 s predavanjem Paula Kluckhohna, se razvnela v 30. letih in vnovič v 50. letih z Jostom Hermandom. – Prerez skozi dosedanje razprave in dognanja prinaša zbornik *Begriffsbestimmung des literarischen Biedermeier*, ur. Elfriede Neubuhr. Darmstadt, 1974. V zborniku so s prispevki zastopani naslednji avtorji: Elfriede Neubuhr, Günther Weydt, Wilhelm Bietak, Paul Kluckhohn, Hermann Pongs, Ferdinand Joseph Schneider, Benno von Wiese, Friedrich Sengle, Willi Flemming, Jost Hermand, Ulrich Fülleborn.



skupnega programa ali teoretskih izhodišč kakor pozneje realisti; nekateri so bili v tem toku udeleženi sploh samo v začetni ali končni fazi svojega ustvarjanja. Čeprav se mnogi med seboj niti niso poznali, pa jih družijo konservativen pogled na svet in na vprašanja tistega časa, duhovna drža in zlasti še življenjsko občutje (*Lebensgefühl*) resignacije in melanholije, občutje torej, ki velja za razpoznavno znamenje bidermajerja.

Pogledi na časovni okvir literarnega bidermajerja se precej razhajajo. Navzdol ga je komaj mogoče razmejiti od pozne romantike in weimarske klasike, navzgor pa z izrastki sega v dela najvidnejših nemških realistov; v Avstriji je živel vse do konca stoletja in čez. Avstrijska literatura je sploh šele z bidermajerjem dobila svojo »klasiko« in dosegla višino, kakršno je nemška literatura imela že dve generaciji prej.

Literarni bidermajer torej ni splošno evropski pojav; zajel je predvsem kulturni prostor Srednje Evrope in Skandinavije, najmočneje pač nemško jezikovno območje. Poskusi raziskovalcev, da bi ta pojem razširili na zahod, zlasti na viktorijansko literaturo, se niso obnesli. Presenetljivo pa se raziskave niso usmerile na območje, ki bi obetalo boljše rezultate, na nacionalne literature v posameznih deželah habsburške monarhije; zane-marile so tudi skandinavske dežele, kjer se je meščanska proza razvijala podobno kakor v Srednji Evropi.<sup>2</sup>

V slovenski literarni zgodovini je bilo vprašanje bidermajerja de-ležno le malo pozornosti, čeprav se je termin občasno uporabljal. Nov začetek na tem področju je razprava Janka Kosa *Prešeren in bidermajer* iz l. 1982, sledila ji je analiza tega pojava ob začetkih naše mladinske literature v disertaciji Marjane Kobe.<sup>3</sup> Pričujoče razpravljanje pa skuša seči še čez časovni okvir, načrtan z letnico 1848, v slovensko leposlovno prozo druge polovice stoletja. Poseg čez to prelomno leto pomeni v slovenskem prostoru prestop v drugačno obnebj, kakor je bil *Lebensgefühl* avstrijskega bidermajerja: prestop iz depresivnega ozračja Metternichovega absolutizma, ko se je literatura morala dostikrat umikati iz javnosti in politike v zasebnost, v 50. leta, čas neoabsolutizma, ter v ustavno življenje 60. in 70. let, ki so bila na Slovenskem narodnostno in politično na moč razgibana in v katerih je tudi literatura opravljala narodnopr-ebudno nalogo.

2 Prim. Clifford Albrecht Bernd: *Poetic Realism in Scandinavia and Central Europe 1820–1895*. Columbia, Camden House, 1995 (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture). – Avtor polemичno uveljavlja termin »poetični realizem« proti drugim označbam za navedeno dobo.

3 Janko Kos: »Prešeren in bidermajer«. *Slavistična revija* 30, 1982, št. 1, str. 47–68. – Marjana Kobe: *Mladinsko slovstvo na Slovenskem od njegovih začetkov do srede 19. stoletja*. Dis., Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, 1993.

Položaj v slovenski literarni produkciji okrog srede stoletja, ko se z vajejci pojavi leposlovna proza primerljive kakovosti, je v marsičem soroden tistemu v bidermajerskem obdobju. Tudi pri nas je vodilna zvrst postala proza, in sicer predvsem kratke pripovedne oblike. Vsaj še desetletje in dlje je ta proza zvrstno neizčiščena in terminološko neutrjena; kakor na nemškem jezikovnem področju so tudi tu v podnaslovih priljubljene označbe, izposojene iz slikarstva, npr. slika, podoba, obraz.<sup>4</sup> Tudi pri nas se pripovedništvo razcepi na »visoko« in trivialno raven in se križa z različnimi literarnimi in polliterarnimi žanri,<sup>5</sup> tudi v naš literarni prostor se stekajo hkrati starejše in novejše struje. Medtem ko je v nemškem bidermajerju poleg weimarske klasike izzvenevala opešana in udomačena romantika, pa sta v Avstriji, ki ni imela močne romantične tradicije, na usedlinah baroka vnovič oživela dva tokova 18. stoletja, razsvetljenski empirizem in specifično nemška različica sentimentalizma, t. i. rahločutnost (*Empfindsamkeit*). V teh dveh plasteh, ki sta izraziti tudi v našem meščanskem pripovedništvu, je zato smotrno iskati morebitne bidermajerske prvine.

V slovstvu 50. let, ki ni bilo namenjeno le kratkočasju, ampak v duhu razsvetljenskega izročila tudi pouku in vzgoji, se pogosto mešata leposlovna in poljudno strokovna proza. Ob npravstveno vzgojnih namenih se krepijo izobraževalni, kopičijo se praktični napotki in podatki z raznih področij, svoj prvi razcvet doživi potopisje.<sup>6</sup> Klasičen zgled za družbenje naravoslovja z literaturo je pisateljski opus Frana Erjavca, ki je poleg znanstvenih in poljudno strokovnih obravnav živalskega sveta ustvaril tudi leposlovne, nič manj natančne portrete mravlje, žabe, raka in celo šaljiv potopis s polžem v naslovni vlogi. Prav Erjavčevo delo posebno nazorno kaže, kako tudi v našo prozo vdira empirizem, ki se je iz opisne poezije narave, žanra 18. stoletja, preselil v potopis in poučno slovstvo ter naposled osvojil še pripovedno prozo. Ta poslej teži h kar se da natančnemu opazovanju in k podrobnemu, nazornemu opisovanju dejstev in predmetov, tako da so posamezni delci izkustvenega, čutno dojemljivega sveta vidni kakor pod drobnogledom. Za to umetnost nadrobnega

4 Prim. Gregor Kocijan: *Kratka pripovedna proza od Trdine do Kersnika*. Ljubljana, 1983; zlasti poglavji II. in III. prinašata izčrpen pregled in analizo terminov v tedanji literarni teoriji in praksi.

5 Prim. Matjaž Kmecl: *Od pridige do kriminalke ali o meščanskih začetkih slovenske pripovedne proze*. Ljubljana, 1975. – Gregor Kocijan: »Ugotovitve o slovenski pripovedni prozi v petdesetih in šestdesetih letih 19. stoletja«. *Slavistična revija* 24, 1976, št. 2/3, str. 302–307. – Miran Hladnik: *Trivialna literatura*. Ljubljana 1983.

6 Prim. Andrijan Lah: *Vse strani sveta. Slovensko potopisje od Knobleharja do naših dni*. Ljubljana, Rokus, 1999.

opisa si je Sengle iz umetnostne zgodovine izposodil izraz *Detailrealismus* (realizem detajlov). Pri nas je blizu temu terminu označba Borisa Paternuja »deskriptivni ali opisni realizem«. <sup>7</sup> Prav ta opisni realizem, ki pa ni vezan na kako pozitivistično idejnost in se zlahka druží tudi z izrazito idealističnim miselnim ogrođjem nekega besedila – kakor npr. v Stifterjevem romanu *Der Nachsommer* (1857) –, je v pripovedni prozi najočitnejše znamenje, da se razmerje pisateljev do predmetnega sveta bistveno spreminja.

Empirizem se v bidermajerju pogosto povezuje s sentimentalizmom, tudi z njegovo posebno obliko, s svetoboljem. Trpljenje senzibilnega človeka ob neskladju med stvarnostjo in nedosegljivim idealom se v tem času še vedno napaja iz virov 18. stoletja, iz *Wertherja* in Jeana Paula, iz ženskega in trivialnega romana, ne pa še iz Schopenhauerja. Njegovo delo *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819) je širše odmevalo šele v drugi polovici stoletja, takrat je doseglo tudi Stritarja. <sup>8</sup> Večina raziskovalcev pa rahločutno otožnost bidermajerja razločuje tudi od sočasnega temnega spoja wertherjanstva z byronizmom – kot njegov glasnik je slovel Lenau –, od »raztrganosti«<sup>9</sup> Mlade Nemčije kakor tudi od nihilističnega obupa Büchnerja in Grabbeja, skratka, od drugih pesimističnih tokov v tedanji literaturi.

Pri nas se je vajeviski val svetobolja vzdignil v 50. letih, ko je upadel zanos marčne revolucije, in je naglo uplahnil skoraj hkrati z zatonom Bachovega absolutizma; v poeziji je svetožalje živelo nekoliko dlje kakor v prozi. Ozračje v času taborov in boja za Zedinjeno Slovenijo (1868–1871) ni moglo biti naklonjeno melanholičnemu, resigniranemu »življenjskemu občutju«. Tako pač ni naključje, da je pri nas klasik svetobolja postal Stritar, ki je živel na Dunaju, oddaljen od domačega političnega prizorišča, čeprav je nanj posegal s pisano besedo. Pričujoče iskanje bidermajerskih prvin bo zato osredinjeno na Stritarjevo pripovedno delo, predvsem na dve besedili, na povest *Svetinova Metka* (1868) in roman *Gospod Mirodolski* (1876). Glede na veliko razgledanost tega pisatelja, ki je svoja najbolj ustvarjalna leta preživel v avstrijski prestolnici, se zdi verjetno, da je pisanje vidnih bidermajerskih avtorjev poznal, vendar za večino ni oprijemljivih podatkov. Zgledi iz bidermajerske literature, ki bodo navajani,

7 Boris Paternu: »Nastanek in razvoj dveh proznih struktur v slovenskem realizmu 19. stoletja«. V: *Pogledi na slovensko književnost II*. Ljubljana, 1974, str. 89.

8 Za Stritarjevo razmerje do Schopenhauerja glej študijo: Jože Pogačnik: *Stritarjev literarni nazor*. Ljubljana, 1963, zlasti poglavje *Teorija svetobolja*.

9 Izraz je prišel v modo iz naslova romana *Die Zerrissenen* (1832) Alexandra von Ungern-Sternberga.

opozarjajo sicer na sorodnost s Stritarjevim ustvarjanjem, ne predpostavljajo pa kakih neposrednih vplivov.<sup>10</sup>

### Idilske prvine

*Svetinova Metka* je zvrstno opredeljiva kot vaška zgodba (*Dorfgeschichte*), torej oblika, ki ima po l. 1830 osrednje mesto v nemškojezičnem prostoru, v drugi polovici stoletja pa tudi v slovenskem.<sup>11</sup> *Gospod Mirodolski* se prav tako opira na starejšo tradicijo in je še najbolj opredeljiv kot družinski roman. V obeh primerih gre torej za idilsko literaturo, oblikovano v rahločutnem slogu, ki je značilen za skoraj vse zvrsti bidermajerske literature in izvira iz bogatega izročila 18. stoletja.

Idejna podlaga Stritarjeve idile ni drugačna od bidermajerske: rousseaujevstvo, le da se je posodobilo za potrebe meščana. Ta je opustil utopično zamisel o vrnitvi v primitivne razmere na kmetih in se zadovolji s tolikšno bližino naravi, kolikor mu je civilizirano življenje še dopušča: uredi si vrt, hodi na izlete v okolico, letuje na deželi. *Gospod Mirodolski* se na stara leta – podobno kakor Risach v *Poznem poletju* – celo za stalno umakne iz mestnega vrveža, si na deželi postavi gosposko bivališče in se ljubiteljsko ukvarja s posestvom. Če je v *Gospodu Mirodolskem* idealizirana meščanska družina, ki živi v skladu z neizprijeno naravo, pa je v *Svetinovi Metki* povzdignjen kmečki stan kot nosilec pristnih vrednot: »Metka, ... ti nedolžno, nepopačeno dete! Ti ga ne znaš, in srečna si, da ga ne znaš tako imenovanega omikanega, gosposkega sveta, njegove notranje puhlosti in praznote, njegove hinavščine in sleparstva ...« (ZD III, str. 32) Nasprotno pa, »če je kje sreča na svetu, more biti doma le tu na kmetih med prostim, nepopačenim ljudstvom, ki je v vedni zvezi z naravo ...« (ZD III, str. 46).

10 To velja tudi za Adalberta Stifterja in njegov roman *Pozno poletje*; Stritar namreč tega bidermajerskega klasika nikjer ne omenja. Že Anton Slodnjak pa povezuje Stifterjevo ime s *Svetinovo Metko* v knjigi *Obrazi in dela slovenskega slovstva*. Ljubljana, 1975, str. 159. – Na sorodnosti med *Poznim poletjem* in *Gospodom Mirodolskim* opozarja Štefan Barbarič, vendar ne predpostavlja genetske povezave med njima; glej študijo »Tipi slovenskega romana v dvajsetletju 1866–1885«, *Slavistična revija* 25, 1977, Kongresna št., str. 128. – Za vzporednice med tema dvema romanoma glej tudi: Katarina Bogataj Gradišnik, »Stritarjev *Gospod Mirodolski*: Mladoslavenski roman na ozadju evropskega izročila« (2), *Jezik in slovstvo* 31, 1985/86, št. 7, zlasti str. 244–249.

11 Janko Kos: »K vprašanju zvrsti v slovenski pripovedni prozi«, *Primerjalna književnost* 6, 1983, št. 1, zlasti str. 1–6. – Janko Kos: »Izviri in razvoj slovenske vaške zgodbe«, *Jezik in slovstvo* 31, 1985/86, št. 1, str. 2–10. – Miran Hladnik: *Slovenska kmečka povest*. Ljubljana, 1990.

Podoba podeželja in kmečkega življenja je v obeh Stritarjevih besedilih idealizirana do te mere, da se življenje na vasi v *Svetinovi Metki* nič kaj dosti ne razločuje od prebivanja gosposke družine v Mirnem dolu. Obakrat je naslikan neke vrste nedeljski svet brez pomanjkanja, zaostalosti, surovosti in tudi brez trdega dela. In če mirodolski gospodični popri-meta za opravila okrog hiše, ostajata pri tem očitno čistih rok in ljubki kakor rokokojske dame, preoblečene v pastirice. Grožnja tej harmonični arkadiji prihaja vselej iz velemestnega okolja, tu v obeh primerih v osebi nezvestega ljubimca, ki ga je civilizacija izpridila, ali pa ga je odtujila domačemu kraju in dekletu.<sup>12</sup>

Bidermajerska idila pa ni le prizemljena na deželi, kjer je naravno bivanje še nenačeto, temveč je tudi močno lokalno obarvana s posebnostmi življenja in običajev v posameznih nemških in avstrijskih deželah ter Švici, zlasti pa navezana na »domačijo«, domačo okolico, rodni kraj (*Heimat*). Tako je tudi prizorišče v teh dveh in drugih Stritarjevih pripovedih prepoznavno kot okolica Velikih Lašč, njegove »domačije«.<sup>13</sup> Podobno, kakor je slikanje vaškega življenja prikaz idealnega, ne dejanskega stanja, tako je tudi značilna dolenjska pokrajina stilizirana v estetsko krajino; estetska je celo skromna, s slamo krita hišica Radovanove matere in se vsa blešči od čistoče. Kakor bidermajerska krajina tudi Stritarjeva Dolenjska ni »prosta narava«, temveč skrbno obdelana in urejena od pridnih rok, miroljubna narava, s katero živi človek v ubranosti. – Podoba domačih krajev je v Stritarjevih odslikavah obsijana še s posebnim sojem nostalgije, s katero se pisatelj iz tujine, od daleč ozira v izgubljeni raj svojega otroštva.

V Stritarjevi idili je tudi nekaj sestavnih delov, ki so značilni tako za bukolično izročilo kakor za literarni bidermajer. Mednje spada utopija zglednega posestva, ki ga s svojo družino in služinčadjo obdeluje

12 Precej bolj moderno kakor v obeh obravnavanih besedilih je vdor civilizacije na podeželje prikazan v daljši vaški povesti *Sodnikovi* (1878). Tovarna povzroči razdejanje v naravnem okolju in v dušah vaščanov ter propade, še preden je začela obratovati. Stritarjevi pogledi na industrializacijo in zgodnji kapitalizem se tu ujemajo s pogledi v večjem delu meščanskega pripovedništva v predmarčni dobi, tako npr. v Immermannovem romanu *Die Epigonen* (1836). Meščanski avtorji so na industrije gledali zviška tudi zato, ker so bili ti manj izobraženi in omikani. Sicer pa je vzpon industrije in podjetništva v t. i. »ustanovnem času« nemške države (*Gründerzeit*) pokončal bidermajerski življenjski slog, še posebno v mestih.

13 Urednik Stritarjevega *Zbranega dela* France Koblar je ugotovil tako rekoč vsa prizorišča v teh dveh in drugih Stritarjevih pripovednih tekstih (glej zlasti Opombe v ZD III, str. 409, 443). V bistvu je to zmerom isto prizorišče okrog Velikih Lašč, čeprav prikrito z izmišljenimi imeni. Poleg priljubljene manire fiktivnih imen je bil v tedanjem pripovedništvu pogosten tudi topografsko korekten opis s pravimi krajevnimi imeni, tako npr. v *Schwarzwälder Dorfgeschichten* (1843–1854) Bertholda Auerbacha, ki so postale odločilen zgled v razvoju vaške zgodbe.

izobražen, razsvetljen gospodar. Prvotni model, ki izvira iz Rousseaujeve *Nove Heloize* (1761), je imel v nemškojezikovni literaturi obilno nasledstvo, okronano z Asperjevim dvorom v *Poznem poletju*; v primeri z njim je Mirni dol skromnejši, a še zmerom priča o zmerni blaginji gospodarja. Podobno kakor v Stifterjevem romanu je tudi tu posebej tematiziran vrt, starodavni topos idilske literature.<sup>14</sup> Ta podoba zemeljskega raja dobi v bidermajerski obdelavi poleg estetskega tudi praktičen značaj, združuje lepoto in korist. Ponos gospoda Mirodolskega je sadovnjak, ki slovi daleč po okolici, podobno kakor nasad asperškega gospoda, ob katerem se okoliški kmetovalci navajajo k umnemu sadjarstvu.

Poleg vrta se v obeh Stritarjevih besedilih ponovi še en topos bukoličnega izročila, *locus amoenus*, obrazec prizorišča, na katerem se zgodi ljubezensko srečanje. Za bidermajersko idilo je bil odločilen zgled podan v Immermannovi vaški zgodbi *Oberhof* (vstavljeni v roman *Münchhausen*, 1838). Stritar obakrat variira stalnice tega obrazca – studenec, kamnitna ali lesena klop, obraščena z mahom, cvetoči travnik, ptice na drevju –, doda vsakokrat druge okrasne pritikline, drugačno osvetljava. Intenzivnejša je v *Svetinovi Metki*: sončni zahod, na višnjevem nebu »čreda belih, z zlatom obrobljenih oblačkov«. – Ljubezenska izpoved na tem prizorišču sodi po Senglejevi presoji v bidermajersko pripoved kakor arija v opero, ima torej vlogo čustvenega vrhunca, zato je tudi z rahločutnim besednjakom privzdignjena nad ton siceršnje pripovedi. Tudi Stritar jo obakrat stilizira v sentimentalnem slogu: ne le svetovljanski kavalir Edvin, tudi vrli dolenski logar Valentin snubi izvoljenko na kolenih in v izbranih, od čustva prekipevajočih besedah.

Meščanska družba predmarčne dobe se je iz javnosti umikala ne le v naravo, ampak tudi v zasebnost. Pomemben vidik bidermajerske kulture je postala omikana družabnost v ožjem krogu družine in izbranih prijateljev; v idiličnih upodobitvah sočasnega življenja, tako slikarskih kakor literarnih, ima to kultivirano druženje vidno mesto. Neredko se dogaja v sožitju z naravo; mirodolski gospodični v Edvinovem spremstvu na sprehodih botanizirata, lovita metulje in si pri tem širita tudi obzorje. Vendar ostaja ta družabnost v Stritarjevem romanu le na obrobju in se ne more meriti z velikansko naravoslovno akribijo *Poznega poletja*, z neskončnimi pasažami, ki so v tem delu namenjene geološkim in botaničnim izletom. – Gosposka družba v Mirnem dolu prireja piknike na prostem, se pogovarja, muzicira; vse to in še posebej ljubiteljsko ukvarjanje z glasbo je spadalo k bidermajerski družabnosti. Edvin ob klavirski spremljavi prepeva

14 Prim. Carl E. Schorske: »The Transformation of the Garden. Ideal and Society in Austrian Literature«. V: *Nachahmung und Illusion*, ur. H. R. Jauß, 2. izd., München, 1969.



Schuberta, ki je bil takrat velika moda, gospodu Mirodolskemu na ljubo pa zapoje še domoljubno budnico. Skupno branje, prav tako razširjeno v bidermajerskih salonih, pa ima za Stritarjevi junakinji usodne posledice. Ob prebiranju Heinejeve poezije preskoči iskra strasti med Zoro in Edvinom, podobno se zgodi Marini in njenemu spremljevalcu ob branju *Nove Heloize*; Stritar je tu kar dvakrat parafraziral motiv iz *Wertherja* – ali pa morda kar prvotno epizodo iz Danteja.

Vsekakor Zorina zgodba, ki se konča z izgubljenimi iluzijami, vsebuje tragičen potencial, le da se ta, kakor je značilno za bidermajersko stanje duha, ne sprosti v katastrofo, temveč se razvodeni v ganljivost in sentimentalno presunjenost. Dvoboj in smrt Zorinega ljubimca sta odrinjena v ozadje, ne le v daljno Francijo, ampak tudi v skopo pisemsko poročilo, medtem ko se v ospredju razpreza ganljiv družinski prizor snidenja in odpuščanja, in to v toplini božičnega večera. – Podobno tudi Metkina usoda ni tragična, ampak samo žalostna;<sup>15</sup> po letih tihega, v usodo vdanega hiranja naslovne junakinje se zgodba izteče v spravljiv konec: Metka umre potolažena, potem ko je skesani ljubimec prihitel k njeni smrtni postelji.

Bidermajerju v splošnem odrekajo zmožnost za tragično doživljanje sveta, kakršno je Stritar ubesedil v *Zorinu* (1870). Življenjsko občutje v »elegični idili«, kakor je France Koblar poimenoval *Svetinovo Metko*, ali v otožnosti, ki leži pod blagim humorjem *Gospoda Mirodolskega*, pa je bidermajerski idili zelo sorodno. Gospodu Mirodolskemu se ni uresničilo upanje, da bo večer življenja preživel ob ljubljeni družici, razočarala ga je tudi starejša in ljubša hči. Idila je ubrana na otožno spoznanje: »Kaj je sreča človeška? ... Redka cvetica je sreča v ti 'solzni dolini'; išče jo vsak; najde jo malokdo ...« (ZD III, str. 161–162). Vendar se gospod Mirodolski dokoplje do spoznanja, da je sreča v notranjem miru, v tihem zadovoljstvu, ki ga človek doseže z izpolnjevanjem dolžnosti, z odrekanjem pretiranim željam. V življenju njegove družine je uresničen ideal meščanstva, ki se je rodil kmalu po napoleonskih vojnah: sreča v miru, v zatišju, v zmerni blaginji, v malem svetu domačnosti, »podobna pobožni vijolici, ki skromno cvete in diši v tihem grmu skrita« (ZD III, str. 162). Vprašanje sreče je v Stritarjevem besedilu zastavljeno in reševano v duhovni drži in življenjskem občutju, sorodnem bidermajerski melanholiji, ki na dnu še vedno skriva baročno zavest o kratkosti življenja, o nepopolnosti sreče, o minljivosti vsega lepega – tiste melanholične vedrine, iz katere je zrasla

15 Termin »žalostna zgodba« v ruskem sentimentalizmu označuje povesti iz številnega nasledstva Karamzinove *Uboge Lize* (1792); *Svetinova Metka* je tovrstnim zgodbam motivno in slogovno sorodna.

ena najbolj očarljivih umetnin bidermajerske literature, Mörikejeva novela *Mozart auf der Reise nach Prag* (1856).

### Sekundarne pripovedne prvine

Z označbo *sekundäre Erzählelemente* oznamuje Sengle tiste »odvečne strani« v bidermajerskem pripovedništvu, ki so neke vrste vrinki v zgodbi in v njej nimajo prave vloge, nasprotno, kompozicijo celo rahljajo in zmanjšujejo napetost dogajanja. Prav zavoljo njih so romani te dobe, tudi mladonemški, tako obsežni. *Pozno poletje* npr. se ob minimalni fabuli razteza na več kot 500 straneh. Pripovedna proza predmarčne dobe obliki in zgradbi v splošnem ni posvečala posebne pozornosti; »odvečne strani« so v mladonemškem romanu namenjene predvsem aktualnopolitičnim vprašanjem, v bidermajerskem pripovedništvu pa se je prav na teh straneh zgodilo življenjsko občutje tedanje meščanske kulture. – Stritarjevo ustvarjanje pripada poznejši dobi, ki tovrstne ohlapnosti ni več dopuščala, tudi sicer je slovenski meščanski roman v primeri z nemškojezičnim kratek. Kljub časovnemu premiku pa je mogoče v Stritarjevih pripovednih delih razločiti »sekundarne prvine« zelo podobnega značaja kakor v nemškojezikovnem romanu in noveli predmarčne dobe: vstavljene verze, zgodbe, opise, žanrske slike, konverzациjo in refleksijo.

Vloženi verzi so naplavina romantike, ki se zelo nerada umika iz pripovedne proze: iz Mörikejevega romana *Maler Nolten* (1832) npr. so jih nabrali za celo pesniško zbirko. Tudi v Stritarjevih besedilih je tega še precej, tako celih pesmi ali le po nekaj verzov; med njimi je nekaj pesmi Stritarjevih, druge so vzete od slovenskih in tujih avtorjev. Lirski vložki ustvarjajo čustveno, največkrat otožno razpoloženje v vsakokratni situaciji. V *Zorinu* slovenska narodna pesem celo poseže v fabulo: zaljubljenca se po dolgih letih ločenosti spoznata s pesmijo, ki sta jo kot otroka prepevala na paši. – Drugič spet so verzni vstavki sentence, maksime, splošne resnice; z njimi pisatelj priostri kak pogovor v poanto ali posebej poudari kako mesto v tekstu.

Prozni vrinki, največkrat retrospektivni »pogledi nazaj« v preteklost kake osebe, spadajo med običajne tehnične prijeme tedanjega pripovedništva. V obeh Stritarjevih besedilih je avktorialna pripoved na več mestih pretrgana s prvoosebno, ta pa z vsakokratnim pripovedovalcem dobi posebno čustveno lego. V *Svetinovi Metki* je ta tehnika uporabljena še precej nespretno: Metkina mati brez pravega povoda in povrhu še gostobesedno razklada hčeri preteklost družine, torej zadeve, ki jih hči

nedvomno že pozna. Drugače je v *Gospodu Mirodolskem*, tu sta oba daljša »pogleda nazaj« neprisiljeno včlenjena v zgodbo in imata v njej tudi svojo vlogo. Gospod Mirodolski svojemu prihodnjemu zetu pripoveduje zgodbo svojega urejenega in delovnega življenja – z rosnim očesom in z žalobnim glasom – ter doda še nekaj življenjskih naukov. Povsem drugače je oblikovana Zabojeva zgodba: šolani potepuh se izpoveduje svojemu dobrotniku Mirodolskemu tako, da pripoveduje o svojih lastnih slabih izkušnjah v tretji osebi; iz hude zagrenjenosti v njegovem tonu pa je očitno, da ni prijatelj Krilan iz njegove zgodbe nihče drug kakor on sam.

Tematsko in oblikovno najzanimivejši vstavek pa je novela, ki kot zaokrožena celota z naslovom *Stara Marina* sestavlja VI. poglavje v *Svetinovi Metki*. Tujka, ki se je naselila v soseščini Svetinovih, se zbliža z Metko in ji tik pred svojo smrtjo razkrije svojo preteklost – v tolažbo ali v poduk? Gre torej za epizoden lik, ki na potek Metkine zgodbe ne vpliva; funkcija vložne novele je drugačna, gre za t. i. *Spiegelungstechnik* (tehnika odsevanja), priljubljen prijem bidermajerske novelistike. Vložna zgodba je vzporednica ali nasprotje usodi junaka v glavni pripovedi. Marinina zgodba je oboje, dvojni ogledalni odsev Metkine: tudi Marino je nekoč zapustil mladenič, ki je bil njena prva in edina ljubezen; tudi ona se je vdala v usodo in živi le še od spominov na kratko srečo. Bolj kakor vzporednost njune zgodbe pa je očitno nasprotje teh dveh ženskih likov: Metka je še najstnica, naivno, krotko vaško dekle, medtem ko je Marina gosposka, samosvoja ženska ognjevitega temperamenta, ki se je prebudil potem, ko ji je prva mladost že minila. Znotraj Marinine zgodbe pa je vstavljeno še eno ogledalo s kontrastnim odsevom: nežna, rosnno mlada deklica osvoji srce Marininega svetobolnega, dokaj pasivnega ljubimca, ki ga Marinino nebrzdano ljubosumje še bolj odbije. »Tu divja zver, ne ženska, a tam ga je čakala in molče vabila devica v vsi svoji mladi, krotki lepoti.« (ZD III, str. 50) – Trikot s tako načrtanimi liki je bil sicer že dalj časa v obtoku v zahodnih literaturah, posebno v francoski, je pa novost in velika redkost v tedanji slovenski. Stritar sam se je vrednosti te tematike zavedal in je obžaloval, da je snov za »psihologičen roman« spridil, ko jo je porabil za vložek v vaški zgodbi.<sup>16</sup> Sicer pa se v našem meščanskem pripovedništvu pogosto zgodi, da je vstavljena retrospektivna »novela« tematsko modernejša od vzorca, ki sestavlja glavno zgodbo, kakor je tudi v *Svetinovi Metki*.

Za literarni bidermajer pa so še posebno značilne nekatere »sekundarne prvine«, ki se tesno naslanjajo na sočasno slikarstvo. Tudi v slikarstvu na Slovenskem so bili v modi poleg krajine žanrski prizor, portret,

16 France Koblar: Opombe k ZD III, str. 403.

tihožitje, pa tudi motivi živali, ki so bile v tedanji kulturi deležne velike naklonjenosti. Med pisatelji tega časa zlepa ni bilo katerega, ki se ne bi skušal bleščati s krajinskimi opisi ali z žanrskimi podobami; tudi Stritar v tem pogledu ni izjema. V obeh njegovih besedilih imata vidno mesto dve različici krajinskega opisa, kakršnega je gojila bidermajerska doba: izrez in panorama. V izrezu, majhnem delu krajine, gledanem čisto od blizu, z mikroskopsko natančnostjo, se vidi vsaka malenkost, vsaka stvar otipljivo in nazorno, naj je že to posamezno drevo, grm, cvet ali pa metulj na njem, čriček, ki gode v travi, martinček, ki se sonči na kamnu ob cesti, ptičje gnezdo z mladiči, veverica z uplenjenim češarkom. Stritarjevi izrezi so na gosto zaraščeni z rastlinjem in »obljudeni« z živimi bitji. Posebna ljubezen pisatelja – v osebi gospoda Mirodolskega – je namenjena pticam vseh vrst, vseh barv in napevov, ki se zbirajo v mirodolskem sadovnjaku, razveseljujejo gospodarjevo uho in preganjajo škodljivce, občasno pa tudi same delajo škodo na zrelem grozdju. – V izrezu je v obeh besedilih naslikano naravno sožitje družine in domačih živali, še posebej živahno na mirodolskem dvorišču, kjer ima vsaka žival svoj značaj in svoje ime: nad dvoriščem bedi resnobni čuvaj Perun, šopiri se imenitni petelin Kokodin, medtem ko maček Kara Mustafa komajda kroti skušnjave ob pogledu na piščance okrog koklje. – Stritar rad vpleta v pripoved še manjše enote, drobne miniature z bidermajerskimi motivi, največkrat kot primerjave: mlin ob bistrem potoku z ribicami, ptica v kletki, otrok s ptičnico.

Ob drobnorisi je za Stritarjevo pripovedništvo značilna tudi panorama, npr. pogled od vasice Svetinovo, ki stoji na holmcu, pogled, ki drsi navzdol po pobočju med sadovnjaki in njivami vse do »ravnega polja«, sledi studencu, ki se izliva v širši potok in teče čez ravan; naposled se pogled ustavi ob hribovju, ki zapira obzorje, in razloči na njegovih obronkih gradič in belo cerkvico. Na isti način je naslikana panorama v *Gospodu Mirodolskem* – saj gre tudi za isto pokrajino –, le da se začenja z obsežnim opisom mirodolskega posestva, ki brez umetnih pregrad, le prek žive meje, prehaja v naravno okolico in se nato razpre v razgled po dolini.

Čisto drugače kakor naravo pa Stritar obravnava interiere. V tem ni nič soroden bidermajerskim pripovednikom, ki so notranjščino prostorov opremljali z nadrobnimi opisi pohištva in opreme ter jo napolnili še z množico okrasnih in uporabnih predmetov. Gostota takih opisov je pri posameznih avtorjih različne stopnje, izjemna je npr. v *Poznem poletju*: ne le, da je vsak prostor v Asperjevem dvoru opremljen z izbranim okusom, a hkrati preprosto in praktično, gospodarjeva zbirateljska vnema je pod isto streho nakopičila celo bogastvo starin in naravoslovnih zbirk. Nasprotno pa so gosposka bivališča v *Gospodu Mirodolskem* tako rekoč

prazna, le tu in tam je omenjen kak kos pohišтва; od tistih dveh, ki sta bila v bidermajerskem salonu nepogrešljiva – sekreter in klavir –, je v graščini gospe Jarinove samo »glasovir«. Nekaj malega več opreme je v kmečkih izbah. Kar pa se tiče značilnih pritikin bidermajerske kulture, kakor so pahljače, sončniki, spominske knjige, se zdi, kakor da Stritarjeve mlade dame zlahka prebijejo brez njih.

Iz povezanosti z upodabljačo umetnostjo izvirajo v bidermajerski literaturi tudi žanrske slike iz vsakdanjega življenja, postavljene v ozračje prisrčne domačnosti ali pa v humoristično, drugič spet rahločutno osvetljava. Kako je Stritar obvladoval umetnost žanrskega slikanja, se kaže v množici tovrstnih prizorov v vseh njegovih pripovednih besedilih.<sup>17</sup> Lahko je to idilična podoba z eno samo figuro – gospod Mirodolski na vrtu, zatopljen v premišljanje, ob njem domače živali, vse naokrog brenčanje čmrljev, ščebet sinic –, drugič spet razgibana skupinska slika vaških paglavcev, ki se motovilijo okrog grajskega kočijaža, zaposlenega z vprego. Značilen je razhod po nedeljski maši, ko se pogled od množice vaščanov naposled uperi v dvojico deklet, od katerih bo ena junakinja zgodbe.

V *Gospodu Mirodolskem* sta dobila veliko prostora dva do nadrobnosti naslikana žanrska prizora v dveh različnih razpoloženskih legah. Prvi je v lahkotnem, humornem, skoraj rokokojskem slogu: gospoda se na Radovanovo pobudo odpravi na ribolov k potoku pod grajskim gričem. Radovan, ki bi se rad postavil pred damami, meče trnek, ženska trojica lovi po travniku kobilice za vabo, gospod Mirodolski, sedeč na parobku, hudomušno komentira to početje. Ulov je pičel, gospa Jarinova se šali na Radovanov račun, on pa krivdo vali na ženske, ki so mu plašile ribe.

Druga slika je ubrana na slovesen ton, gospod Mirodolski ima tu prav svečeniško vlogo kot ohranjevalec starega izročila. Zbrana družba na prostem peče krompir, ki si ga je morala na gostiteljev ukaz svojeročno nakopati na njivi. Hišni gospodar ga obrača skrbno, spoštljivo, potem ko je po starem običaju zanetil ogenj s kresilno gobo. Iz vasi se oglasi večerni zvon, prizor se prevesi v razpoložensko sliko in izzveni v otožno narodno pesem, ki jo v duetu zapojeta gospodični.

Poleg »slikarskih« vstavkov imajo v romanu in noveli predmarčne dobe velik delež tudi cele pasaže konverzacijske in refleksivne narave;

17 Posebno tipični žanrski prizori se najdejo v *Sodnikovih*, tako npr. moško omizje v vaški gostilni, ki je priljubljen motiv bidermajerskega slikarstva, ali žeganje pri Sv. Roku, »prava narodopisna umetnina«, kakor imenuje ta obsežni prizor F. Koblar v *Opombah* k ZD IV, str. 428. Bidermajerska doba je prav ljudskim običajem in praznovanjem posvečala izjemno pozornost.

prav s temi se literatura tiste dobe, namenjena izobražencem, najbolj očitno loči od trivialne. Pri konverzacijskih vstavkih gre za tiste vrste pogovor, ki zgodbe ne poganja naprej, ampak bolj ali manj akademsko razpravlja o splošno kulturnih temah, zlasti o umetnosti. V bidermajerski literaturi je elegantni slog pogovora izoblikoval pozni Ludwig Tieck v iskrivo, duhovito, včasih že prav umetelno obliko družabnosti; njegove salonske novele s tem začenjajo podzvrst, imenovano konverzacijska novela (*Konversationsnovelle*). – Pogovor tega sloga se razvije tudi v *Gospodu Mirodolskem*. Pri večerji ga sproži Edvin, mlad mož široke, a nekoliško površne izobrazbe in nekonvencionalnih pogledov na umetnost. Kot estet zavrne novo, realistično slikarstvo – slikanje revščine brez olepšav – in se nato z gospodom Mirodolskim spusti v razpravljanje o poeziji, udeležujeta se ga tudi mirodolski gospodični. Edvin se navdušuje nad Heinejem,<sup>18</sup> medtem ko njegov sogovornik, učeni klasični filolog, vztraja pri rimskih pesnikih in Prešernu. Pogovor je soroden Tieckovi »večglasni« konverzaciji, v kateri se razgrinjajo različni pogledi, ne da bi kateri nedvoumno prevladal.

Povsem drugače pa je v pogovoru o vprašanih politike in religije, do katerih je bila bidermajerska literatura zelo zadržana, zato pa se jim je na stežaj odpiral roman Mlade Nemčije; prav s to tematiko so vanj na široko vdrli časnikarstvo, feljtonizem, publicistika. – V *Gospodu Mirodolskem* sta dva obsežna pogovora te vrste. Prvi steče v senčnici, ko sedita ob kozarcu gospodar in njegov stari prijatelj župnik. Po vljudnostnem uvodu o zdravju se pogovor zasučje k dnevni politiki, kjer zbuja upe gibanje med slovensko mladino na Dunaju, nato pa gostitelj spregovori o »žalostnem razdoru v narodu«, tj. o kulturnem boju 70. let. Stritar se tu po svojem junaku prizadeto odziva na napade, ki jih je doživljal v katoliškem časopisju.<sup>19</sup> Bolj ko za pogovor gre tu za izjemno dolg samogovor, župnik sedi tu le v vlogi poslušalca, ki se s sogovornikom očitno molče strinja.

Vse drugače živahno razpravljanje pa se razvname ob vprašanju ženskih pravic, ki je tisti čas potekalo povsod po Evropi. Za emancipacijo se je bojevito zavzemal mladonemški roman, medtem ko je bidermajerska literatura še naprej ohranjala konservativen pogled na mesto žene v družbi. – V Stritarjevem romanu ima v krogu, zbranem pri gospe Jarinovi, prvo besedo gostiteljica kot zagovornica »ženske osvoboje«, njen glavni

18 Stritarjevo nekdanje občudovanje Heineja se zdi na tem mestu močno ohlajeno; prim. F. Koblar, Opombe k ZD III, str. 450.

19 Za časovno ozadje tega pogovora prim. F. Koblar, Opombe k ZD III, str. 444–447. – Prim. tudi: Vasilij Melik, »Ideja Zedinjene Slovenije 1848–1991«. V: *Slovenija 1848–1998. Iskanje lastne poti*, ur. Stane Granda, Barbara Šatej. Ljubljana, 1998.



nasprotnik je ob vneti Bredini podpori Radovan, privrženec patriarhalnih načel. Razpravljanje je sprva še lahkotno, rahlo zbadljivo, nato pa postaja čedalje bolj razgreto in razdeli družbo na dva tabora. Slabe volje med udeleženci ne prežene niti pomirljivo stališče gospoda Mirodolskega, ki bi poskrbel za šolanje žensk in jim dovolil poklicno zaposlitev, za kakršno bi bile pač zmožne, »da bi mogle pošteno živeti v zakonskem ali samskem stanu«. Ta debata tudi ni čisto brez posledic za nadaljnji potek zgodbe, poglobi namreč razpoke v razmerju med Zoro in Radovanom.

»Sekundarna prvina«, ki je močno sorodna konverzaciji in od nje ponekod komajda razločljiva, je refleksija. Ta je včasih bolj prilepljena na dogajanje, kakor da bi bila vanj včlenjena, vendar je v bidermajerski prozi nepogrešljiva; prav tako razglabljanje, tudi moraliziranje, vzdiguje vsakdanjo, predmetno resničnost k splošno človeškim vrednotam, ji daje vidik univerzalnosti, nadčasovnega reda, ki mu je življenje posameznika podrejeno.

Tudi Stritarjev roman teži k takšni nadzidavi z občečloveškimi resnicami; v *Svetinovi Metki* se refleksija pojavlja še v manjših odmerkih, v *Gospodu Mirodolskem* pa prepreda celotno besedilo, ponekod bolj, drugod manj na gosto. Neredko je vpeljana z nagovorom bralcu, obsega lahko daljše mesto ali pa tudi le sentenco, citat, ki sklene poglavje, ga zaokroži s kako življenjsko modrostjo ali splošno veljavnim spoznanjem. Daljša premišljanja so pogosto oblikovana kot nagovor starejšega, bolj izkušenega človeka – taka sta gospod Mirodolski in Zabož – mlajšemu, molčečemu sogovorniku: nauki za življenje, spoznanja o ljubezni in zvestobi, o učiteljskem poklicu itn. V *Gospodu Mirodolskem* je refleksija skoraj v celoti ubrana na eno samo noto: svetobolno spoznanje, da je sreča minljiva, ljubezen pogubna, da so ideali nedosegljivi in svet poln gorja. Prav ob tem se oglašata tudi humanitarni čut, vendar še povsem v mejah socialne sočutnosti in dobrotelčnosti, kakršna je bila značilna za bidermajer.<sup>20</sup> – Na nekaterih mestih je v refleksiji prevladala razčustvanost, tako da gre tu prej za lirsko meditacijo, tako npr. v slavospevu materinski ljubezni ali v nostalgični evokaciji božičnega praznovanja v domači hiši in na vasi.

20 Stritarjev socialni čut se kaže v lepodušnosti njegovih krajših pripovednih spisov iz let 1879–1884, v katerih se vprašanje revščine rešuje s sočutjem in z dobrotelčnostjo. Ti spisi so značilen prispevek k žanru, ki je bil v predmarčni dobi silno priljubljen, nov zagon pa je dobil še z recepcijo Dickensa. Gre za t. i. »idilo revežev« (*Armenidylle*), ki je praviloma postavljena v revne četrti velikega mesta, prav kakor tovrstne Stritarjeve zgodbe; med njimi je tudi nekaj božičnih prigodnic, kakršne so v predbožičnem času prinašali koledarji, almanahi in leposlovne priloge časopisov v Nemčiji in Avstriji.

## Liki in njihova sporočilnost

Bidermajerska doba je nejunaška, zato pa ceni meščanske vrline, znane še iz razsvetljenstva: delovni etos, poštenje, zmernost, skromnost, težnjo po izobrazbi, smisel za red in izpolnjevanje dolžnosti do ožje in širše skupnosti, in to brez velikih gest in besed. Celotni junaki v Grillparzerjevih dramah niso več patetični in veličastni kakor Schillerjevi, temveč se odlikujejo v samoodrekanju in stanovitnosti v trpljenju. Ideal junaka je še vedno humani ideal weimarske klasike: zrela osebnost, uravnotežen, umerjen značaj, usklajen z naravo in s kulturo; prav taka osebnost je tudi gospod Mirodolski.<sup>21</sup>

Zorni kot v literarnem bidermajerju je usmerjen na dve življenjski obdobji: na »pozno poletje« in otroštvo. Osrednji lik je praviloma starejši človek; ta namreč uteleša življenjsko izkušnjo in modrost, mlademu rodu je zgled in vzgojitelj, prav kakor gospod Mirodolski. Za seboj ima dejavno in rodovitno življenje: iz preprostih razmer se je s svojo lastno delavnostjo in nadarjenostjo vzdignil v poklic, ki je bil tisti čas visoko cenjen, poučeval je mladino in tako služil narodu. Njegov značaj je v preskušnjah dozorel v dobrohotnost in sočutnost do soljudi in do vseh živih bitij, v spoštovanje do narave, kulture in tradicije, skratka: »potok, umirjen in učiščen« (ZD III, str. 265).

Gospod Mirodolski se odlikuje tudi kot družinski oče, torej v vlogi, ki je v bidermajerski kulturi uživala veliko spoštovanje, podobno kakor avtoriteta »deželnega očeta« v širši skupnosti. Tudi v Stritarjevem besedilu je družina potrjena kot podlaga take skupnosti – naroda, države – in zato nedotakljiva. Družinske vezi imajo prednost pred ljubezenskimi razmerji: Radovanu je mati pred nevesto, Zori so očetova čustva pomembnejša od ženinovih. V Stritarjevem pripovedništvu, ne le v *Gospodu Mirodolskem*, se kot stalnica ponavlja priljubljena bidermajerska konstelacija likov: ovdoveli oče s pravkar odraslo hčerjo.<sup>22</sup> To razmerje vsebuje potencial čustvenih in fabulativnih zapletov, ko se hči odloča v srčnih zadevah, morda proti očetovi volji.

Gospod Mirodolski se ima za »čudnega, posebnega človeka«, čeprav živi urejeno meščansko življenje; med bidermajerskimi tipi posebnježev

21 Za Stritarjevo razmerje do weimarske klasike glej: Jože Pogačnik, op. cit.

22 Na to konstelacijo opozarja Jost Hermand: »Biedermeier und Restauration«. V: *Begriffsbestimmung des literarischen Biedermeier*, str. 307. – V Stritarjevih delih so poleg navedenih še naslednje dvojice: gospod Duval s hčerjo Delo (*Zorin*), drvar Seljan s hčerjo Jerico (*Sodnikovi*) in naposled Skalar, ki je ovdovel precej tudi po lastni zaslugi, z najstniško hčerko Rosano (v istoimenski povesti). Ovdovelih mater s sinovi ni dosti manj: Valentinova, Radovanova, mati Brezarjevega Antona (*Sodnikovi*), a imajo manjšo vlogo od očetov; mati Svetinove Metke je vdova po županu.

bi ustrezal kvečjemu liku plemenitega samotarja. Pravi outsider, ki se ne podreja družbenim normam, je v tem romanu slikoviti, sprva tudi skrivnostni klatež Zabojo. Ljudomrznik je postal iz razočaranja nad svojimi najbližjimi, še posebej nad nezvesto izvoljenko. Ta lik sodi med tipične bidermajerske čudake, kakršen je npr. Stifterjev *Hagestolz* (1845), tudi Stritar ga je vedno znova variiral. – V Stritarjevem pripovedništvu pa so silno redki tisti pravi posebnosti, ki so za bidermajer, tudi v slikarstvu, najbolj značilni in jih je vse polno še v vajejski prozi:<sup>23</sup> vaški učitelj, mali uradnik, štorasti kmečki fant, skratka, mali človek, neuspešen, odrinjen na rob družbe; komično, celo groteskno, vendar usmiljenja vredno bitje. Tudi vaški original, priljubljen v humorističnih epizodah našega tedanjega pripovedništva, je v Stritarjevem delu redek.

Otrok, poosebljena nedolžnost in ganljivost, je pogosten motiv tudi v Stritarjevih spisih za odrasle, ne le v njegovih mladinskih delih; vendar je več in bolj izdelanih otroških portretov kakor v obeh obravnavanih besedilih razkropljenih po drugih njegovih pripovedih. Pač pa tu obakrat nastopa konstelacija, priljubljena v nemškojezikovni literaturi 19. stoletja: skupno otroštvo deklice in dečka pozneje preraste v ljubezen, največkrat nesrečno. Ta motiv je zaslovel zlasti z novelama *Immenssee* (1851) Th. Storma in *Romeo und Julia auf dem Dorfe* (1856) G. Kellerja, nekajkrat ga je uporabil tudi Stifter, npr. v povesti *Granit* (1849). Stritar je ta motiv variiral večkrat, tudi s srečnejšim izidom. V teh dveh besedilih nevračana ljubezen mladega moža, tako Valentina kakor Radovana, velja mladostni prijateljici, ta pa se kot odraslo dekle zaljubi v drugega, ki je ni vreden.

Ženski ideal bidermajerja je poleg materinskih likov zelo mlado dekle, utelešenje čiste narave: sveža, pristna, nežna, ljubka, skromna, skratka ideal, kakršnemu docela ustreza Svetinova Metka. Po zunanosti kakor tudi po rahločutnosti se Metka, predhodnica krhkih Tavčarjevih junakinj, v ničemer ne loči od gosposkih deklet, zato pa je bolj rdečelična različica naravnega bitja mirodolska Breda. Obe sta zmožni tihega, a globokega in zvestega čustva. Metka umre od strtega srca, kar v tedanji literaturi, ki še živi iz rahločutne dediščine, ni redkost. Priljubljena pa je zlasti druga možnost, da mlada ljubezen dozori v zakonsko zvezo in družinsko srečo, kakor v Bredini zgodbi. V sklepni prizor *Gospoda Mirodolskega* sta postavljena dva emblemska lika bidermajerja: ded in vnuk, zrela jesen življenja v blagi luči slovesa, ter utelešena nedolžnost in vedrina.

23 Prim. Herman Meyer: *Der Sonderling in der deutschen Dichtung*. Berlin, Wien, 1984, zlasti poglavje V. *Der Sonderling als Markstein der Auseinandersetzung mit dem romantischen Subjektivismus in der Literatur des Biedermeiers*.

Spričo visokega vrednotenja zakonske zveze, starševstva in družine je neogibno padla cena romantični strasti; to prvinsko, neustavljivo čustvo ni več osrečujoče, ampak je postalo razdiralna, celo pogubna sila. »Ogenj« strasti zajame Zoro, »pekkel« ljubosumja Marino; njuni zgodbi sta oblikovani v »tipično bidermajersko usodo«,<sup>24</sup> ki se iz romantičnega zanosa sprevrže v razočaranje, počasno prebolevanje in končno resignacijo.

Romantična junakinja torej v bidermajerski literaturi ni več občudovana, še manj emancipiranka, ki jo je povzdigoval mladonemški roman, mdr. razvpita *Wally, die Zweiflerin* (1835) Karla F. Gutzkova. Bidermajerski avtorji gledajo nanjo s kritično distanco. Včasih se sicer taka ženska spreobrne, ko spozna svoje meje ali ko sreča pravega moškega, kakor se to zgodi v Stifterjevi noveli *Der Condor* (1840) ali v Tieckovi *Die wilde Engländerin* (1830). Zadržan je tudi Stritar; njegov Radovan je prepričan, da je emancipacija proti ženski naravi, če pa spol prestopa svoje naravne meje, je to razdiralno za človeško družbo. Pisatelj je očitno kritičen do bojevnice za »žensko osvobojo«, gospe Jarinove, čeprav ji je naklonil kar nekaj privlačnih lastnosti.<sup>25</sup> »Osvobojena ženska« je, vsaj v nekonvencionalnem življenjskem slogu, tudi Marina, ki ji je gmotna neodvisnost že v mladosti omogočila, da si izbere samski stan.

Nekateri značilni liki v obeh obravnavanih besedilih kažejo na sorodno umevanje človeka kakor v literaturi bidermajerja: človeka kot družbenega bitja, vpetega v nadosebne kategorije, kakor so zakon, družina, »domaćija«, narod. Ti liki so tudi nosilci nekaterih tradicionalnih vrednot, izvirajočih še iz sentimentalnega razsvetljenstva in weimarske klasike, vendar sestavljajo le eno plast v Stritarjevem pripovednem delu.

24 Günther Weydt: »Literarisches Biedermeier II – Die überindividuellen Ordnungen«. V: *Begriffsbestimmung des literarischen Biedermeier*, str. 37.

25 Gospa Jarinova je eden izmed redkih likov v *Gospodu Mirodolskem*, ki je podrobneje opisan tako po zunanosti kakor po značaju, celo njena črna svilena obleka in razkošni nakit. V nekaterih potezah se ta opis bliža Tieckovi upodobitvi Florentine v noveli *Die wilde Engländerin*, ki je vstavljena v daljšo novelo *Das Zauberschloß*. Obe dami sta visokorasli, ponosne, samozavestne drže, nežne bele polti, temnolasi, temnih oči pod fino začrtanimi obrvmi. Obe lepi amazonki zbujata med okoliškimi podeželani osuplost s svojo vnemo za jahalni šport. Gospa Jarinova moške zaničuje – kot vdova ima morda slabe izkušnje –, Florentina pa vse snubce že vnaprej nevljudno odganja; močnejši spol je kratko malo ne zanima, vsa njena strast velja astronomiji in matematiki.

## Literatura

- Barbarič, Štefan: »Tipi slovenskega romana v dvajsetletju 1866–1885«. *Slavistična revija* 25, 1977, Kongresna št., str. 117–133.
- Bernik, France: *Die slowenische Literatur zwischen der österreichisch-deutschen und der romanischen Geisteswelt. V: Slowenische Literatur im europäischen Kontext*. München, Sagner, 1993 (Vorträge und Abhandlungen zur Slavistik 22).
- Bogataj Gradišnik, Katarina: »Stritarjev *Gospod Mirodolski*. Mladoslvenski roman na ozadju evropskega izročila« (2). *Jezik in slovstvo* 31, 1985/86, št. 7, str. 236–250.
- Brandmeyer, Rudolf: *Biedermeierroman und Krise der ständischen Ordnung. Studien zum literarischen Konservatismus*. Tübingen, Niemeyer, 1982 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 5).
- Grdina, Igor: *Od rodoljuba z dežele do meščana*. Ljubljana, Studia humanitatis, 1999 (Studia humanitatis. Apes 13).
- Hladnik, Miran: *Slovenska kmečka povest*. Ljubljana, Prešernova družba, 1990.
- Hladnik, Miran: *Trivialna literatura*. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1983 (Literarni leksikon 21).
- Jaki, Barbara: *Meščanska slika. Slikarstvo prve polovice 19. stoletja iz zbirk Narodne galerije*. Ljubljana, Narodna galerija, 2000 (Knjižnica Narodne galerije. Katalogi zbirk).
- Kmecl, Matjaž: *Od pridige do kriminalke ali o meščanskih začetkih slovenske pripovedne proze*. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1975 (Zbirka Kultura).
- Kmecl, Matjaž: »Predstanja« v slovenski literaturi. V: *Babji mlin slovenske literarne zgodovine*. Ljubljana, Znanstveno in publicistično središče, 1996 (Zbirka Sophia 4/96).
- Koblar, France: *Opombe*. V: Josip Stritar, *Zbrano delo III*. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1954 (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).
- Kocijan, Gregor: *Kratka pripovedna proza od Trdine do Kersnika*. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1983.
- Kocijan, Gregor: *Romantika in realizem v slovenski književnosti. Problemska skica*. V: *Med analizo in sintezo. Literarnozgodovinske razprave*. Maribor, Založba Obzorja, 1992.
- Kos, Janko: *Duhovna zgodovina Slovencev*. Ljubljana, Slovenska matica, 1996.
- Kos, Janko: »Izviri in razvoj slovenske vaške zgodbe«. *Jezik in slovstvo* 31, 1985/86, št. 1, str. 2–10.

- Kos, Janko: »K vprašanju zvrsti v slovenski pripovedni prozi«. *Primerjalna književnost* 6, 1983, št. 1, str. 1–16.
- Kos, Janko: »Prešeren in bidermajer«. *Slavistična revija* 30, 1982, št. 1, str. 47–68.
- Melik, Vasilij: *Ideja Zedinjene Slovenije 1848–1991*. V: *Slovenija 1848–1998. Iskanje lastne poti*. Ur. Stane Granda, Barbara Šatej. Ljubljana, Zveza zgodovinskih društev Slovenije, 1998.
- Meyer, Herman: *Der Sonderling in der deutschen Dichtung*. Frankfurt/M., Berlin, Wien, Ullstein, 1984 (Ullstein Materialien 35192).
- Neubuhr, Elfriede, ur.: *Begriffsbestimmung des literarischen Biedermeier*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974 (Wege der Forschung CCCXVIII).
- Paternu, Boris: *K tipologiji realizma v slovenski književnosti*. V: *Obdobja in slogi v slovenski književnosti. Študije*. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1989.
- Paternu, Boris: *Nastanek in razvoj dveh proznih struktur v slovenskem realizmu 19. stoletja*. V: *Pogledi na slovensko književnost. Študije in razprave II*. Ljubljana, Partizanska knjiga, Znanstveni tisk 1974.
- Pogačnik, Jože: *Josip Stritar*. Ljubljana, Partizanska knjiga, 1985 (Znameniti Slovenci).
- Pogačnik, Jože: *Stritarjev literarni nazor*. Ljubljana, Slovenska matica, 1963 (Razprave in eseji 3).
- Rotar, Janez: »'Slika', oblika realistične novele v slovenski književnosti«. *Časopis za zgodovino in narodopisje* 37, 1966, št. 2, str. 199–214.
- Schorske, Carl E.: *The Transformation of the Garden. Ideal and Society in Austrian Literature*. V: *Nachahmung und Illusion*. Ur. H. R. Jauß. 2., pregledana izd., München, Fink, 1969 (Poetik und Hermeneutik 1).
- Sengle, Friedrich: *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848*. I–III. Stuttgart, Metzler, 1971–1980.
- Stifter, Adalbert: *Pozno poletje*. Prev. Štefan Vevar. Ljubljana, Mihelač, 1996 (Zbirka Svetovni klasiki 44).
- Tieck, Ludwig: *Novellen*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1965 (Ludwig Tieck, *Werke in vier Bänden* III).
- Witte, Bernd, ur.: *Vormärz, Biedermeier, Junges Deutschland, Demokraten. 1815–1848*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1987 (Deutsche Literatur – eine Sozialgeschichte, ur. Horst Albert Glaser 6). (rororo handbuch 6255).





---

## Kratek pregled Sternovega sprejema na Slovenskem

Zapis v katalogu knjižnice barona Žiga Zoisa, osrednje osebnosti slovenskega razsvetljenstva, kaže na to, da je bil Sterne proti koncu 18. stoletja bolj ali manj znan med slovenskimi izobraženci.<sup>1</sup> Nekaj več podatkov o Sternovi navzočnosti v območju slovenske kulture pa lahko zasledimo šele v 19. stoletju, ko se je uveljavilo časnikarstvo v domačem jeziku; večina slovenskega ozemlja je bila namreč v tem času sestavni del avstro-ogrske monarhije, v kateri je bil uradni jezik nemški. Kako pogostno se je Sternovo ime pojavljalo v slovenskem časopisju in drugem periodičnem tisku, je v svoji diplomski nalogi raziskala Hedvika Dermol, študentka primerjalne književnosti na ljubljanski univerzi. Prišla je do naslednjih ugotovitev:<sup>2</sup> članki, ki so o Sternu poročali ali ga tudi samo omenjali, kažejo rahlo nihanje v pogostnosti; v desetletjih 1830 do 1887 npr. se je Sternovo ime pojavilo enajstkrat. Skozi celo 19. stoletje pa se v slovenskem časopisju ne najde niti en sam obsežnejši ali analitičen članek o Sternu. Zapisi v časopisih so večidel anekdote, osredinjene okrog Sternove nekonvencionalne osebnosti ali kakšnih nenavadnih dogodkov iz njegovega življenja, nadalje razne opombe, kratki odlomki in citati iz njegovih del. Dostikrat pa Sternovo ime samo omenjajo ali naštevajo med drugimi slovečimi pisatelji. V 19. stoletju noben od obeh Sternovih romanov ni bil preveden v slovenščino, tudi ne kakšen daljši odlomek iz teh dveh besedil. Gospa Dermol na podlagi teh dveh dejstev sklepa, da Sternovo delo tedanjim slovenskim bralcem ni bilo dostopno.<sup>3</sup> Vendar je bil položaj drugačen, saj je bil Sterne tako kakor drugi zahodnoevropski avtorji meščanskim bralcem dosegljiv v nemških prevodih. Posredniška vloga nemškega jezika in literature je bila v naši literarni vedi znana in je

---

Neobj., napisano 2002.

- 1 Janko Kos: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. 2. izd. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2001, str. 45.
- 2 Hedvika Dermol: *Fielding in Sterne pri Slovencih*. B-diplomska naloga. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, 1994. (neobjavljena diplomska naloga)
- 3 Hedvika Dermol, op. cit., str. 31.

zbujala vprašanje, ali je Sterne morda posredno učinkoval na slovensko pripovedno prozo tistega časa, in to po nekaterih svojih nemških občudovalcih, kakor so bili npr. Jean Paul, Moritz August Thümmel in Heinrich Heine.<sup>4</sup> To vprašanje se zastavlja zlasti v zvezi s potopisi, ki so doživljali pravi razcvet v drugi polovici 19. stoletja. Nekaj očitnih aluzij na Sterna in njegove pripovedne postopke se najde npr. v dveh kratkih potopisih Valentina Zarnika *Iz Dunaja* in *Pisma slovenskega turista*; oba sta izšla v časopisu *Novice* leta 1861. Edini pomembni primerek Sternovega neposrednega vpliva v slovenski pripovedni prozi pa je humoristični potopis Janeza Mencingerja *Moja hoja na Triglav* (1897). Sternov zgled je viden tako v pripovedni tehniki in značilnih trikih kakor tudi v strukturi besedila.<sup>5</sup> Digresije in druge neobičajne prijeme je zapazil že prvi recenzent, Fran Govekar, in to z nerazumevanjem in negodovanjem. V glavnem pa je tedanja kritika *Mojo hojo na Triglav* sprejela naklonjeno.

Zanimanje za Sterna se je zmerno povečalo v 20. in 30. letih 20. stoletja. Morda je šlo za odmev Sternovega preroda na zahodu, kjer so ga takorekoč na novo odkrivali nekateri vidni moderni pisatelji, med njimi npr. Virginia Woolf. Ni pa videti, da bi to oživljeno zanimanje pustilo kakršne koli sledove v naši literaturi teh zgodnjih desetletij. Položaj pa se je bistveno spremenil v 60. letih, ko je *Tristram Shandy* prvič – in doslej edinkrat – izšel v slovenščini (1968), vnovič spet, čeprav manj odmevno, ko je v poznih 80. letih sledil prvi – in prav tako edini – slovenski prevod *Sentimentalnega potovanja* (1986). Sternova romana smo torej dobili dobrih dvesto let po izidu izvornikov. Za nobenega od obeh prevodov pa ne bi mogli z gotovostjo trditi, da naznačuje obujeno zanimanje za njunega avtorja. Tukaj gre prej za prizadevanje, da se zapolni očitna vrzel v naši prevodni literaturi. Prvi kot drugi od obeh romanov je namreč izšel v eni od dveh reprezentativnih zbirk, ki sta prinašali besedila, priznana kot klasične mojstrovine svetovne književnosti. Tako je bil *Tristram Shandy* uvrščen med domnevno sto najpomembnejših romanov v zbirko *Sto romanov*, v kateri vsakega izmed

4 Anton Slodnjak: *Realizem*. – V: *Zgodovina slovenskega slovstva*. II. Ur. Lino Legiša. Ljubljana: Slovenska Matica, 1959, str. 249. – Jože Pogačnik: »Stritarjevo pripovedništvo in satira«. *Nova obzorja* VIII, 1955, str. 277.

5 Anton Slodnjak: *Slovensko slovstvo*. Ljubljana Mladinska knjiga, 1968, str. 235–260. – Janko Kos, op. cit., str. 124, 175–176. – Katarina Bogataj Gradišnik: »Odmevi sentimentalnega potopisa v slovenski meščanski prozi«. *Slava* III, 1988–1989, str. 121–126. – Urednik Mencingerjevih zbranih del (Janez Mencinger: *Zbrano delo* III. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1963) Janez Logar pripisuje nekatere izrazite posebnosti Mencingerjevega potopisa predvsem zgledovanju pri Dickensovem romanu *The Pickwick Papers* (Opombe v *Zbranem delu* III, str. 330, 341).

njih spremlja obsežna študija o avtorju in njegovem delu. Drugi izdaji *Tristrama Shandyja* (1986) je prevajalec Janez Gradišnik dodal izčrpne, tudi za izobraženega bralca prepotrebne opombe. *Sentimentalno popotovanje* je izšlo v zbirki Kondor, ki je bila zasnovana predvsem v študijske namene in temu primerno opremljena z uvodi in opombami. Odlomki iz obeh romanov so bili pred izidom v knjižni obliki objavljani v časopisih kot oglaševanje in vabilo k branju. Ob izidu so sledila poročila in ocene v dnevnem in periodičnem tisku. Na *Tristrama Shandyja* je posebej opozoril Jože Snoj, pesnik in pisatelj, v pogovoru z urednikom Sto romanov, profesorjem primerjalne književnosti Antonom Ocvirkom. Med recenzenti se s Sternom poglobljeno ukvarjata zlasti dva avtorja, literarni zgodovinar in publicist Andrijan Lah in Igor Zabel, umetnostni zgodovinar in esejist. Oba ocenjevalca sta po izobrazbi komparativista.

Iz pričujočega pregleda ugotovljenih podatkov je razvidno, da so pri nas Sterna brali in cenili predvsem literarno izbirčni in sofisticirani bralci, medtem ko širšega občinstva ta pisatelj ni osvojil. Sodobna literarna veda tudi ni zaznala, da bi bil kakorkoli vplival na slovensko postmoderno pisanje.

## PREVODI

Laurence Sterne: *Tristram Shandy*. Prevedel Janez Gradišnik. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1968 (Sto romanov. 361). – 2. izd. 1986. (Dodane so Prevajalčeve opombe, str. 259–287.)

Laurence Sterne: *Sentimentalno popotovanje*. Prevedel Janez Gradišnik. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1986 (Knjižnica Kondor. 236).

## BIBLIOGRAFIJA

Bogataj Gradišnik Katarina: *Sentimentalni roman*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1984 (Literarni leksikon. 25), str. 31–34, 153–154.

Bogataj Gradišnik Katarina: »Življenje in mnenja gospoda Tristrama Shandyja«. – V: Laurence Sterne: *Tristram Shandy*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1968 (Sto romanov. 36), str. 5–57. (2. izd. 1986, str. 5–57.)

Bogataj Gradišnik Katarina: »Spremna beseda. Opombe«. – V: Laurence Sterne: *Sentimentalno popotovanje*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1986 (Knjižnica Kondor. 236), str. 157–186, 187–195.

- Bogataj Gradišnik Katarina: »Odmevi sentimentalnega potopisa v slovenski meščanski prozi«. *Slava* III, 1988–1989, str. 121–126.
- Kos Janko: *Roman*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1983 (Literarni leksikon. 20), passim.
- Kos Janko: *Razsvetljenje*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1986 (Literarni leksikon. 28), passim.
- Lah Adrijan: »Svet v knjigah. Laurence Sterne: Tristram Shandy«. *Nedeljski dnevnik* VIII, 2. 2. 1969, št. 31, str. 10.
- Rustja Drago: »Sterne in Chamisso«. *Dolenjski list* XXXVIII, 26. 2. 1987, št. 8, str. 15.
- Snoj Jože: »Fiksen program bi bil mrtev program«. *Delo* XI, 20. 12. 1969, št. 345, str. 17 (Pogovor z urednikom zbirke Sto romanov Antonom Ocvirkom).
- Zabel Igor: »Zelo precizna in preišljena struktura«. *Delo* XXIX, 12. 2. 1987, str. 4.

---

## Preobrazba sentimentalne dediščine ob narodotvorni vlogi slovenskega romana

Prvi slovenski roman ločuje od Rousseaujeve *Nove Heloize* celo stoletje. Kljub tako velikemu odmiku v času in prostoru so bile usedline sentimentalizma ena bistvenih in tvornih sestavin ob začetkih našega romana, podobno kakor je bilo tudi v drugih srednjeevropskih in v skandinavskih literaturah. V teh deželah je bilo namreč zaporedje literarnih tokov nekoliko drugačno kakor na Zahodu. Šele po vzponu in zatonu romantike, okrog srede 19. stoletja, je v njih vzniknila meščanska pripovedna proza s sodobno tematiko, v njej pa je, moderniziran in prepleten z drugimi tokovi, oživel tudi sentimentalizem 18. stoletja. Ta pojav je bil zelo izrazit v nemškojezikovnem pripovedništvu, še posebno v avstrijskem bidermajerju, ki je imel močno razsvetljsko podstat; torej v tistem kulturnem prostoru, v katerem so takrat živele slovenske dežele.

Nastajanje slovenskega romana se časovno ujema z enim najsvetlejših obdobj v slovenski zgodovini. Po padcu neoabsolutizma se je obnovil ustavni red, začel se je čas domoljubnega zanosa in vseslovanskega navdušenja, prišlo je do velikih uspehov na volitvah leta 1867 in do množičnega narodnega gibanja na taborih z zahtevami po Zedinjeni Sloveniji. Na novo je oživelo časopisje v slovenskem jeziku, v čitalnicah se je razmahnilo družabno in kulturno življenje. V 60. in 70. letih se je širila plast narodno ozaveščenega izobraženstva s slovenščino kot občevalnim jezikom, nemško dopisovanje med Slovenci se je začelo zamenjevati s slovenskim.<sup>1</sup> Veliko vlogo pri tem, da so mladi izobraženci znatno bolje znali slovenščino, je imela reforma gimnazije po letu 1848, ko je bil vpeljan obvezen pouk slovenščine za slovenske dijake.

Literatura tega časa je tu prevzela narodnoprebudno vlogo in z njo naloge, ki so jih na Zahodu opravljale razne kulturne in politične ustanove,

---

Prvič obj.: Hladnik, Miran, Gregor Kocijan (ur.): *Slovenski roman*. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete, 2003, str. 3–10. (Obdobja, 21)

1 Gl. Vasilij Melik: »Miklošičev čas«. *Miklošičev zbornik*, Maribor, 1991, 49.



kakršnih Slovenci tedaj še niso imeli. Novonastali slovenski roman je bil po svoji meščanski usmerjenosti soroden izvornemu sentimentalnemu romanu, ki je bil tesno povezan z vzponom t. i. tretjega stanu in kritičen do plemiških privilegijev. V tem protiplemiškem razpoloženju se naše pripovedništvo loči npr. od sočasnega češkega; češki narodni buditelji z Boženo Němcovo vred so se namreč še vedno vdajali varljivemu upanju, da se bo ponemčeni del njihovega plemstva ovedel svojih korenin in se pridružil narodnemu gibanju. Poljski izobraženci pa so že tako prihajali iz plemiških družin, povsem drugače kakor češki ali slovenski.

Izvorni sentimentalni roman je bil v družbenem pogledu marsikdaj zelo radikalen, medtem ko se narodnostno ni opredeljeval; razsvetljenstvo je bilo namreč kozmopolitsko usmerjeno. Sestavine sentimentalnega romana, pripovedni vzorci, motivi, liki ter idejna podstat, ki so bile prvotno v narodnostnem pogledu nevtralne, so se občutno preoblikovale, ko so prenikale v slovenski prostor prav v času največjega domoljubnega zagona.

Narodotvorna vloga tedanje slovenske literature se nazorno kaže že ob preobrazbi glavne osebe. V reprezentativnem modelu slovenskega romana, kakršnega je ustvaril Jurčič z *Desetim bratom* (1866–1867), je namreč osrednji lik mladenič in ne ženska figura kakor v prvotnem sentimentalnem romanu.<sup>2</sup> Naj spomnimo: francoski se začinja s *Kneginjo Klevsko* (1678) Mme de Lafayette, angleški z Richardsonovo *Pamelo* (1740–1741), nemški z *Gospodično Sternheimsko* (1771) Sophie von La Roche; slovenski pa z Lovretom Kvasom. (Junak tega tipa se je sicer pojavil že nekaj let prej v Erjavčevi wertherjanski noveli *Zamorjeni cvet*, 1861.) Po Levstikovi označbi je Jurčičev mladi mož »sentimentalen mehkuž«; v izvorniku pa nosi ta lik ime *The Man of Feeling*, torej čuteči, rahločutni človek. Rodil se je na Škotskem leta 1771 v istoimenskem romanu Henryja Mackenzieja. Nekdaj sloveči roman je danes skoraj pozabljen, ohranil pa se je njegov naslov kot poimenovanje literarnega lika. Od njegovih številnih utelešenj sta za našo literaturo pomembni predvsem dve: St. Preux, domači učitelj in Julijin ljubimec iz *Nove Heloize* (1761), ter naslovni junak Goethejevega *Wertherja* (1774). V vseh primerih je to lik tenkočutnega, nežnega mladega moža s čutečim srcem in bistrim umom, človekoljubnega in sočutnega do vseh živih bitij. Največkrat je to otožen mladenič, ki trpi zavoljo prepada med ideali in trdo resničnostjo in ki je kljub svoji visoki izobrazbi nemalokrat zapostavljen, ker je meščanskega oziroma plebejskega rodu.

Vse te odlike uma in srca krasijo tudi slovenskega romanesknega junaka, podobne so tudi ovire, ki se mu postavljajo na pot; poleg tega pa je

2 Gl. Miran Hladnik: »Ni take je ...« *Sodobnost* 66/4 (2002), 509.

mladi plebejski izobraženec tudi narodno zaveden in največkrat svobodomiselnih nazorov. Že prvi med temi mladeniči, Lovre Kvas, se je rodil na kmetih pod slamnato streho in se s svojo lastno nadarjenostjo in vrlino prebil do visoke izobrazbe in meščanskega poklica. Ta življenjska pot, značilna za večino Kvasovih naslednikov, je zvesto odlikavala dejanski položaj tedanje slovenske inteligence in njene pisateljske avantgarde, ki se je večinsko novačila s kmečkega podeželja.

Junak, ki prihaja iz tega nepokvarjenega okolja, poseblja naravne vrline slovenskega človeka. V tematizaciji podeželja v našem tedanjem pripovedništvu se značilno spajata domoljubje in rousseaujevstvo: ne samo, da je vas v nasprotju s pomehkuženo mestno civilizacijo neizprijena, temveč je tudi neponemčena; tu se je ohranilo zdravo jedro naroda z domačim jezikom in običaji. Bukolična stilizacija domače krajine in preproste sreče na deželi – tja se v našem romanu selijo tako mladoporočenci kakor upokojenci – se opira na obsežno idilsko izročilo sentimentalizma od Goldsmitha do Gessnerja, v veliki meri tudi s posredništvom avstrijskega bidermajerja. Idilično olepšana podoba pa ima tudi čisto stvarno podlago. Literarno prizorišče našega romana – vas in graščina na podeželju – namreč ustreza tedanjemu stanju. Grajski lastniki pa niso bili samo plemiči, graščine so kupovali tudi meščani, tako Nemci kakor Slovenci; meščan je npr. gospodar Slemenic v *Desetem bratu*, prav tako tovarnar Bole v *Ciklamnu* (1883). Kmečko podeželje je bilo večinsko slovensko, tam je imela slovenska stranka zveste volivce, medtem ko so se mesta in trgi poslovenjali šele postopoma, različno v raznih pokrajinah. Razmerje med nemško usmerjenim trgom na Štajerskem in slovenskim kmečkim zaledjem je živo upodobljeno v Vošnjakovem romanu *Pobratimi* (1889), ki je postavljen v čas volitev leta 1867. Nekatera besedila odlikavajo tudi pogubne učinke industrializacije in urbanizacije na nenačetem podeželju; ta dva pojava sta povezana z vdorom tujega kapitala, tako v Stritarjevem romanu *Sodnikovi* (1878) in v Detelovi *Trojki* (1897).

Hkrati z rousseaujevstvom sta v naše pripovedništvo segli obe glavni struji sentimentalizma: svetobolje oziroma wertherjanstvo in optimistično naravnana razsvetljenska rahločutnost. Svetobolje, prepletено z drugimi pesimističnimi tokovi 19. stoletja, je še obvladovalo vajejsko generacijo, v 60. letih pa je zadelo ob narodnoprebudni aktivizem. Val domoljubnega in vseslovanskega navdušenja je svetobolje izrival iz literature, vendar je bilo še dovolj živo, da je navdihnilo nekaj pomembnejših besedil pri Tavčarju in doseglo vrh v Stritarjevem *Zorinu* (1870). Dva značilna motiva pesimistične struje, samomor in smrt v dvoboju, se največkrat ne pojavljata v glavnem pramenu zgodbe, temveč v katerem od

vzporednih; dogajanje okrog osrednjega junaka se pri tem lahko izteče v optimističen konec. V dvoboju padeta npr. dva prijatelja glavnih junakov, dr. Dolnik v *Pobratimih* in dr. Dragan v *Trojki*, oba narodno zavedna izobraženca. V obeh primerih povzroči dvoboj nevredna gosposka ženska, tujka. Tujec je tudi nasprotnik, eden avstrijski konjeniški častnik, drugi propadel nemški baron. V izvornem sentimentalnem romanu je bil dvoboj obsojan – obsežno in temeljito zlasti v Richardsonovem romanu *Sir Charles Grandison* (1753–1754) – kot greh zoper razum in človečnost, pa tudi z meščanskega stališča kot aristokratska razvada. Slovenski roman dvoboj zavrača kot škodljivega za narodovo substanco.<sup>3</sup>

Prav s to utemeljitvijo je Jurčič, ki je v romanu *Cvet in sad* (1877) prvotno načrtoval samomor profesorja Vesela, svojega junaka pustil pri življenju in ga celo oženil, češ: »Pametnih mož med Slovenci je že tako malo, čemu bi se še ti streljali! Profesor Vesel je pameten mož, naj živi!«<sup>4</sup> Celó v najbolj svetobolnem romanu tega časa, v *Zorinu*, skuša pisemski prijatelj pregovoriti junaka, naj premaga svoje gorje in obrne darove svojega srca in duha v blagor človeštvu in domovini. Še bolj izrazito kakor v *Zorinu* obrobja druge tragične usode junakov značilna refleksija in komentar, ki bolj ali manj poudarjeno opozarja, da je smrt izobraženega, zmožnega človeka za narod nenadomestljiva izguba. V teh robnih zapisih se ponekod oglašá ironizacija schopenhauerjanstva (tako npr. v *Trojki*), drugod polemika zoper pesimizem, ki »razjeda zdravo narodovo jedro«, kakor prepozno spozna umirajoči Dolnik v *Pobratimih*.

Osrednji, Jurčičev model romana se praviloma sklene z optimističnim koncem, sorodnim tistemu v razsvetljenem sentimentalnem romanu. Že prav ob začetku angleškega sentimentalizma je bil z Richardsonovo *Pamelo* uveljavljen eden njegovih temeljnih vzorcev: zgodba o družbenem vzponu revnega plebejskega dekleta, ki se po zaslugi svoje kreposti in lepote poroči v plemiško rodovino. Vendar je to zgodba, ki terja žensko protagonistko tako v literaturi kakor v tedanji stanovski družbi. Plebejski mladenič, kakršen je tudi junak našega romana, takih možnosti niti v romanu ni imel; bil je protagonist tragične zgodbe, katere različici sta *Nova Heloiza* in *Werther*. Ta pripovedni vzorec je v 19. stoletju v evropskih literaturah v spremenjenih družbenih razmerah doživljal razne preobrazbe, tudi takšno s srečnim koncem, in prav ta se je udomačila pri nas, saj je očitno ustrezala duhu časa. Slovenski model ohranja predvsem

3 Najobsežnejša polemika zoper dvoboj v naši tedanji literaturi je nedvomno tista v Detelovi *Trojki*, ki pa zavrača to početje predvsem z verskega stališča kot naklepen umor.

4 Josip Jurčič: *Zbrano delo* VI, ur. Mirko Rupel, 2. izd. ur. Janez Logar, Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1968, 400.

izhodiščni položaj *Nove Heloize*, namreč ljubezen revnega plebejskega junaka (najrajši domačega učitelja) do plemiške hčere. V Rousseaujevem romanu se junakinja na očetov ukaz odreče ljubimcu in se poroči stanu primerno s priletnim aristokratom, nato se duševni boji in muke nesojenih zaljubljenecv vlečejo še leta, vse do Julijine prezgodnje smrti. Že v prvem slovenskem romanu pa naravno čustvo premaga vse ovire, junakova vrlina odtehta razliko v stanu in premoženju. Ta značilni iztek zgodbe, v kateri se slovenski mladenič kmečkega rodu ne le z izobrazbo, ampak tudi s poroko v gosposko družino vzdigne na družbeni lestvici, priča o prebujeni samozavesti nastajajočega slovenskega meščanstva.

Tako prepolovljeni in s srečnim koncem nadzidani vzorec *Nove Heloize* se začne kar kmalu vsaj na enem oglu prekrivati s starejšim ljubezenskim trikotom, v katerem se vrlina slovenskega junaka ostreje profilira ob tekmeču tujega rodu. V našem prvem romanu je Kvasov tekmeč Marijan še dobrodušen mladenič; Delin aristokratski snubec v *Zorinu* se prikaže komajda kot senčni obris v ozadju, inženir Lisec v Jurčičevem *Doktorju Zobru* (1876) pa tekmeča sploh nima, ovire njegovi ljubezni postavlja le izvoljenkina ošabna bogataška mati. Podobno je tudi z moralnim likom tekmeča v *Novi Heloizi* ali v *Wertherju*: mož, s katerim se junakinja poroči po dolžnosti, je v prvem primeru star in resnoben, v drugem povsem sprejemljiv, le nekoliko dolgočasen mladenič, nobeden od teh dveh pa ni moralno oporečen. V starejšem sentimentalnem trikotu, kakor ga je zastavil Richardson, stoji krepostnemu junaku nasproti tekmeč z izrazito negativnim značajem.

Tak je izhodiščni položaj v *Grandisonu*, v romanu, v katerem je Richardson na izrecno željo svojega ženskega občinstva ustvaril popolnega gentlemana, ki uteleša družbeno vrlino ter razsvetljenski ideal skladnosti med srcem in razumom. Grandison je kos slehernemu še tako težavnemu položaju, zmožen je reševati vsakršne zaplete in spore tako v družinskem krogu kakor v širši skupnosti. Ta tip junaka nato zavladava v ženskem vzgojnem romanu od Fanny Burney do Jane Austen in še dlje. Tekmeč nastopa v tovrstnih romanih sprva kot ugrabitelj, kot morebitni zapeljivec mlade dame, pozneje kot koristoljubni ali kako drugače nevredni snubec, grandisonski junak pa kot njen rešitelj, zaščitnik, pozneje kot dobrohotni vzgojitelj. Z romani Jane Austen je zaslovel prav pedagoški ljubimec, ki si prizadeva za vzgojo srca pri rosno mladi, še nerazsodni junakinji.

Spopad med tekmečema je sprva utemeljen stanovsko in etično: Grandison je premožen, kultiviran, ugleden meščan, njegov nasprotnik pa je razuzdan aristokrat – torej meščanska vrlina proti plemiškemu razvratu.

Ko Grandison odkloni dvoboj s plemiškim izzivalcem, zadeneta drug ob drugega dva družbena in etična kodeksa, meščanski razsvetljenski ideal kreposti in staro plemiško pojmovanje časti.

V našem romanu se to stanovsko in etično nasprotje izrazito obarva z razliko v narodnosti. Zoprnik šolanega slovenskega kmečkega sinu je ošaben, aroganten, puhloglav aristokrat, lahko tudi bogat povzpetnik, in ta malopridnež je tuje krvi, največkrat Nемеc ali ponemčenec, redkeje Italijan ali Madžar. Narodnostna razlika je še poudarjena s poklicem in z življenjskim slogom. Slovenski izobraženec opravlja katerega od častivrednih in občekoristnih meščanskih poklicev; ker je človekoljuben, pač največkrat zdravniški poklic, cenjeni so tudi profesorji kot vzgojitelji mladine, ki je narodova prihodnost, nadalje pravniki in umetniki, medtem ko je inženir precejšnja redkost. Slovenski izobraženec torej opira svojo samozavest na dosežke v poklicnem delu, medtem ko je njegov tekmeč brezdelen postopač in gizdalin s plemiškim naslovom, neredko tudi častnik. Meščanski kliše o »brezdelnem plemstvu« je bil zelo priljubljen tudi v sočasni nemški literaturi, vendar ni čisto ustrezal resničnim razmeram;<sup>5</sup> plemiči so se namreč uveljavljali v državni upravi, diplomaciji in v vojski, v našem romanu je prav poklic častnika – s kakšno redko izjemo – prikazovan v negativni luči. Podobno kakor v avstrijskem bidermajerju so tudi v slovenskem pripovedništvu cenjene predvsem civilne vrline, ne vojno junaštvo; nizko ceno ima prav ofircska čast, ki se rešuje z dvobojem.

V našem tedanjem romanu pa tudi v tako narodnostno in stanovsko poudarjenem trikotu grandisonski oziroma pedagoški junak ne more izpodriniti pasivnega rahločutneža, celo v takih položajih ne, ko bi bil učinkovitejši protagonist dobrodošel. Podobna postavitev se kaže tudi v nemškem sentimentalnem romanu, npr. v *Gospodični Sternheimski*, kjer rahločutnež samo nemočno opazuje verolomnega lorda, ko ta osvaja oboževano mlado damo. Tako tudi mladi profesor Radovan v Stritarjevem *Gospodu Mirodolskem* (1876) ne ukrepa, ko se mu zaročenka odtuja in naposled pobegne z zapeljivcem, temveč od žalosti kar na smrt zbolí. Radovanov tekmeč Edvin, svetovljanski esteta in uživač, sicer ni tujec, je pa narodnostno mlačen, kar se vidi že po tem, kako poleg Prešerna občuduje Heineja. Ob vzporejanju *Gospoda Mirodolskega* z Goldsmithovim *Župnikom Wakefieldskim* (1776), ki je v naši literarni zgodovini zelo priljubljeno, se umanjkanje grandisonskega junaka v Stritarjevi zgodbi največkrat prezre. V Goldsmithovem romanu Sir Thornhill modro in pravično uredi

5 Rudolf Brandmeyer: *Biedermeierroman und Krise der ständischen Ordnung*, Tübingen: Niemeyer, 1982, 125–126.



vse zaplete, ki jih je zakrivil njegov nečak, v svoji naivnosti pa so jih zavozili tudi župnik in njegovi, in se naposled oženi z župnikovo mlajšo hčerjo, potem ko jo je rešil iz krempljev ugrabitelja. Namesto takega lika prihaja kot ženin v hišo Mirodolskega »učeni bledin« Radovan, ki je v damski družbi sicer nekoliko okoren in celo neotesan, v srcu pa brezmejno rahločuten. Kot rešitelj se sicer ne izkaže, vseeno pa tudi on na koncu dobi za ženo mlajšo mirodolsko hčer.

V takem trikotnem položaju ponekod, vendar bolj redko nastopi tudi odločen, možat junak, tako npr. dva zdravnika pri Tavčarju, Ivan Slavelj v istoimenski noveli (1876) in baron Konstantin v noveleti *Otok in Struga* (1881). Vendar nobeden od teh junakov ni ljubezniv, uglajen in priljuden gentleman kakor Grandison, temveč mrk, osoren razočaranec, ki se reši črnogledosti šele v novi ljubezni. Ta lik prihaja iz čisto druge zgodbe, po vsej verjetnosti iz ženskega romana, kakršnega je uveljavila Marlittova in njej sorodne pisateljice. Osrednji lik v našem tedanjem romanu pa tudi razločneje zavzema stališča do aktualnih vprašanj časa, čeprav je pri razkrivanju liberalnih pogledov dokaj previden. Tako že pri Tavčarju, Vošnjakovi in Kersnikovi mladi možje pa tudi stopijo na politično prizorišče in začnejo javno delovati, nedvomno po zgledu Mlade Nemčije. Hkrati začnejo pisatelji, Tavčar, Vošnjak, Detela in drugi, na stranskih osebah, zlasti tistih, ki politizirajo ob gostilniških omizjih, ironizirati širokoustenje in domoljubne puhlice, za katerimi ne stojijo ne dejanja ne trdno prepričanje.

Razmerje med slovenstvom in tujstvom v postavitvi pozitivnega junaka proti negativnemu tekmecu je obravnavano povsem drugače, ko gre za junakovo ljubezen do gospodične tuje krvi. Očitno v prvih časih našega romana taka zveza ni motila ne pisateljev ne bralcev. Zdi se, kakor da slovenski izobraženec tedaj še nima pravega zaledja, namreč strnjene narodno zavedne meščanske družbe, okolja torej, v katerem bi si bil lahko našel omikano, tenkočutno, kultivirano, skratka njemu primerno družico, tako da si jo mora poiskati med tujo gospodo. (Ta podoba je sicer precej drugačna iz zornega kota v sočasnem ženskem romanu, katerega avtorice so prihajale iz meščanskih družin.) V *Pobratimih* npr. v nemško usmerjenem trgu najdemo samo peščico narodno zavednih in dejavnih izobražencev: zdravnika, odvetniškega pripravnika in kaplana; eden izmed pobratimov, na Dunaju še glasen rodoljub, se v službi pod glavarjem iz nemške liberalne ustavoverne stranke čisto potuhne, prav tako doma pred svojo nemško ženo. V nevarnosti je tudi zdravnik Devin, zaljubi se namreč v hčer podjetnika, ki kandidira na volitvah kot zagrizen nasprotnik slovenske stranke; s hčerinim vplivom skuša pridobiti Devinovo



podporo ali vsaj nevtralnost. Devin se s težkim srcem, a brez omahovanja odloči za zvestobo slovenstvu, čeprav zato izgubi izvoljenko; Kersnikov »agitator« Koren v zelo podobnem položaju tolikšne žrtve ne zmore, in tudi zato njegov kandidat na volitvah nima možnosti za uspeh. Tu gre za dva razmeroma redka primera v našem romanu, ko se zvestoba narodu kot najvišja vrednota druži z enim najmogočnejših motivov sentimentalizma – odpovedjo ljubezenski izpolnitvi v imenu višjega načela. V *Kneginji Kleviski* je kot višji nagib veljala zakonska zvestoba, v Chateaubriandovem romanu *Atala* (1801), ki je v romantiki osvojil Evropo, je bil motiv religiozne narave. Prav *Atala* je imela izjemen odmev v češki literaturi, npr. v povestih Kajetana Tyla, kjer je odpoved ljubezenski sreči motivirana z domoljubjem.

Devinova izvoljenka Pavlina je sicer nežno, ljubko in samo na sebi neškodljivo bitje, vendar njeno zaledje ogroža doktorjevo načelnost; pred posledicami ženitve z dekletom iz nemčurske družine svari prijatelja tudi dr. Dolnik: »Ti goriš za svoj narod, toda kje si iščeš družico za življenje? V tujem taboru in v narodu, s katerim Slovani bojujemo tisočletni boj na življenje in smrt. Tujko hočeš pripeljati v svoj slovenski dom, da bo tvojim otrokom z materinim mlekom vlivala v žile ljubezen do tistega naroda, proti kateremu se bojuje oče! [...] O, jaz poznam narodnjake, pri katerih v družini ne slišiš slovenske besede. Bi rad tudi ti dal takšen zgled?«<sup>6</sup>

Marsikateri od slovenskih romanesknih junakov pa nima tako čvrste značaja kakor Devin in podleže čarom tuje zapeljivke. Prav ob kvarnih učinkih zaljubljenosti v gosposko tujko se začne na slovenskem rahločutnežu razkrivati šibka stran njegovega pasivnega značaja. Zgodi se, da junak zavoljo ošabne, brezsrčne nemške plemkinje, zavoljo preračunljive mestne lepoticе zapusti pošteno, pristno domače dekle, se s tem izneveri slovenstvu in je na koncu izigran ter trajno onesrečen. Tako se godi mladim možem v Jurčičevem romanu *Med dvema stoloma* (1876), v Tavčarjevih *Mrtoih srcih* (1884), v Detelovi *Trojki* in še kje. Z razkrivanjem peg na značaju slovenskega rahločutneža postaja naš roman postopoma samokritičen, zlasti v Kersnikovih zgodbah o jari gospodi. Že doktor Hrast v *Ciklamnu* je sicer privlačen mlad moški, pokončen narodnjak in »Sloven«, vendar ne zaničuje materialnih dobrin, v ljubezenskih zadevah pa se izkaže celo kot nestanovit in ne pretirano tenkočuten človek. Prav v Kersnikovem pripovedništvu se sestavine sentimentalizma, ki so v njegovih zgodnjih besedilih še dokaj izrazite, začnejo z brezgrajnim junakom vred umikati drugačni obravnavi tedanje meščanske stvarnosti.

6 Josip Vošnjak: *Pobratimi*. Ljubljana: Prešernova družba, 1992, 174.

## Literatura

- Hladnik, Miran, 2002: »Ni take je ...« *Sodobnost* 66/4. 501–511.
- Kmecl, Matjaž, 1996: *Babji mlin slovenske literarne zgodovine*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- Kocijan, Gregor, 1992: *Med analizo in sintezo. Literarnozgodovinske razprave*. Maribor: Obzorja.
- Kos, Janko, 2001: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Melik, Vasilij, 1969: »Slovensko narodno gibanje za časa taborov«. *Zgodovinski časopis* 23. 75–88.
- – 1970: »O razvoju slovenske nacionalno-politične zavesti 1861–1918«. *Zgodovinski časopis* 24. 39–51.
- – 1988: »Zur Entwicklung der slowenischen Nation«. *Bildungsgeschichte, Bevölkerungsgeschichte, Gesellschaftsgeschichte in den böhmischen Ländern und in Europa*. Festschrift für Jan Havránek zum 60. Geburtstag. Wien: Verlag für Geschichte und Politik; München: R. Oldenbourg Verlag. 134–143.
- Smolej, Tone (ur.), 2002: *Podoba tujega v slovenski književnosti. Podoba Slovencev in Slovencev v tuji književnosti. Imagološko berilo*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo.
- Vošnjak, Josip, 1982: *Spomini*. Ur. Vasilij Melik. Ljubljana: Slovenska Matica.



---

## Rousseaujeva kurtizana s plemenitim srcem – predhodnica *Dame s kamelijami*

Okrog srede 19. stoletja je meščansko občinstvo očarala in ganila usoda kurtizane s plemenitim srcem, kakršno je ustoličil A. Dumas ml. z romanom *Dama s kamelijami* (1848) in nato še z istoimensko dramo. Pričujoči zapis skuša poiskati izvire te zgodbe v sentimentalnem romanu 18. stoletja, tj. ob začetkih novodobnega meščanskega romana. Pri tem ne gre za raziskovanje morebitnih vplivov – to bi bilo marsikje problematično, saj so pisatelji pogosto zajemali iz istega vira, iz že obstoječega sklada snovi in motivov –, temveč za ugotavljanje, kdaj in kje se pojavljajo ti nastavki, kako so jih poustvarili posamezni avtorji in kako so se v naslednjem stoletju zgostili v mit o plemeniti kurtizani. Osrednja pozornost bo namenjena epizodi v Rousseaujevem romanu *Julija ali Nova Heloiza* (1761), zgodbi o ljubezni milorda Edwarda Bomstona do italijanske kurtizane Laurette Pisane. Nedvomno je Rousseau prvi izoblikoval to literarno figuro kot celovito osebo in v glavnih potezah načrtno tudi značilni pripovedni vzorec, v katerega je vpeta: mlado dekle nizkega rodu se kot občudovana kurtizana povzpne v visoko družbo, nato pa žrtvuje kariero eni sami veliki ljubezni in se naposled iz nesebičnih nagibov odreče tudi tej.

Lik kurtizane sicer ne sodi v standardno ikonografijo sentimentalnega romana. Vidnejšo vlogo so imele lahke ženske, kakršna je bila Defoejeva *Moll Flanders* (1722), v sočasnem pikaresknem romanu, vendar je bila priložnostna prostitucija le ena izmed raznih, neredko kriminalnih dejavnosti v njihovem pustolovskem življenju. Klaus Sasse<sup>1</sup> ob pregledu tedanje literarne produkcije ugotavlja, da je kurtizana vse do 40. let 18. stoletja le obrobna figura, da nastopa v epizodnih vlogah in ne kot glavna ali naslovna junakinja (tu je treba pripomniti, da se najde med

---

Prvič obj.: *Primerjalna književnost*, 2012, letn. 35, št. 3, str. 121–137.

1 Disertacija Klause Sasseja je osredinjena predvsem na opus Rétifa de la Bretonna. V tem kontekstu je Laura samo ena izmed neposrednih predhodnic Rétifove *courtisane vertueuse* Zéphire, vendar ji avtor namenja razmeroma precej prostora (str. 59–63). Omenja pa tudi, da literarni zgodovinarji za to epizodo v *Novi Heloizi* niso kazali večjega zanimanja.

njimi tudi znamenita izjema, Prévostova *Manon Lescaut*). Večidel gre tudi za besedila manj pomembnih, danes pozabljenih piscev. Sasse na obsežnem gradivu oriše, kako se je upodobitev kurtizane prilagajala raznim tokovom znotraj razsvetljenstva in se bližala različici *courtisane vertueuse*. V dobi regence, ko se je libertinska miselnost in z njo moralna razpuščenost iz aristokratskih krogov širila tudi navzdol in prepojila tedanjo literaturo, se robustna pustolovka in občasna prostitutka umika elegantni kokoti, njen lik se obarva izrazito erotično. Zdaj nastopa v frivolnih prigodah, neredko v obsežno naslikanih prizorih razvrata, kakršni so ustrezali duhu časa in okusu občinstva. Od srede stoletja naprej pa se s prodiranjem rahločutne kulture na liku kokote čedalje bolj izrazito kažejo sentimentalne poteze. V modo pride svojevrsten spoj čutnosti s senzibilnostjo, kar daje tem besedilom posebno draž. Besednjak je zdaj soroden tistemu v popularni *comédie larmoyante*, ključni pojmi sentimentalizma, kakor so »krepost«, »srce«, »narava«, se hkrati z ganljivim moraliziranjem naselijo tudi v pripovedni prozi. Teza razsvetljenske moralne filozofije o človekovi vrojeni, »naravni« dobroti zdaj razkriva, da je kurtizana kljub razuzdanemu življenju zmožna sočutja in dobrotljivosti; to pa je ob humanitarni naravnosti sentimentalne kulture ena prvih kreposti.

Kurtizana, ki se ne odlikuje le z usmiljenim, temveč z resnično plemenitim srcem, se prvič pojavijo v Rousseaujevem romanu *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761). *Nova Heloiza* je obsežen pisemski roman iz sodobnega življenja, umeščen v pokrajino ob vznožju švicarskih Alp. V prvem delu skrivna ljubezen med baronovo hčerjo Julijo d'Étange in domačim učiteljem Saint-Preuxom zadene ob nepremostljivo stanovsko oviro. Julija se ukloni volji staršev in se poroči s plemičem de Wolmarjem, ki je po letih vrstnik njenega očeta. Drugi del pa ob obsežnih moraličnih in filozofskih refleksijah slika družinsko življenje zakoncev Wolmar na njenem zglednem posestvu v Clarensu; v to harmonično skupnost »lepih duš« je čez leta povabljen tudi Saint-Preux, tokrat kot vzgojitelj Julijinih otrok.

V romanu ima pomembno vlogo milord Edward Bomston, Saint-Preuxov zvesti prijatelj in zaščitnik mladega para. Njegovo posredovanje pri Julijinem nadutem očetu zadene sicer na gluha ušesa. Julija iz otroške pokorščine tudi ne sprejme lordove velikodušne ponudbe, da bi zaljubljenca omogočil pobeg in jima dal zatočišče na enem izmed svojih posestev v Angliji. Posreči pa se mu, da po Julijini poroki Saint-Preuxa odvrne od samomorilskih naklepov in ga pošlje na plovbo okrog sveta.

Lord Edward tudi sam doživi ljubezensko zgodbo z žalostnim koncem. Ta zgodba je bila *Novi Heloizi* pod naslovom *Les amours de Milord Edouard Bomston* pridružena šele dvajset let po izidu romana in dve leti

po Rousseaujevi smrti. Sprva je bila pripoved o Edwardovih ljubezenskih prigodah razpršena po pismih v V. in VI. knjigi 2. dela *Nove Heloize*. Rousseau se je zavedal vrzeli v njej in je celotno napisal še posebej kot samostojno besedilo. Ni pa se mogel odločiti, da bi le-to včlenil v roman in skazil »ganljivo preprostost« osrednje pripovedi s prigodami, ki so bile po njegovem *trop romanesque*.<sup>2</sup> Za njegov občutek so bile torej lordove avanture po značaju in slogu bliže pripovedim o nenavadnih ali celo izmišljenih dogodkih, t. i. *romances*, kakor pa verizmu pisemskega romana, ki se je izdajal za avtentično poročilo o resničnih dogodkih.

Rousseau je po dolgem obotavljanju prvotni rokopis sežgal, ohranil pa je krajši povzetek. Med bivanjem v Montmorencyju, kjer se je naselil l. 1757, je užival naklonjenost maršala de Luxembourg; za Mme de Luxembourg je prepisal *Novo Heloizo* in rokopisu v znamenje posebne pozornosti priložil še povzetek Edwardove zgodbe. Maršalica jo je spravila v roke ženevskim založnikom in tako je bila prvič objavljena v 3. zvezku Rousseaujevih zbranih del, ki so izšla v Ženevi v letih 1780–1782.<sup>3</sup>

*Ljubezenske prigode milorda Edwarda Bomstona* niso pisemska, temveč tretjeosebna pripoved, zdijo se kot neke vrste kratka novela, dodana na koncu romana. Po pisateljevem pojasnilu na začetku lordovih prigod naj bi ta dostavek bralcem pomagal k razumevanju »dveh ali treh pisem«,<sup>4</sup> v katerih je govor o teh zadevah.

Prizorišče Edwardovih *amours* je Rim, gnezdo pregrehe, kakršna so po Rousseaujevem prepričanju tudi sicer velika mesta. Edward se na enem svojih popotovanj po Italiji mudi v Rimu in tam ga omreži neapeljska plemkinja, privlačna in ognjevitá dama, ki se izdaja za vdovo. Čez čas Edward izve, da njen mož živi in služi v cesarski vojski na Dunaju. Anglež kot mož trdnih načel hoče pretrgati razmerje z markizo, ta zaman uporabi vse umetnosti zapeljevanja. Naposled se domisli prefinjene zvižaje, ki naj bi Edwardu preprečila, da bi si našel drugo ljubezen. V navidezni velikodušnosti mu za erotične usluge sama poišče mlado kurtizano, prepričana, da oseba te vrste njej pač ne more postati tekmica. Lauro s

2 Rousseau je usodo rokopisa in povzetka popisal v X. knjigi *Izpovedi* (str. 58–60), svoje pomisleke je razložil tudi na začetku *Ljubezenskih prigod milorda Edwarda Bomstona* in v opombi k pismu V, 12.

3 *Collection complète des oeuvres de Jean-Jacques Rousseau*, Genève 1780–1782. Odtlej *Ljubezenske prigode* ponatiskuje večina izdaj *Nove Heloize*. Slovenski prevod tega romana pa je zasnovan kot izbor bistvenih odlomkov, zato dodatka ne vsebuje.

4 Rousseaujeva pripomba o »dveh ali treh pismih« se nedvomno nanaša na pismi V, 12 in VI, 3, ki podrobno poročata o ključnih dogodkih, tj. o sklepnih fazi milordove zgodbe. Pisem, ki vsebujejo le drobce dogajanja, komentarje in refleksije ob njem ali pa samo bežne namige, bi se našlo kakšnih osem, in to naslednja: V, 1; V, 8; V, 11; V, 12; V, 13; VI, 2; VI, 3; VI, 4.



polnim imenom Laretto Pisano – ki je kljub rosnosti mladosti že zelo cenjena v rimski visoki družbi – že ob prvem srečanju z Edwardom do dna duše presune dotlej neznano čustvo. Neizmerno jo boli, da vidi lord v njej samo kupljivo žensko in je ves osupel, ko Laura njegovo približevanje zavrne; potrta in skesana se prvič zave svojega nečastnega življenja in se umakne iz mondenega sveta, na veliko razočaranje svoje dotedanje imenitne klientele. Edwarda njena usoda gane; kot ugleden mož poskrbi za njeno varnost v samostanu, kjer si je našla zatočišče, in reši njeno imetje pred plenilci. Odtlej jo obiskuje, se posveča vzgoji njenega srca in izpopolnjevanju njene pomanjkljive izobrazbe; Laurino oboževanje in zavest o lastni dobrohotnosti sta mu v zadoščanje, še preden se sam zave, da zbuja lepa spokornica v njem tudi drugačna čustva. Markiza pa ga v ljubosumni bistrovidnosti spregleda že prej. Njen bes in maščevalnost ne poznata meja, vendar vsi njeni pekleni naklepi zoper Edwarda in Lauro spodletijo.

Leta minevajo, milord Edward jih preživlja na poti med Londonom in Rimom, med Lauro in markizo; od slednje se kljub njeni hudobiji ni zmožen povsem odtrgati. Medtem ko markizina lepota vene, se Laurina prav zdaj v polnosti razcveta, in to hkrati z vsemi odlikami srca in razuma. Edward se naposled odloči, da se bo z njo poročil in si ustvaril dom v Clarensu v družbi tamkajšnjih lepих duš. Pri tem niti ne slutiti, da je samo Julija pripravljena sprejeti Lauro naklonjeno in spoštljivo, čeprav se celo ona boji javnega mnenja, Julijina sestrična Klara pa je prav zgrožena že ob misli, da bi nekdanja kurtizana prišla v Clarens kot lady Bomston. Še bolj pa sta ob Edwardovi odločitvi zgroženi obe moški duši. »Dokler mi v prsih bije srce, Laretta Pisana nikdar, pa naj stane kar hoče, ne bo lady Bomston!« (*Nova Heloiza*, 611) se zaklinja rahločutni Saint-Preux.

Razplet zgodbe v dostavku o lordovih *amours* ni podrobneje prikazan, pisatelj napoti bralca k dopisovanju med glavnimi akterji. Saint-Preux spremlja Edwarda na poti v Italijo in poroča Wolmarju o svojih prizadevanjih (V, 12). Ob srečanju z Lauro spozna in celo občuduje njene odlike, vendar to ne omaje njegovega sklepa, da bo obvaroval prijateljevo čast in plemenito ime. Edward Saint-Preuxovo pregovarjanje jezno zavrne in se do prijatelja celo ohladi, zato se ta obrne na Lauro, zaupajoč v njeno velikodušnost, in res jo prepriča, da bi poroka z njo lorda onesrečila, saj bi omadeževala njegov plemeniti rod.

Konec afere pa v pismu Wolmarju izčrpno popiše Edward sam (VI, 3). Saint-Preux ga je odpeljal v Neapelj in mu tam razkril, da je Laura stopila v samostan. Izročil mu je tudi njeno poslovilno pismo, izpoved njene neugasljive ljubezni. Edward pretresen ostane brez besed, zato

pa je toliko bolj zgovoren Saint-Preux, ko mu vzneseno zagotavlja, da ga do smrti ne bo zapustil. Lordu sicer nič več ne more nadomestiti »izgube, ki jo je utrpelo srce« (Nova Heloiza 642), vendar mu bo v tolažbo in oporo zvesto prijateljstvo: »Kaj sploh lahko pogrešaš na svetu, dokler imaš prijatelja?« (Nova Heloiza 641) Tako eksaltirano pojmovanje prijateljstva je bilo v sentimentalni kulturi dostikrat ovrednoteno celo više od ljubezenskega čustva. V pisemskem romanu je konvencija modrega, razsodnega prijatelja, ki junaka opominja k razumnosti in kreposti, skoraj nepogrešljiva; junak potrebuje naslovnika za svoja pisma, ta mu je tudi zaupnik in svetovalec. Sentimentalno prijateljstvo Edwarda in Saint-Preuxa pa se od te konvencije razlikuje po egalitarnem duhu: praviloma prihajajo romaneskni prijatelji iz istega kulturnega kroga, tu pa se je spletla čustvena vez med pripadnikom visoke aristokracije in revnim meščanskim mladeničem.

Zgodba Edwardove izgubljene ljubezni torej ne izzveni v tragičnem, prej v resigniranem tonu; druge neveste si ne bo iskal, umaknil se bo tudi iz javnega življenja in se naselil v Clarensu. *Ljubezenske prigode* sklene refleksija v tonu razsvetljskega moraliziranja: Edwardu se sicer niso izpolnili upi v ljubezensko srečo, zato pa ga bo osrečevala zavest o lastni kreposti. V pisemskem delu romana pa dobi zadnjo besedo gospod de Wolmar; stari avtokrat, ki vsem prebivalcem Clarensa velja za moralno avtoriteto, seveda odobrava tak razplet in celo pripomni, da Saint-Preuxa ne bi več sprejemal v svoji hiši, ko bi bil ravnal drugače. (VI, 4).

Nikjer v besedilu ni zaslediti kakega kritičnega pogleda na tak razplet dogodkov ali na Saint-Preuxovo sicer dobronamerno, vendar problematično vlogo v njih. Ravno Saint-Preux, brezimni plebejec,<sup>5</sup> ki je bil sam žrtev stanovskih predsodkov, se čuti poklicanega, da rešuje milordovo plemenito ime in čast njegovega visokega rodu. Nasprotno pa angleški aristokrat prezira javno mnenje, ali, kakor to vidi Saint-Preux, kljubuje posvečenim postavam spodobnosti in častivrednosti. Takih in podobnih protislovij v *Novi Heloizi* tudi sicer ne manjka.

V *Ljubezenskih prigodah milorda Edwarda* so se združile nekatere značilnosti rahločutne dobe in posamezne prvine njene tradicije, pojavile pa so se tudi novosti, ki so svoj pravi razmah doživele v poznejšem razvoju romana. Tematizacija Italije je bila v tem času, če že ne novost, vsekakor še precejšnja redkost. Podobno kakor tedanja *romance* nenavadne dogodke prestavlja daleč proč od bralčeve vsakdanjosti, je tudi Rousseau za milordove avanture izbral prizorišče v deželi, ki je bila tedanjemu bralcu tuja,

5 Saint-Preux ni pravo ime Julijinega ljubimca, temveč psevdonim, ki mu ga je dala Julijina sestrična Klara, da zavaruje skrivno dopisovanje.

celo eksotična. Angleški gentlemani so jo spoznavali na svoji *grand tour*, ta je običajno vodila prek Rima v Neapelj. Rousseau teh dveh mest ni nikoli videl, pač pa se je l. 1728 mudil v Torinu in pozneje (1743–1744) služboval v Benetkah kot tajnik francoskega poslanika. Iz njegovih *Izpovedi* ni videti, da bi bile njegove tedanje izkušnje segle v upodobitev Italije, saj niso kdove kako razburljive ali celo nevarne. Italija v *Ljubezenskih prigodah* je očitno naslikana po klišejih, ki so bili v rabi v tedanji literaturi. To je dežela nebrzdanih strasti, nasilja, spletk in divjega maščevanja. Tako podobo Italije je le malo pozneje vpeljal v literaturo angleški gotski roman, vendar z atributi, ki jih Rousseaujeva Italija še ne premore: s fantazijskimi slikami pitoreskne krajine, obsijane z mediteranskim soncem in podkletene z mračnimi zločini. Rousseaujeva Italija še nima slikovite krajine, njegov Rim še ne antičnih spomenikov, zato pa v izobilju vsakršnega razvrata.

»V deželi, kakršna je Italija« (*Nova Heloiza* 767), je angleški lord izpostavljen »tisočerim nevarnostim«. Med temi je najhujša markizina ljubosumnost in maščevalna strast. Ko se ji Edward odtuji, najema najprej ogleduhe, nato napadalce, ki mu strežejo po življenju, spet druge, da bi ugrabili Lauro; njena lastna zla dejanja jo naposled pahnejo v grob. – Edward si je nakopal tudi zamero vplivnih oseb iz visoke družbe, razjarjenih, ker jih je zapustila Laura. In da je mera polna, stopi na prizorišče še markizin mož; do njega je segel glas o ženini nezvestobi, zdaj se je vrnil, da opere svojo čast. Edward slovi kot nepremagljiv nasprotnik v dvoboju;<sup>6</sup> markiz je ranjen, kmalu potem na tujem umre – od rane ali od bridkosti zavoljo ženine prevare? Edward se čuti krivega in se dokončno odvrne od markize.

Medtem ko je Italija dala *Ljubezenskim prigodam* predvsem ustrezen romanesken ambient, pa je segel vpliv Anglije prav v idejno tkivo Rousseaujevega besedila. Anglija je v tedanji Evropi uživala velik ugled tako z razsvetljenskimi misleci kakor z državno ureditvijo, v kateri je imel svoje mesto tudi srednji stan. V Franciji je anglomanija zajela najrazličnejša področja, od kulture do vsakdanjih navad, od angleškega parka do družjenja ob čaju. Tudi Julija si v Clarensu uredi angleški vrt, pravo nasprotje izumetničenega francoskega parka, in njena družina preživi jutro ob zajtrku »po angleško«. Med avtorji, ki so anglofiliji utirali pot v Francijo, je bil posebno vpliven Abbé Prévost. Sam je dalj časa živel v Angliji; v tej deželi se dogaja nekaj njegovih najbolj znanih romanov, zaslovel pa je tudi

6 *Nova Heloiza* podobno kakor tudi sicer meščanski romani tega časa dvoboj obsoja. Že na začetku se pisatelj razločno opredeli, ko Julija komaj prepreči dvoboj med milordom Edwardom in ljubosumnim Saint-Preuxom. Po obsežnih tiradah zoper to aristokratsko razvado je posebno slovel Richardsonov roman *Sir Charles Grandison*.

kot prevajalec Richardsonovih del. V resnici so bile to prej priredbe kakor prevodi, močno okrajšane in zglajene po okusu francoskega občinstva.

Rousseau je obiskal Anglijo šele l. 1766, tako da predstave o tej deželi v *Novi Heloizi* nimajo avtobiografske podlage, prevzete so iz splošno razširjenih stereotipov. Za glasnika svojih filozofskih in družbenih idej, ki se v mnogočem ujemajo s pogledi angleških razsvetlencev, je izbral Angleža, milorda Edwarda. Ta Julijinemu očetu, omejenemu podeželskemu baronu, ki mu je hčerina poroka s plebejcem nepredstavljiva, razlaga, da je plemiški stan zatiralec ljudstva, sovražnik svobode in zakonitosti, stanovski ponos pa prazen predsodek; edino pravo plemstvo je plemenito srce. Rousseaujevi pogledi so radikalnejši od angleškega svobodomiselnosti in to, da ravno angleški pâr, član visoke aristokracije, zavrača stanovsko neenakost in plemiške privilegije, bi se lahko zdelo nenavadno, ko ne bi pisatelj takoj pojasnil, da je angleško plemstvo drugačno od tistega na kontinentu; je namreč razsvetljeno, razumno, izobraženo in pogumno. Vse te in še druge osebne ter državljanske vrline odlikujejo milorda Edwarda. Julija in Saint-Preux ga poimenujeta kar *le philosophe Anglais*, očitno po Prévostovem junaku Clevelandu. Claire Eliane Engel v študiji o Prévostovem vplivu na Rousseauja odkriva sorodnosti med Edwardom in protagonisti osrednjih Prévostovih romanov.<sup>7</sup> Tudi on pri svojih odločitvah vedno znova sprašuje svoj razum, ravna se po svojih načelih in vesti; tudi če ga njegova ognjevita narava zavede v italijansko avanturo, je naposled zmožen, da stoično preboli izgubljeno ljubezen in markizino smrt. C. E. Engel sicer tudi za markizin lik najde kar nekaj modelov med usodnimi ženskami v Prévostovih romanih.

Z Lauro pa je Rousseau ustvaril nov, izviren lik, čeprav se da v njenem portretu razpoznati nekaj stereotipov trivialne kakor tudi visoke literature. Morda je pisatelja spodbudil tudi spomin na beneško kurtizano Zuletto. V *Izpovedih* vneseno opisuje njeno lepoto in radoživost, vendar izkušnja z njo za mladega tajnika ni bila ravno razveseljiva.<sup>8</sup> Iz beneškega obdobja izvira tudi epizoda z dvanajstletno Anzoletto, ki sta jo od siromašne matere kupila skupaj s španskim kolegom, da bi si jo pozneje vzgojila za metreso: »dogovor, kakršen v Benetkah ni ravno redek«

7 Avtorica posebej navaja naslednje Prévostove romane: *Mémoires et aventures d'un homme de qualité* (1728–1731), *Le philosophe anglais ou Histoire de M. Cleveland* (1731–1739) in *Le doyen de Killerine, Campagnes philosophiques* (1741).

8 V VII. knjigi *Izpovedi* (str. 138–144) Rousseau popisuje srečanje z dvema beneškima kurtizanama. Prva z vzdevkom Padoana je morda dala zamisel za Laurino poimenovanje po rojstnem mestu: Pisana. Druga, Zuletta, je na ladji zabavala kapitanove goste, med katerimi je bil tudi Rousseau. Mladega tajnika je čisto očarala, vendar ga je že po prvem sestanku zaničljivo odslovila.

(*Izpovedi* VII, 147). Avtor *Izpovedi* zatrjuje, da je bil njun odnos do deklice očetovski, plačevala sta ji celo glasbeni pouk; ni znano, kakšna je bila njena nadaljnja usoda, Rousseau je namreč že po enem letu odšel iz Benetk.

Tudi Lauro so brezvestni starši prodali v prostitucijo v najbolj zgodnjih letih. Tukaj se pisateljev spomin ujema z literarnim klišejem, ki ga K. Sasse poimenuje sentimentalni uvod v kurtizansko zgodbo; ustalil se je v njej v času, ko je tovrstna zgodba prehajala v območje rahločutne kulture. V tej konvenciji je kurtizana prikazana kot žrtev razmer, ki je zabredla v prostitucijo tako rekoč brez svoje lastne krivde; naivno in nevedno bitje, t. i. *ingénue* iz revnega okolja starši prodajo, ali pa je sploh sirota brez staršev. Na ta uvodni obrazec se pogosto naveže še nadaljevanje, ko si kupec, prvi ljubimec, redkeje pošteni rešitelj prizadeva za prevzgojo in omiko padlega dekleta.

Prav ta pedagoška tema ima v *Ljubezenskih prigodah* pomembno mesto. Edward s pogovori spodbuja Laurine vrojene plemenite nagibe, priporoča ji branje in jo tako tudi izobrazuje. Laura je vneta učenka, nauči se celo Edwardovega jezika, angleščine. V odnosu učitelja in učenke nedvomno odseva eden velikih literarnih mitov, visoko cenjen v 18. stoletju: zgodba strastne in nesrečne ljubezni med Abelardom in Heloizo, prav tista, ki jo je Rousseau evociral v naslovu in temi svojega romana. Le da lord Edward ni zapeljivec svoje učenke kakor Abelard – in pravzaprav tudi Saint-Preux –, temveč prav nasprotno, Laurin vodnik na poti h kreposti.

Kurtizanska zgodba s sentimentalnim uvodnim obrazcem dobi po ugotovitvah K. Sasseja praviloma tudi ustrezen moralno spodbuden konec. Ker je nesrečnica kljub razvratnemu poklicu ohranila srce, dobro po naravi, se v ugodnih okoliščinah, zlasti še, če si gmotno opomore, vrne v pošteno življenje. Med svojimi klienti daje prednost enemu izvoljencu, čeprav zavoljo njega še zlepa ne opusti svoje obrti. Prav ta *amant de coeur* je ponavadi tisti, ki jo naposled prevzgoji in se z njo poroči. Po tem uvodnem in sklepnem obrazcu se ravna celo razvpita *Fanny Hill* Johna Clelanda (1749, prevod v francoščino 1751), medtem ko njen osrednji del meji na pornografijo.

Iz ohranjenih osnutkov<sup>9</sup> je razvidno, da je tudi Rousseau prvotno načrtoval srečen konec milordovih prigod: Laura in Edward se poročita, se na Julijino povabilo naselita v Clarensu; tu se bodo njuni otroci vzgajali skupaj z Julijinimi. Vendar se je pisatelj v končni verziji odločil drugače in je Lauro poslal v samostan. V tedanjem sentimentalnem romanu to ni bila ravno pogostna usoda nesrečne junakinje, dosti bolj priljubljena je

9 Variante pisem, ki jih je Rousseau opustil, objavlja urednik René Pomeau v izdaji Paris: Garnier Frères 1960; vsi navedki v članku so po tej izdaji.



bila smrt od strtega srca; tako umreta krepostni Clarissa in Julija, plemenita kurtizana pa šele v naslednjem stoletju. T. i. samostanska romantika se je v romanu razbohotila pozneje, in to predvsem v Nemčiji, ko je J. M. Millerjev *Siegwart: Eine Klostergeschichte* (1776) v popularnosti uspešno tekmoval z Goethejevim *Wertherjem*. Posamezne primere junakinj, ki so še pred Lauro stopile v samostan, odkriva C. E. Engel pri Prévostu. Eden od teh epizodnih likov bi bil po mnenju avtorice lahko navdihnil Laurino zgodbo: v romanu *Mémoires et aventures d'un homme de qualité* (1728–1731) »ugledni mož«, markiz de Renoncourt, pregovori svojo sorodnico Nadine, da postane redovnica, ker je prenizkega stanu za poroko z ljubljenim moškim, čeprav je sicer neoporečnega slovesa. Zgodnji primer samostanske romantike se najde še v romanu Mme de Tencin *Mémoires du Comte de Comminge* (1735), vendar se po dogajalnem vzorcu ne ujema z Laurino zgodbo. Bolj verjetno je tudi ta razplet obsenčila usoda Abelarda in Heloize, saj se za oba sloveča zaljubljenca konča z redovnimi zaobljubami. Rousseau se je torej oddaljil od ustaljenih stereotipov kurtizanske zgodbe in je Laurino usodo povzdignil ob naslonitvi na tradicijo visoke literature, na mit Abelarda in Heloize. Zgodba milorda Edwarda in Laure se zdi kakor krajša, a drznejša variacija na temo, ki sicer obvladuje celotno besedilo *Nove Heloize*.

Rousseau je tradicionalno kurtizano stiliziral v sentimentalno junakinjo in jo obdaril z vsemi atributi, ki tej pritičejo: ne le, da je lepa, nežna in ljubezniva, odlikuje jo tudi rahločutnost in dostojanstveno vedenje, ki v njenem poklicu ni bilo čisto običajno. Lordovo spoštovanje si pridobi, ko mu vrne dragoceni angleški nakit, ki ji ga je poslal na začetku njunega poznanstva. Laurin portret je naslikan v značilnem slogu sentimentalnega romana, v razčustvovanih, ganljivih prizorih; Laurine lepe oči prelivajo potoke solza ob spoznanju, da ni vredna milordove ljubezni. Laura ima »dobro srce, ki ga je usoda pahnila v sramoto, čeprav je bilo ustvarjeno za krepost« (*Nova Heloiza* 766). Iztanjšano notranje življenje in samospraševanje družijo Lauro s senzibilnimi junakinjami te dobe, po moralni tenkočutnosti in globokem obžalovanju lastne preteklosti pa se tudi bistveno razločuje od svojih poboljšanih predhodnic.

K. Sasse priznava Lauri, da je »prva kurtizana, ki jo je prečistila ljubezen« (Sasse 59), prezre pa, da je tudi prva, kateri je njen avtor dodelil avreolo plemenitega dejanja, ki bo odslej nepogrešljivo znamenje tega lika: odpoved ljubezenski sreči iz nesebičnega nagiba.

Tema ljubezenske odpovedi v imenu višjega načela sega nazaj prav k začetkom francoskega senzibilnega romana in ostane poslej njegova nepogrešljiva prvina. V roman jo je vpeljala Mme de La Fayette, poprej



je sodila v domeno klasicistične tragedije tistega časa. Racine in Corneille sta tako rekoč hkrati ubesedila spor med vladarsko dolžnostjo in osebno srečo v usodi Titusa in Berenike. V romanu *La princesse de Clèves* (1678) je konflikt prestavljen v zasebno življenje, vendar imperativ ostaja vzvišen, v primeru kneginje Klevske zakonska zvestoba, ki traja še po moževi smrti.

Rousseau je sledil tej tradiciji *métaphysique d'amour* v osrednji zgodbi *Nove Heloize*, bolj nenavadna pa je njena prevlada v Laurini epizodi. Taka plemenita odločitev je bila od 17. stoletja naprej pridržana za damo visokega rodu in zgledne kreposti, kakršna je kneginja Klevska in z nekaj pridržki tudi Julija. Da je take velikodušne žrtve zmožna kurtizana, deklica nizkega porekla in grešne preteklosti, je v romanu nekaj povsem novega. Avtor je dal s tem kurtizani status plemenite junakinje; v naslednjem stoletju bo postala tragična junakinja, Laura to še ni, je pa dovolj nesrečna, da zbuja ganjenost in sočutje bralcev.

V *Ljubezenskih prigodah* se pojavlja še en motiv, ki bo odslej stalnica v konfiguraciji tovrstne zgodbe: posrednik, ki kurtizano nagovori k odpovedi. Praviloma sta tukaj dve možnosti, ljubimčev oče ali prijatelj. V Laurinem primeru je to srčni prijatelj oboževanega Edwarda, v ozadju pa se čuti očetovska avtoriteta – ali manipulacija – gospoda de Wolmarja. V *Kneginji Klevski* še ni sledu o zunanjem nasprotištvu, dvor s kraljico vred kneginji po moževi smrti celo prigovarja, naj usliši vojvodovo snubitev, ona pa se po trpljenja polnem preiskovanju lastnega srca odloči sama, in to v nasprotju s pričakovanji okolice.

Pripovedni vzorec, ki ga je ustvaril Rousseau z *Ljubezenskimi prigodami milorda Edwarda*, je neposredno ali posredno postal model za poznejše zgodbe o plemenitih kurtizanah, vanj pa je včlenjenih kar nekaj posameznih prvin, ki so se v literaturi pojavljale že prej, vendar v drugačnem kontekstu. Kot besedili, ki vsebujeta precej gradbenega materiala za Rousseaujevo zgodbo, bosta v nadaljnjem obravnavana dva znamenita romana tistega časa, Prévostova *Manon Lescaut* in Richardsonov *Sir Charles Grandison*.

*Manon Lescaut*, ena izmed zgodnjih mojstrov in senzibilne literature, je napisana še v tradicionalni obliki memoarskega romana in ne v moderni pisemski, tudi nekaj pikareskne usedline je še ostalo v pripovedi. V nekem pogledu pa je daleč pred svojim časom; daleč čez idejni okvir razsvetljene dobe sega ubeseditve prvinske erotične strasti. Ta je prikazana kot neustavljiva naravna sila, ki je ne zajezi nobena stanovska, razumska ali etična pregrada. Vendar tudi Prévost plačuje tribut okusu svoje dobe s čustvenim moraliziranjem, s tem ko zatrjuje, da o

prestopništvu mladih zaljubljenecv pripoveduje s poučnimi nameni; junak romana, vitez des Grieux, sam razume svoje gorje kot zaslužen kazen za minule zablode.

Des Grieux pripoveduje zgodbo svoje nesrečne ljubezni sočutnemu poslušalcu, »uglednemu možu«, ta pa kot moder starejši svetovljan s pojasnili in preudarki uokvirja mladeničevo izpoved. Tovrstna prvoosebna retrospektiva, značilna za tedanji memoarski roman, se prav kakor pozneje pisemski romani razglša za resnično zgodbo. To je razvidno že iz naslova *La véritable histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*. Pripoved, ki jo danes poznamo kot kratek roman, je bila prvotno sestavni del obsežnega besedila z naslovom *Spomini in pustolovščine uglednega moža*, ki je izšlo v Amsterdamu l. 1731. *Manon Lescaut* je šestnajsta v seriji ljubezenskih zgodb, vstavljenih v 7. del *Spominov*. Samostojno je prvič izšla v Franciji l. 1733 in bila zaplenjena.<sup>10</sup>

Zgodba mladega para je postavljena na povsem konkretno sodobno prizorišče, večidel v Pariz, ki je prikazan v nič koliko verističnih podrobnostih in z razpoznavnim družbenim ozadjem. Nekaj eksotike je dodane čisto na koncu, ko se dogajanje preseli v izmišljeni New Orleans in ameriško divjino. Vzporednice z Laurino in Edwardovo zgodbo so še najbolj oprijemljive v konfiguraciji glavnih oseb, in to predvsem glede na njihovo stanovsko pripadnost, ne pa na njihove značajske lastnosti. Tudi tu je v središču stanovsko neskladen par, plemič in kurtizana. Des Grieux je mlajši sin ene najodličnejših družin iz svojega kraja, medtem ko prihaja Manon z družbenega obrobja, vseeno pa se želi vitez z njo poročiti. Junaka družijo sentimentalno prijateljstvo s plebejskim sošolcem, vendar je nekoliko manj plemenito kakor lordovo prijateljstvo s Saint-Preuxom. Tiberge, nekaj let starejši od des Grieuxa, se iz revnih razmer prebije skozi študij in postane duhovnik. Prijatelja ves čas svari in mu pridiga, ta pa se mu kar naprej laže in si od njega izposoja denar. Tiberge se na koncu še enkrat izkaže kot zvest prijatelj, ne ustraši se nevarnega potovanja, ko gre iskat des Grieuxa v Ameriko in ga srečno pripelje domov.

Tiberge pa ni edini pri reševanju junaka iz nevrednega razmerja. Vmes poseže tudi junakov strogi oče: »izprijeni in podivjani sin« ga ob slovesu imenuje »okrutni in zverinski oče«. (*Manon Lescaut* 166) Očetove grožnje ne zaležejo nič bolj kakor prijateljevo prepričevanje, tudi nasilna privedba domov se čez čas izkaže kot neuspešna. Stari aristokrat naposled doseže, da je Manon v skupini prostitutk deportirana v Novi svet, vendar jo vitez spremlja tudi v izgnanstvo. – Ti dve figuri, oče in prijatelj,

10 Prévost je besedilo *Manon Lescaut* revidiral l. 1753; odtlej se roman največkrat ponatiskuje po tej ediciji, ki je bila ob izidu prepovedana.

se že z *Manon* trdno zasidrata v zgodbi o nesprejemljivi ljubezenski zvezi kot junakova »rešitelja«, v romanih poznejšega časa navadno zadostuje že eden, dokler se prijatelj povsem ne umakne patriarhalnemu liku očeta.

Ob koncu romana des Grieux kakor pozneje milord Edward ostane zvest spominu ljubljene ženske, vse življenje bo objokoval mrtvo Manon. Ob takih zunanjih vzporednostih pa neodgovorni sedemnajstletnik značajsko nima nič skupnega z možatim milordom; kolikor je Edwardovemu liku botroval Prévost, kakor to ugotavlja C. E. Engel, so bili to resnejši junaki iz drugih romanov tega avtorja.

Manon je, podobno kakor Laura, rojena v skromnih razmerah, le da je starši ne prodajo v prostitucijo, ampak jo pošljejo v samostan, in prav na tej poti se na poštni postaji v Amiensu sreča z mladim vitezom, ki se s šolanja vrača domov, in z njim pobegne v Pariz. Manon ne postane kurtizana iz gmotne stiske, temveč iz neugnane želje po razkošju in zabavi, ki ju ponuja velemesto, za vse to pa potrebuje dosti bogatejše sponzorje, kakor je njen ljubimec. Des Grieuxu je sicer erotično privržena, njena čustva so po njegovem prepričanju »iskrena in naravna«, vendar zanj ni pripravljena žrtvovati svoje donosne kariere. Manon ni kurtizana, ki bi jo ljubezen spreobrnila h kreposti, prav nasprotno, ona je tista, ki naivnega ljubimca zapelje k pobegu iz semenišča, zavoljo nje postane kvartopirec, tat in prevarant, naposled zagreši celo uboj. Po njegovem vse to početje opravičuje njegova neizmerna ljubezen, veličina njegove strasti. Des Grieux obvlada besednjak senzibilne kulture, verbalno obožuje krepost in preliva solze ob vsakokratni nezvestobi svoje ljubice. Kaže, da skuša pisatelj tudi sicer odgovornost svojih dveh zaljubljenecv zmanjšati s poudarjanjem njune mladosti in slogom *comédie larmoyante*, ki je bila tisti čas v modi. V senzibilnem slogu je naslikana tudi rokokojsko ljubka junakinja. Bralec jo vidi samo z očmi neutolažljivega ljubimca, nedvomno idealizirano, saj o njej pripoveduje potem, ko je v ameriški preriji umrla v njegovem naročju in ji je z mečem izkopal grob. Prav zavoljo takega zornega kota ostaja Manon za bralca do neke mere nedoumljiva, zato še toliko bolj fascinantna: ljubka in očarljiva, nežna, ljubezniva, graciozna, a tudi muhasta in nepredvidljiva, celo perfidna; na tem šestnajstletnem bitju ostaja navdih otroške nedolžnosti, naj že počenja karkoli. V izgnanstvu Manon končno spozna, kaj vse je vitez zanj žrtvoval, obžaluje svoje ravnanje in mu postane zvesta; sicer pa v obupno primitivnih razmerah Novega sveta tudi grešnih priložnosti ni več. Manon izčrpana umre v surovem tujem svetu, izgubljeni sin se vrne v hišo svojega očeta, kjer pa ga pričaka le še starejši brat.

Manon slovi kot eden najbolj vplivnih literarnih likov, vendar se je njen zmagoslavni pohod skozi romane začel veliko pozneje, šele v 20.

letih 19. stoletja. C. E. Engel temu liku ne posveča pozornosti, ko preučuje Rousseaujevo razmerje do Prévosta. Med interpreti se je v splošnem razširilo mnenje, da je Manon najimenitnejša predhodnica plemenitih kurtizan 19. stoletja, vendar celo Beate Schmolke-Hasselmann, ki je zagovornica te presoje, priznava, da Manon ne spada v kategorijo požrtvovalnih zaljubljenk in da tudi ni kdove kako krepostna (Schmolke-Hasselmann 534). Proti »zgrešeni interpretaciji« (Sasse 12), da naj bi bila Manon predhodnica *Dame s kamelijami*, polemizira tudi Sasse, češ da ni prečiščena z resnično ljubeznijo. – Vsekakor pa se Prévostova junakinja prostovoljno ne odreče ničemur, ne luksusu, ne zabavam, pa tudi ljubimcu ne. V *Manon Lescaut* tako manjka osrednja tema Rousseaujeve zgodbe, ki naredi kurtizano res plemenito, odpoved ljubezni.

Med sodobniki je Prévost večjo slavo kakor z *Manon Lescaut* doživel s prevodom Richardsonove *Clarisse* (1747–1748, prevod 1751). Tedanja kritika je *Novo Heloizo* že vse od izida naprej obravnavala v soodvisnosti od tega besedila in tako je ostalo v literarni zgodovini še do danes, medtem ko Richardsonov zadnji roman, *The History of Sir Charles Grandison* (1753–1754, prevod 1755–1756) v zvezi z Rousseaujem ni zbujal zanimanja, čeprav bi si ga zaslužil.<sup>11</sup> V tedanji Evropi in tako tudi v Franciji je ta roman užival izjemen sloves in popularnost, zelo kmalu je bil preveden v več jezikov.

*Sir Charles Grandison* je pisemski roman iz sodobnega življenja višje meščanske družbe v Londonu in na podeželju; na robovih se ta sloj že stika s plemstvom, obe Grandisonovi sestri se poročita v aristokratske kroge. V veristično prikazovanje tedanjega družinskega in družabnega življenja je vstavljena »italijanska« zgodba, podobno kakor pri Rousseauju neke vrste tujek iz območja *romance*. Že nenavadna razdelitev *dramatis personae* ob začetku romana kaže na to dvojnost. Osebe so razvrščene na tri skupine: Moški, Ženske in Italijani (med temi je spletična markizove hčerke po imenu Laura).

Samuel Richardson ni bil nikoli v Italiji, imel pa je tam prijatelja in je od njega dobil podatke o družbenih razmerah v tej deželi. Morda je prav zaradi informacij iz prve roke v njegovem romanu manj predsodkov o Italiji kakor na splošno med njegovimi rojaki, in tudi več tolerance do katolicizma. Klišeji pri upodobitvi Italije pa so že znani: dežela nevarnih

11 Tudi v *Grandisonu* krepostni mladi par zgledno upravlja posestvo, skrbi za blaginjo služinčadi, dobrotelnosti je deležna vsa okolica; okrog Harriet in Grandisona se zbirajo lepođušni prijatelji in sorodniki. – V *Novi Heloizi* živijo v lepi slogi junakinja, njen mož in nekdanji ljubimec. V *Grandisonu* se srečajo naslovni junak, njegova mlada žena in nesojena nevesta; obe dami kar tekmujeta v velikodušnosti, ko si izkazujeta prijateljstvo in naklonjenost.

prigod, spletk, najetih morilcev, ovaduhov, zased, preoblek in ljubosumnih lepotic. Pitoreskne krajine še ni; tudi če se junak snide s srčno damo v parku ali oranževem gaju, sta slednja še brez barve in vonja. Ni upodobitve zgodovinskih mest – Milana, Firenc, Padove, Cremona, Parme, Neaplja –, koder vodi junaka njegova *grand tour*, tudi ne Bologne, ki je prizorišče njegove italijanske *romance*.

Italijanska zgodba je ubesedena v drugi čustveni legi kakor osrednji del romana. Razbolela, nezadržana čustvenost tudi sicer ni avtohtona v angleškem sentimentalizmu tega obdobja, tu se še ne dogaja, da bi junakinja od nesrečne ljubezni zblaznela ali si vzela življenje. Ludwig Borinski v svoji raziskavi angleškega romana 18. stoletja opozarja, da gre za kontinentalni slog rahločutnosti. V Anglijo je po vsej verjetnosti prodiral s prevodi francoske in španske novelistike 17. stoletja, ki ostaja v tej zvezi obsežno, še ne dovolj raziskano področje (Borinski 81–85). Italijanske pasaže med Richardsonovimi bralci tudi niso uživale nedeljene naklonjenosti.

Italijanska zgodba v *Grandisonu* po obsegu ni primerljiva z Rousseaujevo razmeroma kratko epizodo. Richardson je pisal tokrat – drugače kakor pri dramatični kompoziciji *Clarisse* – brez vnaprejšnjega načrta in italijanske prigode so se mu razpotegnile od III. do VI. zvezka ter z odrastki segle še v VII., potem ko je bila zgodba v resnici že končana, tj. angleški par že poročen. Bolj bistvena pa je razlika v funkciji ene in druge epizode. V *Novi Heloizi* Laurine in lordove ljubezenske zadeve prav nič ne vplivajo na osrednje dogajanje romana, v *Grandisonu* pa so njegov integralni del, zasnovan kot zaviralni dejavnik pri zblíževanju naslovnega junaka in njegove angleške izvoljenke. Italijanska romanca se je tudi sicer tako razrasla, da je skoraj zasenčila osrednjo zgodbo.

Italijanske prigode so vkomponirane v roman z dvema zajetnima svežnjema pisem, ki jih je Sir Charles pošiljal s potovanj svojemu mentorju in očetovskemu svetovalcu, častitemu dr. Bartlettu. Poprosil ga je, naj z njihovo vsebino seznaní mlado damo, Harriet Byron, čutil je namreč, da ji dolguje pojasnilo za svoje zadržano vedenje do nje. Sir Charles je srečal Harriet v dramatičnih okoliščinah: na deželni cesti jo je rešil iz krempljev plemiškega ugrabitelja. Mladenka ne more več dolgo skrivati svojih čustev do rešitelja, tega pa čast in dolžnost vežeta na hčerko iz imenitne aristokratske družine v Bologni. Prvi sklop pisem razkriva v retrospektivi dogodke z *Grandisonove grand tour* po Italiji, drugi pa sprotno poročanje z njegove vnovične poti v Bologno, kamor so ga poklicali zaskrbljeni Clementinini sorodniki.

Iz *Grandisonove italijanske romance* se da izluščiti kar nekaj vzporednic s prigodami milorda Edwarda, tako v postavitvi oseb kakor tudi



v dogajalnem vzorcu. Ta je tudi tokrat ljubezenski trikot: angleški gentleman na popotovanju po Italiji se znajde med dvema zaljubljenima ženskama, od teh je ena ognjevitá, strastna in ljubosumna, druga pa angelsko, rosno mlado bitje.

Sir Charles Grandison je še daleč v naslednje stoletje obveljal kot pojem angleškega gentlemana, Richardson je z njim ustvaril ideal razsvetljenske rahločutnosti in vrline. Značajsko je soroden milordu Edwardu, je omikan in izobražen; sicer ni plemič, vendar je premožen in ugleden, za svoja leta tudi nenavadno moder. Od milorda se razlikuje v tem, da živi kot zasebnik, upravlja svoje posestvo, ne služi pa v vojski ali v državni upravi. Zanj se je vnela lepotica visokega rodu in velikega premoženja, signora Olivia, ter mu ponudila roko in srce. Ko ji Grandison obzirno da vedeti, da ji čustev ne more vračati, se njena strast sprevrže v divjo maščevalnost. Ne le, da najema napadalce, celo sama ga poskusi ubiti (bodalice nosi zmerom kar pri sebi): »Nikoli več ne boš videl svoje Clementine!« (*Grandison* IV, 379) Tu je treba dodati, da Olivia ni edina nevarna Italijanka v tem romanu, med njimi se najde tudi kurtizana, ki ugonobi Grandisonovega lahkomiselnega sopotnika, in nenazadnje Clementinina sestrična Laurana Sforza; ta si nazadnje sama vzame življenje, ker z vsemi spletkami ne more osvojiti grofa Belvedere, Clementininega snubca.

Med osebami ne manjka sentimentalni prijatelj, vročekrvni in lahkoživi Jeronymo, sin markiza della Porretta iz Bologne. Grandison ne varčuje s svarili in opomini, ko se mladenič zaplete v razmerje z nevarno žensko, vendar vse zaman. Posledice so hude, eden od njegovih tekmecev mu postavi zasedo, a po srečnem naključju se na prizorišču prav tedaj pojavi Grandison in prijatelju reši življenje. Jeronymo mu je odtlej neizmerno vdan, vpelje ga v svojo družino, eno najimenitnejših v Bologni. Grandison je sprejet hvaležno in naklonjeno. Jeronymov starejši brat, učeni škof, je ljubitelj Milтона in si od Grandisona želi angleških lekcij. Pouku se pridruži najmlajša v družini della Porretta, Clementina; v znanju kmalu prekosi brata, pri tem pa se zaljubi v »tutorja«. Spet se v ozadju zarisuje tema Abelarda in Heloize, čeprav manj izrazito kakor pri Rousseauju.

Grandison obvladuje svoja čustva, ker se zaveda ovir: je meščanskega rodu, tujec in za katoliško družino heretik. Poleg tega so starši naklonjeni drugemu snubcu, mlademu in vsestransko odličnemu grofu Belvedere. Njihova skrb za hčerkinó srečo pa je tako iskrena, da so jo pripravljene dati v zakon Angležu in z njo knežjo doto, vendar z nekaterimi pogoji. Za Grandisona je nesprejemljiv tisti, ki bi Clementini pomenil največ: odreči bi se moral svoji veri. S težkim srcem odpotuje v Anglijo, Clementini se od ljubezenskega gorja omrači um. Njena



družina po vseh neuspehlih poskusih zdravljenja v obupu pokliče Grandisona – ta je medtem srečal Harriet, dekle svojega stanu in vere – in privoli v poroko brez prejšnjih pogojev. Clementini se res povrne razsočnost, vendar se po goreči molitvi in hudih notranjih bojih iz zvestobe svoji veri odpove zvezi z nadvse ljubljenim: »O ti, ki te ljubi moja duša ... če bi postala tvoja, bi ti bila tako vdana, da bi se izneverila svojemu Bogu.« (*Grandison* V, 565) Richardsonova *romance* se tako vrača na vzvišeno raven *Kneginje Klevske*:<sup>12</sup> odpovedi svoji veliki ljubezni je zmožna mlada dama visokega rodu, zgledne kreposti in goreče vere in to ne da bi kdor koli vplival na njeno odločitev. Poudarjeni verski motiv je Richardsonova posebnost; kneginja Klevska je imela za odpoved ljubezenski sreči plemenite, vendar drugačne nagibe, pa tudi Laurina spreobrnitev h kreposti ni religiozno spodbujena. V Rousseaujevi epizodi je verska tematika obrobne pomena; milord Edward, ki je protestant (ali natančneje deist), lahko Lauro neovirano obiskuje v samostanu vse do njenih redovnih zaobljub. Morda je omembe vreden svojevrsten Saint-Preuxev naklep: ko se je odločil, da bo preprečil milordovo nečastno poroko, ne izbira sredstev; če se Laura ne bi pustila prepričati, bi pri oblasteh dosegel prepoved poroke z drugovercem. Grandison sam pa kaže visoko mero verske tolerance, saj bi bil v zakonu s Clementino pripravljen spoštovati njena čustva in prepričanja.

Clementinina zgodba ostaja ob koncu romana odprta: sama si želi v samostan, njena družina pa ji prigovarja, naj usliši grofa Belvedere, ki jo ves čas stanovitno čaka. V zadnjem delu romana cela družina della Porretta obišče v Angliji mladoporočenca Harriet in Grandisona, po njegovem posredovanju dajo Clementini odlog za premislek.

Vélika tema francoskega senzibilnega romana, ljubezenska odpoved, je v Richardsonovi poustvaritvi v tistem času osamljena; v angleškem sentimentalizmu se ni mogla prav udomačiti. Clementina, eksaltirana in krivoverska Italijanka, tedanjih angleških bralcev ni ravno navduševala, zato pa so jo na kontinentu sprejeli z odprtimi rokami; Wieland npr. jo je poveličeval v tragediji *Clementina von Porretta* (1760), pravi čas zanjo pa je prišel tudi v Angliji z romantiko. Gledano z literarnozgodovinskega vidika pa je bil še dosti bolj daljnosežen odmev Grandisona, idealne upodobitve gentlemana. Pedagoški ljubimci v romanih Jane Austen bi bili brez tega zgleda nedvomno drugačni.

12 *Kneginja Klevska* je bila prevedena v angleščino že eno leto po izidu, l. 1679, in nato večkrat ponatisnjena. V *Grandisonu* modra starejša dama zasači mlado sorodnico pri branju tega romana in jo pouči, da je to neprimerna knjiga za dekleta njenih let, ker zbuja zgrešene predstave o ljubezni in zakonu (*Grandison* VII, 400).

V vseh treh besedilih, še posebno v Rousseaujevem, se je torej nabrala in se v *Ljubezenskih prigodah milorda Edwarda* tudi že izoblikovala zgodba o kurtizani s plemenitim srcem. Ko se je ta model v naslednjem stoletju umestil v sodobno urbano okolje, so se iz njega morale umakniti eksotične usedline iz tradicije *romance*.

## Viri

- Prévost d'Exiles, Antoine François: *Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*. Paris: Gallimard, 1936.
- – –. *Manon Lescaut*. Prev. in študijo napisala Djurdja Flerè. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1989. (Sto romanov).
- Richardson, Samuel: *The History of Sir Charles Grandison*. I–III. Edited with an introduction by Jocelyn Harris. London: Oxford University Press, 1972.
- Rousseau, Jean-Jacques: *Izpovedi* I–III. Prev. Silvester Škerl. Ljubljana: Slovenska Matica, 1955–1956.
- – –. *La Nouvelle Héloïse*. Introduction, notes et choix de variantes par René Pomeau. Paris: Garnier Frères, 1960.
- – –. *Julija ali Nova Heloiza*. (Izbrani odlomki). Prev., vsebino povzela in opombe napisala Radojka Vrančič. Uvodno razlago napisal Tone Smolej. Ljubljana: DZS, 2008.
- – –. *Julie oder Die neue Héloïse*. (Ur.) Dietrich Leube. Nachwort Reinhold Wolf. München: Winkler, 1978.
- – –. *Julija ili Nova Heloisa*. Prev. Ivan Čaberica. Split: Logos, 1984. (Beatrice. Svjetski ljubavni roman).

## Literatura

- Auerbach, Erich. *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. 3. Aufl. Bern/München: Francke, 1964.
- Borinski, Ludwig. *Der englische Roman des 18. Jahrhunderts*. 2. Aufl. Wiesbaden: Athenaion, 1978. (Athenaion Literaturwissenschaft 15).
- Engel, Claire Eliane. »L'Abbé Prévost et Jean-Jacques Rousseau«. *Annales de la Société Jean Jacques Rousseau* (1939–1940): 19–39.
- Kos, Janko. »Madame de La Fayette in začetki evropskega romana.« *Svetovni roman*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2009 (Zbirka Novi pristopi). 69–104.

- Munro, James S. »Richardson, Marivaux, and the French Romance Tradition«. *The Modern Language Review*. 70.4. (1975): 752–759.
- A New History of French Literature*. Ur. Denis Hollier. Cambridge, Mass./London: Harvard University Press, 1994.
- Sasse, Klaus. *Die Entdeckung der »courtisane vertueuse« in der französischen Literatur des 18. Jahrhunderts. Rétif de la Bretonne und seine Vorgänger*. Dis. Hamburg, 1967. (Hamburger romanistische Dissertationen 4).
- Schmolke-Hasselmann, Beate: »Manon – Marguerite – Nana oder: Was liest die literarische Kurtisane?« *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 8 (1984): 533–546.
- Smolej Tone. »Uvodna razlaga«. Jean-Jacques Rousseau. *Julija ali Nova He-loiza*. Ljubljana: DZS, 2008. (Zbirka Klasje). 11–43.
- Van Tieghem, Philippe. *La Nouvelle Héloïse de Jean-Jacques Rousseau*. Paris: Librairie Nizet, 1956. (Les grands événements littéraires).

---

## Stritarjev *Zorin* v družbi sodobnikov

Prvih bralcev *Zorina* ni motilo, če so bile v besedilu razpoznavne sledi nekaterih znamenitih romanov iz preteklosti, tako Rousseaujeve *Nove Heloize* (1761), Goethejevega *Wertherja* (1774) in morda še Foscolovih *Poslednjih pisem Jacopa Ortisa* (1802),<sup>1</sup> saj jih je očarala eleganca, kakršne slovenska pripovedna proza dotlej ni premogla, svetovljanski rojak pa jim je hkrati predstavil še zglede iz svetovne književnosti. V teku časa, še posebej po izidu *Gospoda Mirodolskega* (1876), pa se je v kritiki kakor tudi v literarni zgodovini ustalila presoja, da se je Stritar zgledoval pri delih, ki so bila že v njegovem času zastarela, da je torej *Zorin* zapoznel odrastek razsvetljenskega sentimentalizma oz. predromantike. Tako gledanje je do neke mere najbrž spodbudil tudi Stritar sam s poklonom avtorju *Nove Heloize*, ki ga navdušeno izreka *Zorin* ob obisku Montmorencyja,<sup>2</sup> na *Wertherja* pa opozarja že oblika Stritarjevega besedila: uokvirjen enoglasni pisemski roman, čeprav proti koncu odstopa od Goethejeve dokaj zahtevne variante. Pisemska oblika je bila od konca 18. stoletja naprej v rabi le še zelo redko; umakniti se je morala objektivnejši avktorialni pripovedi.

Iz tega domnevno zastarelega konteksta pa *Zorina* premakne v Stritarjevo sodobnost razprava Janka Kosa *Stritarjev Zorin in Dumaseva Dama s kamelijami*. Ko ob natančnem branju Dumaseve uspešnice iz leta 1848 in njene izjemno popularne odrske priredbe (1852) analizira genezo in strukturo Stritarjevega romana, pride do ugotovitve, »da je sicer res zgrajen iz sestavin Rousseaujevega in Goethejevega romana, da pa prihaja vanj močna plast postromantičnih elementov iz *Dame s kamelijami*«, in postavi tezo, »da v *Zorinu* kljub predromantičnim vplivom ne gre za

---

Prvič obj.: *Jezik in slovstvo*, 2013, letn. 58, št. 1/2, str. 137–150.

- 1 France Koblar (1954: 424) poleg teh predlog navaja še roman Józsefa Eötvösa *Kartauzi* (1838–1842) kot morebitni Stritarjev zglede, vendar iz sinopsisa tega dela niso razvidne nikakršne vzporednice z *Zorinom*; sledi namreč drugačnemu sentimentalnemu vzorcu, »zapeljani nedolžnosti«, kombinirani s t. i. samostansko romantiko. Dr. Ivan Dornik, poznavalec tega romana, je moral videti kakšne druge, morda idejne sorodnosti.
- 2 Tone Smolej (2011) ob *Zorinovem* obisku v Montmorencyju raziskuje Rousseaujevo recepcijo na Slovenskem ter Stritarjevo razmerje do avtorja *Nove Heloize*, prinaša pa tudi zanimive podatke o literarnem turizmu.

nekašen pozen podaljšek predromantike, ampak že za časa primerno postromantično delo« (Kos 1987: 168).

Dumasev roman o kurtizani z zlatim srcem je bil nedvomno najpopularnejši primerek žanra, ki je dosegel vrhunec med 30. in 50. leti 19. stoletja, preživel pa je še vse do konca stoletja in čez, in to ne le na ravni lahkotnejšega branja, temveč tudi z deli priznanih avtorjev, kakor so bili poleg Dumasa ml. še Balzac, Alfred de Musset, George Sand in drugi. Beate Schmolke-Hasselmann opredeljuje t. i. *Kurtisanenroman* kot »zanimivo varianta francoskega družbenega romana« (Schmolke-Hasselmann 1984: 533), ki pa v 70. letih doživi temeljito preobrazbo, ko naturalisti demitologizirajo lik plemenite kurtizane. Ta ima kar nekaj nastavkov že v sentimentalizmu 18. stoletja, tako v epizodi italijanske kurtizane Laure v *Novi Heloizi*, še prej pa v Prévostovem romanu o manj plemeniti, vendar nič manj očarljivi Manon Lescaut (1731). Medtem ko je do srede 19. stoletja zgodba o »novi Heloizi«, krepostni Juliji, med beročim občinstvom že povsem zatonila, je Prévostova zapeljivka od 20. let naprej doživljala zmerom nove izdaje in odrske priredbe.

Izhodišče za nadaljnje razpravljanje bo Kosova umestitev *Zorina* v območje postromantike, tistega segmenta evropske literature med letoma 1830 in 1880, v katerem so se tradicionalne sestavine sentimentalizma in predromantike preselile na sodobno prizorišče ter se prilagodile novim razmeram. Medtem ko temelji Kosova interpretacija na oprijemljivih stičiščih obeh romanov – zelo opozorljiva je npr. Stritarjeva uporaba imena Armand Duval –, v pričujočem zapisu ne gre za ugotavljanje vplivov; ti namreč niso dokazljivi, tudi če se zdijo še tako verjetni, pač pa gre za opis tistih *Zorinovih* lastnosti, ki so sorodne nekaterim sočasnim ali nekoliko zgodnejšim pripovednim besedilom. Pri tem se zapis omejuje na snovno-tematske sestavine tega romana, tj. na like, njihove konfiguracije, motive, pripovedne vzorce in prizorišča, ne posega pa v idejno plast *Zorina*, v Stritarjevo razmerje do Schopenhauerjeve filozofske misli in drugih pesimističnih tokov tega časa.<sup>3</sup>

V času, ko je v *Zvonu* izhajal *Zorin* (1870), je evropsko literarno prizorišče kot osrednja zvrst obvladoval družbenokritični realistični roman. Ob njem je izročilo razsvetljskega sentimentalizma in predromantike preživelo daleč v 19. stoletje, razpršeno v raznih preobrazbah po tedanji

3 O tem vprašanju gl. Jože Pogačnik: *Stritarjev literarni nazor*, 1963; Gregor Kocijan: »Stritarjevi literarnokritični pogledi v praksi«, 1992. Peter Kolšek (1980), ki izhaja iz Pirjevčeve teorije romana, pritrdilno odgovarja na vprašanje, ali je *Zorin* »primer novoveške romaneskne forme«, pridružuje se tudi Kosovi tezi (»Cankar in problem slovenskega romana«, 1989), da je to besedilo »prvi poskus slovenskega idejnega romana«; podobno Štefan Barbarič (1977: 123) o *Gospodu Mirodolskem* kot potencialnem »zarodku sodobnega romana idej«.

pripovedni prozi, in to na več ravneh: ne le v trivialni literaturi, ki je s feljtonskim romanom že osvojila množično občinstvo, ampak tudi v posameznih delih vidnih realistov, npr. v Balzacovem romanu *Lilija v dolini* (1835) ali v *Bednih ljudeh* (1846) Dostojevskega; obe deli ohranjata poleg sižeya tudi pisemsko obliko. Tradicionalni vzorci se vpletajo ponekod kot posamezni prameni v znane realistične romane, tako npr. v Flaubertovo *Vzgojo srca* (1869) in dela Turgenjeva. V tako rekoč čisti obliki pa se ta tradicija zgosti v tipu romana, ki je obstajal ob meščanski realistični epopeji; zanj je v rabi označba *roman personnel*, v nemškem območju *Individualroman*.

Lothar Knapp (1976) ga opredeljuje kot podzvrst psihološkoanalitičnega romana in sledi njegovim izvirom tja do Rousseaujevih *Izpovedi* (1765–1770). Kot mejnike v razvoju tega romanesknega tipa postavlja dela Constanta, de Musseta in Fromentina,<sup>4</sup> upošteva pa še celo vrsto drugih avtorjev, kakor so Senancour, Chateaubriand ter pisateljice od Mme de Charrière in Mme de Staël do George Sand. Kakor pove že naslov de Mussetovega romana, *Izpoved otroka našega časa* (1836), je v središču takega besedila razkrivanje neke boleče ali celo tragične osebne izkušnje, ki je oblečena v fiktiven dogajalni vzorec. Junakova izpoved je neposredna, praviloma prvoosebna, neredko v obliki dnevnika ali pisem, ko odstira vpogled v njegov notranji svet, njegove težnje, hrepenenje, poglede na življenje in svet in še zlasti njegovo čustveno razbolelost. Ker je pripoved osredinjena na junakovo notranje doživljanje, je zunanje dogajanje skrčeno na minimum, ozek je tudi krog oseb, s katerimi junak prihaja v stik. V središču romana je izobrazen in kultiviran mlad mož, tenkočuten, melanholičen, občasno celo obupan, gmotno neodvisen in brezdelen in tudi nasploh nedejaven. Posebno v tistih personalnih romanih, ki izvirajo izpod ženskih peres, so vidne tudi manj idealne poteze tega sicer očarljivega mladeniča: narcisoidnost, bolesta občutljivost, ljubosumnost, tudi omahljivost in neodločnost. Ženska ni več žrtev perfidnega zapeljivca kakor nekoč pri Richardsonu ali Laclosu, temveč melanholičnega mladeniča s šibkim značajem. Naj je že kreposten ali libertin, vsak po svoje je v pogubo ljubljeni ženski, dostikrat pa tudi sebi.<sup>5</sup> Junakova usodna izkušnja je namreč prikazana v zgodbi neuresničljive ljubezni do ženske, ki je že zaročena, poročena, metresa ali kako drugače oddana. V tlorisu je

4 Benjamin Constant: *Adolphe* (1816); Alfred de Musset: *La confession d'un enfant du siècle* (1836); Eugène Fromentin: *Dominique* (1862).

5 Sorodni liki in vzorci bi se nedvomno našli tudi v slovanskih literaturah, npr. v Sienkiewiczovem romanu *Brez dogme* (1891). Blaziranega junaka, ne prav daljnega Onjeginovega sorodnika, žene obsedenska, razdiralna in samouničevalna strast do poročene žene, katere ljubezen je zavrgel, ko je bila še dekle; ob njeni smrti si sam vzame življenje.



torej trikot iz drugega dela *Nove Heloize*, okleščen pedagoškega in družbenoreformatorskega balasta, kakršen bremeni izvornik, hkrati je to tudi tloris *Wertherja*, ki je sam nastal po zgledu Rousseaujevega romana; ta dva vzorca sta v raznih variantah 19. stoletja skoraj nerazločljiva, v osnovi pa je to klasični tloris francoskega novoveškega romana že od 17. stoletja naprej. Taka zgodba se ne more končati razveseljivo; sklene jo junakinjina smrt, junakov samomor ali, v najboljšem primeru, resignacija. Dumasev Armand prihaja sicer iz drugega romanesknega vzorca, iz zgodbe o plemeniti kurtizani, je pa tudi on senzibilen mladenič, ki si naklonjenost tuberkulozne Marguerite pridobi prav s sočutjem in predanostjo. Vendar je zmožen duševne okrutnosti, ko se hoče ljubici maščevati za domnevno nezvestobo, njegovo brezmejno kesanje in žalovanje ob njeni smrti pa bi bilo v čast kateremu koli sentimentalnemu zaljubljenцу.

Ne glede na to, ali je katere od teh potomcev Rousseaujevega Saint-Preuxa in Goethejevega *Wertherja* izobraženi in razgledani Stritar poznal, so to nedvomno predhodniki in sorodniki Milana Zorina, rojeni iz skupnega življenjskega občutja. *Zorin* je temu tipu romana soroden ne le po liku junaka, ampak tudi po strukturi, je kratek roman, obrnjen v junakov notranji svet, junakova neposredna, prvoosebna predstavitev. Je pa tudi »portret umetnika kot mladega moža«, besedilo z izrazito avtobiografsko podlago:<sup>6</sup> subjektivna doživetja so ubesedena v sporočenih vzorcih, vse kaže, da Stritar ni bil fabulist. Snovne prvine se tako rekoč utaplajo v brezbrežni refleksiji; slednjo omogoča prav pisemska oblika, v njej se tudi nezadržno razliva junakovo duševno gorje, saj trpi ob lastnem bivanju, ob stvarnosti, kakršna je, boli ga trpljenje vsega človeštva. Kakor njegovi predhodniki in sodobniki iz personalnega romana je tudi Zorin tenkočuten in sočuten, vnet za ideale in brezmejno nesrečen ob spoznanju, da niso uresničljivi.

Drugačne preobrazbe kakor v personalnem romanu pa je doživljala dediščina 18. stoletja v nemškem jezikovnem prostoru, kjer je – podobno kakor pri nas – prevladovala kratka pripovedna proza. Najbolj cenjena zvrst ni bil roman, temveč novela, in prav v njej so se najbolj na gosto naselili posodobljeni vzorci in motivi iz sentimentalne in predromantične tradicije. To še posebej velja za literarno smer bidermajerja, ki je bila del tega splošno kulturnega pojava v srednji Evropi, najizraziteje pač v Avstriji. Temeljna monografija o literarnem bidermajerju, *Biedermeierzeit*

6 Koblar (1954: 412, 413, 415) kot avtobiografsko ogrodje *Zorina* navaja Stritarjevo potovanje v Pariz leta 1861, tja naj bi si šel zdraviti ljubezenske bolečine, premišljanja o umetnosti, dunajsko osamljenost, samomor dveh prijateljev, spomine na sosedovo rejenko, tržaško siroto; avtobiografsko podlago naj bi imel tudi model za malo Evelino.

(1971–1980) Friedricha Sengleja, opisuje bidermajer kot enega izmed raznorodnih literarnih tokov, ki so se izlivali v postromantiko v obdobju Metternichove restavracije, v depresivnem ozračju po neuspeli revoluciji; od tod tudi razpoloženje melanholije, elegičnosti, resignacije v tej literarni smeri, njeno umikanje iz javnega življenja v zasebnost, v družinsko idilo ali ljubezensko zvezo. V takem ozračju je vnovič oživela *Empfindsamkeit*, specifično nemška različica senzibilnosti, duhovno sorodna miselnosti in vrednotam restavracijske dobe. Drugače kakor v Nemčiji v Avstriji zveza s to tradicijo tudi nikoli ni bila pretrgana, nadaljevala se je še daleč v 70. leta, preden je zdrsula v trivialno literaturo.

Stritar je večji del življenja, tako tudi svoja najbolj ustvarjalna leta, prebival na Dunaju, v središču avstrijske kulture v obdobju, ko je ta dosegla prvi vrhunec z deli Grillparzerja, Stifterja in sodobnikov; treba pa je upoštevati, da je bidermajer sicer zajel mnoge odlične avtorje nemškega jezikovnega področja, ni pa obvladoval njihovega celotnega opusa, temveč le neko fazo v njihovem ustvarjanju. Koliko je Stritar poznal in cenil tedanje avstrijske in nemške pisatelje, je iz omemb v njegovih spisih in pismih razvidno le deloma, nekaterih najvidnejših, npr. Stifterja, sploh ne omenja.<sup>7</sup>

Stifterjev roman *Pozno poletje* (1857) je veljal za enega vrhunskih dosežkov bidermajerske proze, čeprav je bil ob svojem času deležen kritike, da se pred političnim dogajanjem ter industrijsko revolucijo zapira v idilični in harmonični svet. *Pozno poletje* uživa sloves najpomembnejšega vzgojnega romana po Goethejevem *Wilhelmu Meistru*, ohranja tudi zvestobo humanim idealom weimarske klasike. Moder, plemenit, v življenju preskušen mož Gustav von Risach na svojem zglednem posestvu, kamor se je umaknil po bleščeči karieri v državni upravi, neprisiljeno vzgaja um in srce za vse lepo in dobro vnetega meščanskega mladeniča Heinricha Drendorfa. V predzadnjem poglavju tega obsežnega romana Risach mlademu prijatelju razkrije zgodbo svoje neuresničene ljubezni. Poglavje z naslovom *Pogled nazaj* je strukturirano kot dolga novela, podložena z vzorcem *Nove Heloize*. Ob tem se nazorno pokaže, kako je »francoski« trikot v bidermajerskem obnebj u izoblikoval svojo lastno, ublaženo varianto: ljubljeno dekle se najprej bolj ali manj neprosvoljno poroči z neljubljenim možem, vendar ta pozneje umre in ona lahko zdaj legalno usliši svojega oboževalca iz mladih let. Ta vzorec je priljubljen v tedanji novelistiki, v Stifterjevem romanu se sicer nekdanja grajska hči in tedanji domači učitelj, zdaj v barona povzdignjeni Risach, ob vnovičnem

7 Stifterja omenja Slodnjak (1975: 159) v povezavi s *Svetinovo Metko*, z *Gospodom Mirodolskim* pa Barbarič (1977: 128) in Bogataj Gradišnik (1985/86: 244–249).

srečanju ne poročita, čeprav sta medtem oba ovdovela; družji ju prečišče-no, plemenito prijateljstvo v nekoliko otožnem soju »poznega poletja«, oba nesebično naklonjena zvezi Risachovega »duhovnega sina« Heinri-cha in Mathildine hčere Natalije.

*Pozno poletje* se kljub minimalnemu dogajanju razteza na le malo manj kot šeststo stranih. Vzrok za tolikšen obseg so v precejšnji meri nekatere značilnosti bidermajerske pripovedne proze, ki jih Sengle obravnava kot »sekundarne pripovedne prvine« ali »odvečne strani«. Prav te sestavljajo tudi dovršen del *Zorina*, čeprav gre v tem primeru za kratek roman. V *Zorinu* so to obsežna reflektivnost in vpleteni verzi, ki naj ustvarjajo ustre-zno razpoloženje, služijo kot lajtmotiv ali pa imajo celo funkcijo v zgod-bi: Dela in Zorin se po dolgih letih ločenosti prepoznata po stari ljudski pesmi, ki sta jo v otroških letih prepevala na paši. Stritar je tudi mojster žanrskih prizorov, priljubljenih tako v bidermajerski prozi kakor v sli-karstvu tega stila. Posebno mesto je bilo v tedanjem pripovedništvu od-merjeno idili, vendar ta ni bila časovno omejena na bidermajersko smer; odkritje narave in preprostega življenja na deželi je iz razsvetljskega sentimentalizma preživelo še daleč v realizem 19. stoletja. Pastoralna na pristavi Vernierovih ni edini idilski intermezzo v *Zorinu*; v tem slogu sta upodobljena še dva izleta v pariško okolico, romanje v Montmorency in popoldan z malo Evelino v Fontainebleauju, še posebno pa »pogled na-zaj« v izgubljeni raj otroštva v domači vasi, idealiziran, z nostalgijo olep-šan podeželski svet. Stritar je idilo tudi sicer oblikoval v značilni tehniki bidermajerskega krajinarstva – v takih upodobitvah narave je bil mojster prav Stifter – kot drobnorisbo in kot panoramsko sliko.

Preostaja še vprašanje, kako so se prvine personalnega romana in bidermajerskega pripovedništva v *Zorinu* družile s tistimi iz znanih treh predlog, *Nove Heloize*, *Wertherja* in *Dame s kamelijami*. Kar se tiče likov in njihove postavitve okrog junaka, je najprej očitno, da *Zorin* kot pisemski roman ohranja temeljno konvencijo te zvrsti, razmerje junaka in njegovega prijatelja; slednji je naslovnik junakovih pisem in njegov zaupnik. Medtem ko je v *Novi Heloizi* Saint-Preuxov prijatelj še dejav-no posegal v zgodbo, je Wertherjev brez lastnega glasu, njegova vloga je omejena na izdajateljstvo Wertherjevih pisem, na njihov okvir, prav tako v *Zorinu*, le da se tu njegov neimenovani prijatelj oglasi z enim samim svarečim pismom, ko začuti, da je Zorin v nevarnosti. Dediščina pisemskega romana je tudi dvojica prijateljic, Dele in Juliete Vernier; ta v enoglasnem pisemskem romanu izgubi vlogo naslovnice, ostane pa ji žalostna naloga, da Zorinu poroča o Delini boleznii in smrti, podob-no kakor Margueritina družabnica Julie Duprat Armandu. Dela Julieti

narekuje tudi poslovilno pismo Zorinu, ker je sama preslabotna, da bi držala pero.

Dominantno vlogo v sentimentalnem romanu 18. stoletja je imel družinski oče. Patriarhalni očetje so v ženitvenih zadevah tiranizirali hčere, nekoliko manj uspešno tudi sinove. V novejših romanih niso več nasilni, rajši ubirajo bolj prefinjene metode. V Constantovem romanu *Adolphov oče* na videz pušča sinu prostost, na skrivnem pa spodkopava njegovo razmerje z neprimerno ljubico. Tudi gospod Duval, Armandov oče, se, potem ko pri sinu njegova jeza ni nič zalegla, obrne na Marguerito in jo prepriča, da sta od njene velikodušne odpovedi odvisna sreča njegove hčere in ugled častivredne družine. S podobnimi argumenti nagovarja Zorina Delin oče – sicer v pismu, osebno se nikoli ne srečata; pri njem ni čutiti robotosti, ki se tu in tam pokažejo pri domnevno dostojanstvenem Armandovem očetu. Dela in njen oče sestavljata konfiguracijo, ki je v bidermajerski zgodbi posebno priljubljena: ovdoveli oče in pravkar odrasla hči, v tem primeru še edinka, na katero je oče toliko bolj navezan in tudi resnično zaskrbljen za njeno prihodnost. Taka postavitev ponuja dobre možnosti za fabulativne zaplete, kakor hitro stopi na prizorišče izvoljenec mlade dame. Vdovec je tudi Lottin oče v *Wertherju*, a se v hčerine srčne zadeve ne vmešava; to niti ni potrebno, saj ni nobene nevarnosti, da bi zavaljo zanesenjaškega oboževalca zapustila zanesljivega zaročenca.

Ponavljajo se tudi nekatere situacije in se že skoraj ustalijo v klišeje. Tak je že izhodiščni položaj: junak pripotuje v drug kraj – Zorin celo v tujo deželo –, kjer bo doživel usodno srečanje. Saint-Preux se vrne z daljnega popotovanja več let po Julijini poroki v kraj, kjer njegova mladostna ljubezen živi kot poročena žena in mati. Werther pride v manjše podeželsko mesto urejat družinsko dediščino in se zaljubi v Lotte, ki je že zaročena, prav tako Tereza, ko jo spozna Ortis, politični emigrant, ki je pobegnil iz zasedenih Benetk v okolico Padove. Armand in Zorin prispeta iz province v Pariz, Zorin spoznavat umetnostne zaklade, Armand prej čare velemesta.

Armand prvi dve srečanji z Marguerito – v razmiku dveh let – doživi v gledališču. Zorin prijateljico iz otroških let, Delo, prepozna v mladi dami na predstavi *Don Juana* v operi. Zorin namreč občuduje Mozartovo glasbo, medtem ko ni niti omenjeno, katero predstavo gledata Armand in Marguerite, saj je v Dumasevem romanu gledališče predvsem priložnost za družabna srečanja, še bolj za razkazovanje toalet in nakita. Heinrich Drendorf v loži zagleda prelepo dekle, ki preliva solze nad usodo kralja Leara, svojo prihodnjo nevesto. In le malo pozneje kakor Zorin bo tudi Tavčarjev *Ivan Slavelj* (1876) nekdanjo ubogo rejenko

Marjanico spet videl na cesarskem Dunaju med predstavo *Othella*, zdaj kot konteso Marijo Ano. Tako prizorišče prve ljubezni bi bilo v *Novi Heloizi* nepredstavljivo; Saint-Preux namreč v celoti deli poglede svojega avtorja, ko se v poročanju iz vsestransko grešnega Pariza še posebej zgraža nad tamkajšnjim gledališčem.

Ljubezenska zgodba, ki sledi prvemu srečanju, je v *Zorinu* oblikovana kot »francoski« trikot, tj. kot drugi del *Nove Heloize* oz. *Wertherja*, le da je v tem primeru en lik tako rekoč neviden. Zorin se nikoli ne sreča z Delinim ženinom, o njegovih odlikah sliši le od matere Vernier. Izbira tega tragičnega vzorca je v slovenskem pripovedništvu tega časa redkost, val vajevskega svetoboljša, ki je prinesel Erjavčevo wertherjansko povest *Zamorjeni cvet* (1861), je že uplahnil. Slovenski zgodnjemeščanski roman je tematiziral položaj in ambicije mladega izobraženstva, narodnoprerodni zanos 60. in 70. let je narekoval tudi optimističen konec, poroko plebejskega junaka z gosposko hčerjo. V našem tedanjem romanu je še živel idejni naboj razsvetljenskega sentimentalizma, kritika stanovskih razlik in privilegijev, neločljivo povezan z narodnostno idejo, medtem ko se je že v *Wertherju* težišče prevesilo od kritike plemstva – ta je le še obrobnegega pomena – k odporu do svojega lastnega, meščanskega stanu in njegovih ustanov.

Stanovska razlika, v *Novi Heloizi* še nepremostljiva, tu ne obstaja več: vsi trije, Werther, Lotte in njen zaročenec Albert pripadajo istemu, tj. meščanskemu sloju. Tudi v *Ortisu* je problem drugje: aristokratska Tereza s poroko z bogatim Odoardom rešuje svojo obubožano družino. V *Poznem poletju* Mathildini starši nimajo pomislekov zavoljo razlike v rodu in družbenem položaju, njihovi razlogi so povsem stvarni: Mathilde je po njihovem še premlada za tako daljnosežno odločitev – ko je prišel Rischach k njim za domačega učitelja, je imela štirinajst let –, on pa še nima eksistence, da bi lahko ustvaril družino. Delin oče se prav tako ne sklicuje na njen visoki rod, ampak na zavezo dveh prijateljskih družin in na domnevno srečo svoje hčere. Morda iz njegovega pisma le zaveje nadih aristokratske vzvišenosti, ko poudarja, da niti Zorinovega imena ne ve; zanj je morda Zorin samo brezimen tujec, čeprav je izobražen, omikan, očitno tudi premožen, povsem doma na gosposkem parketu.

Ob »francoskem« trikotu je Stritar izbral še enega velikih motivov francoskega novoveškega romana, ljubezensko odpoved, in jo umestil v središče Zorinove zgodbe. Neobičajna pa je pri tem razdelitev vlog. V romanu je bila ženska tista, ki se iz vzvišenih nagibov odreče ljubljenu, naj je že to krepostna žena, kakor je bila kneginja Klevska ali Julija, ali pa kurtizana, kakršni sta Rousseaujeva Laura in Dumaseva Marguerite.



V Stritarjevem romanu pa je junak tisti, ki se brez obotavljanja ukloni zahtevi – čeprav je izražena kot prošnja – Delinega očeta, prav kakor Marguerite usliši Armandovega roditelja. Kos to nenavadno zamenjavo vlog interpretira na psihološki ravni, med drugim tudi z Zorinovo feminilnostjo. Stritar sicer skuša to dejanje svojega junaka prikazati v kar najlepši luči kot nesebično in požrtvovalno, vendar Zorinove šibke volje in neodločnosti ni mogoče spregledati. Eden redkih primerov s tako obrnjenima vlogama – z izjemo lepodušnega in leporečnega Rudina v istoimenskem romanu Turgenjeva iz leta 1856 – je v *Poznem poletju*. Risach pristane na prošnjo Mathildinih staršev, naj se odpove njihovi hčerki, in svojo odločitev tudi sam sporoči dekletu, kakor to stori Zorin v pismu. Odziv je pri obeh dekletih celo za ljubimca nepričakovano buren; tudi pri Mathildi to ni bila najstniška zaljubljenost, temveč globoko, brezpogojno čustvo, prav kakor pri Deli. Ena in druga bi bili pripravljene zapustiti vse in oditi z ljubljenim, četudi na konec sveta, zato je razočaranje nad njim nepopisno. Dela od žalosti zboli in umre kakor pred njo že veliko junakinj sentimentalnega romana, prav do njegovih začetkov sega tudi konvencija poslovilnega pisma ljubimcu. Delino umiranje in slovo sta, kakor pokaže analiza (Kos 1987: 164), stilizirana predvsem po Dumasevem zgledu.

Zorinov samomor pa ni prikazan v vsej brutalnosti kakor Wertherjev ali Ortisov – slednji se zabode v slogu starih Rimljanov –, temveč je utopitev v Blejskem jezeru le napovedana, najprej v Zorinovih sanjah, nato v Delinih vročičnih blodnjah, na koncu pa jo potrdi lakonična opomba prijatelja, da o nesrečnem mladeniču po njegovem zadnjem pismu ni slišal nič več. Razpravljanje o upravičenosti oz. nesprejemljivosti samomora poteka med prijatelji že vse od *Nove Heloize* in prek *Wertherja*, ki si naposled pri Albertu celo izposodi pištoli, in tudi Zorina prijatelj v svojem edinem pismu opominja k večji močnatosti ter dolžnostim do domovine in človeštva, vendar je obupani junak takrat že gluha za narodnopotrjevalne argumente. Na Slovenskem je Zorinov samomor zbuja kar nekaj zgražanja, v našem tedanjem pripovedništvu je zelo redek pojav, medtem ko drugod literarnih samomorov ne manjka. Ta motiv je v 70. letih posebno pogosten v salonskih novelah Ferdinanda von Saara, prikazan z iztanjšano psihološko motivacijo. Njihov avtor, avstrijski častnik, si je sam vzel življenje, tako tudi Stifter, medtem ko njegov junak v *Poznem poletju* po razhodu z Mathilde to skušnjava premaga.

Prizorišče Stritarjevega romana ni več graščina na deželi ali trško okolje kakor v sočasnem slovenskem pripovedništvu, temveč velemesto, francoska prestolnica. Nedvomno je v Zorinovem doživljanju Pariza ubesedeno Stritarjevo zelo osebno doživljanje tega mesta, saj se v tem izrazilo



razlikuje od svojih literarnih predhodnikov in sodobnikov. Saint-Preux, ki se je v Parizu mudil več kakor sto let poprej, poroča le o brezdanji izprijenosti in zlaganosti tamkajšnje visoke družbe. Armand, ki pohajkuje po Parizu dobrih dvajset let pred Zorinom, je sprva zaslepljen od blišča in razkošja tega mesta, nato pa oba z Marguerite spoznata praznoto družabnega vrveža in hrupnih zabav in se umakneta v rousseaujevsko idilo na deželo, podobno kakor pozneje Dela in Zorin doživita v preprostem rustikalnem okolju svojo kratko srečo.

Kakor ugotavlja Štefan Barbarič (1986: 3), je Zorinovo doživljanje Pariza osredinjeno skoraj samo na umetnostne zaklade mesta in okolice. Že prej je obiskal galerije Dresdna in drugih evropskih mest, tu pa ure in ure zamaknjeno preživlja v Louvru in razmišlja o umetnosti, ki da je »najblažji cvet človeštva«. V *Zorinu* je Stritar obsežno in poetično razložil svoje estetske poglede, ob ogledih znamenitih zgodovinskih prizorišč se humanistično zgraža nad krvavimi dogodki – vse drugače kakor Ortis, ki vidi v spomenikih priče slavne preteklosti svoje zaslužnjene domovine. V Zorinov Pariz tudi ni segel senzacionalni roman, ki je doživljal velikanski uspeh, vse odkar je začel v časopisnih nadaljevanjih izhajati njegov prototip, *Pariške skrivnosti* (1842–1843) Eugèna Sueja. Melodramatična zgodba tega žanra je umeščena v velemestno podzemlje, v okolje skrajne revščine, prostitucije in grozovitih hudodelstev. Taka podoba velemesta se ni razšopirila samo po trivialnem in feljtonskem romanu, črno podzemlje Londona je razkrival Dickens, Sankt Peterburga Dostojevski, pariške skrivnosti sta po Sueju odstirala tudi Balzac in Hugo (*Nesrečniki*, 1862). Tovrstni romani, tudi najbolj trivialni, pa so bili na svoj način socialno angažirani, propagirali so reformne ideje, ki so krožile sredi 19. stoletja.

Stritar ni bil brez posluha za socialno bedo v urbanem okolju, le da je ni slikal v temačnih in kričečih barvah. Zorinovo srečanje s človeško stisko je upodobljeno v slogu t. i. *Armenidylle*, kakršno je gojila bidermajerska pripovedna proza. Klasični primerek tega žanra je Grillparzerjev *Revni goslar* (1848), množična produkcija manj umetniških zgodb o ponižanih in razžaljenih pa je polnila bidermajerske almanahe in koledarje; Stritar sam je napisal kar lepo število takih prigodnic. V tem žanru ni senzacionalnih dogodkov ne kriminalnega podzemlja, temveč ozke sive ulice revnih četrti, podstrešne izbe, v katerih se stiskajo siromaki; tudi ni pozivov k reformam, temveč k sočutju in dobroti. In ker nič ni bolj ganljivega kakor lačen otrok, tudi Zorin in Evelina na enem svojih sprehodov najdeta razcapanega in objokanega fantka, nato na podstrešju še njegovo ovdovelo mater s kupom otrok. Zorin in njegova mala spremljevalka se seveda dejavno zavzameta zanje.

Otrokom je bidermajer še posebej naklonjen; to je v veliki meri povezano s pedagoško vnemo te smeri, pa tudi z visokim vrednotenjem družinskega življenja. Stritar je izrisal celo galerijo otroških portretov, od čisto vsakdanjih do angelskih, krištofšmidovskih, in to ne le v pesmih in spisih za mladino ter božičnih prigodnicah, ampak tudi v pripovednih delih za odrasle. V *Zorinu* ima vidno vlogo devetletna Evelina, bister in radoveden otrok, ki se skuša pri Zorinu celo učiti slovenščine. Koblar (1954: 422) kot morebitno spodbudo za ta otroški lik omenja Terezino sestrico Isabellino, ki se prisrčno naveže na Ortisa. Sicer pa se malčki na veliko kobacajo tudi po *Wertherju* in privabljajo številne ilustratorje, tudi še v času bidermajerja.<sup>8</sup>

Značilen motiv bidermajerske novelistike je skupno otroštvo deklice in dečka, iz njunega prijateljstva zraste ljubezensko čustvo, ki pa le malokdaj najde izpolnitev. Med znanimi ubeseditvami tega motiva so npr. Stifterjeva povest *Granit* (1849) ter noveli *Immensee* (1850) Theodorja Storma in *Romeo in Julija na vasi* (1856) Gottfrieda Kellerja. V Zorinovem »pogledu nazaj« v otroštvo ta motiv obuja pisateljev spomin na sosedovo rejenko – ta se zmerom znova pojavlja v Stritarjevih delih –, srečuje pa se z enim najpopularnejših literarnih vzorcev 19. stoletja, s t. i. najdensko zgodbo.<sup>9</sup> Ta vzorec ima sicer dolgo tradicijo, vendar svoj pravi razcvet doživi šele zdaj, ko postane tako rekoč tipičen. Norbert Bachleitner (2010: 94) s posebnim ozirom na feljtonski roman razlaga pojav kot posledico socialne nestabilnosti, ko se je tudi aristokracija znašla med poraženci družbenega preslojevanja. To so zgodbe o najdencih, o zamenjanih otrocih visokega rodu, o razdedinjenih, zapuščenih, nezakonskih otrocih, o sirotah, ki so zgodaj izgubile starše. Tudi Dela je zamenjan aristokratski otrok, hčerka francoskega konzula v Trstu, sirota Marjanica v *Ivanu Slavljju* je nezakonski otrok nesrečnega grofa Salderna. Znamenite sirote so ustvarili Dickens, Hugo, Dostojevski, najbolj pa je slovela Fleur-de-Marie, mladoletna prostitutka iz *Pariških skrivnosti*, prav z dna družbe, čeprav se pozneje izkaže, da je v resnici knežjega rodu. V vaških zgodbah tega

8 Werther prvič zagleda Lotte, ko ta v preprosti beli obleki z rožnatimi pentljami, podoba naravne, neizumetničene ljubkosti, deli kruh bratcem in sestricam. Znamenita *Brottschneideszene* je bila ilustrirana še v 19. stoletju, ko se je Thackeray iz tega prizora že ujedljivo norčeval. Priljubljen predmet ilustratorjev je bil tudi Werther sredi razposajenih otročajeve, ko vstopi resnobni mestni zdravnik in osupne (Jutta Assel, *Wertherillustrationen – Bilddokumente als Rezeptionszeugnisse*, 1984). Kakor pri Wertherju je tudi pri Zorinu naklonjenost otrokom znamenje mehkega srca in ljubeznivega značaja.

9 Termin *najdenska povest* uvaja Hladnik (1983: 75, 76), gl. tudi njegovo *Slovensko kmečko povest*, 1990.

časa, tudi v naših, pa živi nič koliko rejenk in rejencev, ki sicer niso žrtve kakšnih temačnih skrivnosti, ponarejenih oporok ali mahinacij pogoltnih sorodnikov, ampak so le sirote brez staršev. Med temi je uživala izjemno priljubljenost povest o gosji pastirici *Bosonožka* (1856) Bertholda Auerbacha,<sup>10</sup> pa tudi pobalinska *Mala Fadette* (1849) George Sandove, vnučinja zeliščarice, prav kakor »malce podivjana« in »družbeno zapostavljena« Mina v povesti *Gostinja* (1868) Frana Celestina (Kocijan 1983: 134). Dela, sosedova rejenka v *Zorinu*, je angelsko bitje, nenavadno razumna in milosrčna, otrok otožne, »čudno tuje lepote«, črnolasa in temnooka. Zavoljo nenavadne zunanosti ji vaški paglavci nagajajo, Zorin pa ji je zvest prijatelj in zaščitnik. (Fantalini zasmehujejo tudi malo Fadette, češ da je »črna« in »grda«, v bran se ji postavi najstnik s premožnega posestva.) Črnolaska je osirotela potomka ruske knežje rodovine v Stifterjevi povesti *Poljsko cvetje* (1841), nadalje Nelly, nepriznana knežja hčerka v *Ponižanih in razžaljenih* (1861) Dostojevskega, našla bi se še katera. Skupni model za sirote temne, eksotične lepote in svojevrstnega značaja naj bi bila Goethejeva skrivnostna Mignon. Najdenska zgodba največkrat ne sledi usodi tega tragičnega lika, temveč se razplete kot zgodba novodobne Pepelke: sirota najde starše – ali pa starši najdejo njo, kakor v Delinem primeru –, dobi povrnjeno poneverjeno dediščino in se poroči po srčnem nagnjenju. Za tak konec se je Stritar odločil v *Rosani* (1877), v *Zorinu* pa je v duhu celotnega romana vztrajal pri dvojni tragediji.

## Sklep

Po dosedanjih ugotovitvah literarne zgodovine se Stritarjev *Zorin* opira na nekatere romaneskne zglede iz 18. stoletja, to pa še ne pomeni, da je zapoznel podaljšek sentimentalizma in predromantike. Janko Kos ga na podlagi analize vzporednic z Dumasevo *Damo s kamelijami* umešča v območje postromantike. Stritarjev roman kaže sorodnosti še z nekaterimi pojavi te literarne smeri, v kateri je preživela dediščina 18. stoletja, čeprav preobražena in prilagojena novim razmeram. V *Zorinu* so opazne vzporednosti s tako posodobljenimi liki, motivi, pripovednimi vzorci in življenjskim občutjem nekaterih postromantičnih žanrov, zlasti francoskega personalnega romana ter nemškega in avstrijskega bidermarjerja. Na avtobiografsko podlago pa je cepljen še en izjemno popularen vzorec,

10 Auerbachovo vaško povest je ob Stifterju kot mojstru idile in krajinskega opisa priporočal kot zgled tedanjim pisateljem Anton Janežič, urednik »lepoznansko-podučnega lista« *Slovenski glasnik* (Slodnjak 1975: 124).

ki je sredi 19. stoletja uspeval tako v trivialnem kakor tudi v realističnem pripovedništvu, t. i. najdenska zgodba. Sooblikovan od tovrstnih značilnosti sočasne postromantične literature, se *Zorin* v mnogočem razlikuje od slovenskega zgodnjemeščanskega romana.

## Viri

- Constant, Benjamin, 1964: *Adolphe*. Prev. in spr. beseda L. W. Tancock. Harmondsworth: Penguin Books (Penguin Classics LI34).
- Dumas, Alexandre, 1994: *La dame aux camélias*. Ur. Henri Béhar. Pariz: Pocket (Classiques).
- Dumas, Alexandre, 1978: *Dama s kamelijami*. Prev. Silvester Škerl. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Foscolo, Ugo, 1986: *Ultime lettere di Jacopo Ortis*. Spr. beseda Guido Davico Bonino. Milano: Mondadori (Oscar classici).
- Fromentin, Eugène, 1986: *Dominique: Roman*. Prev. Wolfgang Günther, spr. beseda Friedemann Berger. Leipzig: Dietrich'sche Verlagsbuchhandlung (Sammlung Dietrich 352).
- Goethe, Johann Wolfgang, 1982: *Die Leiden des jungen Werther: Ein unklassischer Klassiker*. Ur. Hans Christoph Buch. Berlin: Wagenbach (Taschenbücherei 89).
- Goethe, Johann Wolfgang, 1972: *Werther*. Prev. Herbert Grün. Spr. beseda Drago Grah (Kondor 130).
- Musset, Alfred de, 1997: *Izpoved otroka našega časa*. Prev. in spr. beseda Marjeta Novak Kajzer. Ljubljana: Nova revija (Samorog).
- Rousseau, Jean-Jacques, 1978: *Julie oder Die neue Héloïse*. Ur. Dietrich Leube, spr. beseda Reinhold Wolf. München: Winkler.
- Rousseau, Jean-Jacques, 2008: *Julija ali Nova Heloiza: Izbrani odlomki*. Prev. in ur. Radojka Vrančič, spr. beseda Tone Smolej. Ljubljana: DZS.
- Sand, George, 1985: *Lucrezia Floriani: Roman*. Prev. Anna Wheill. Frankfurt am Main: Insel Verlag (Taschenbücher 858).
- Sand, George, 1951: *Mala Fadette*. Prev. in spr. beseda Silvester Škerl. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Stifter, Adalbert, 1959: *Sämtliche Werke 2*. Berlin, Darmstadt, Dunaj: Deutsche Buch-Gemeinschaft.
- Stifter, Adalbert, 1996: *Pozno poletje*. Prev. in spr. beseda Štefan Vevar. Ljubljana: Mihelač (Svetovni klasiki 44).
- Stritar, Josip, 1954: *Zbrano delo III*. Ur. France Koblar. Ljubljana: Državna založba Slovenije (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).

- Stritar, Josip, 1985: *Zorin*. Spr. beseda Jože Pogačnik. Ljubljana: Mladinska knjiga (Hram).
- Stritar, Josip, 1996: *Zorin*. Spr. beseda Matjaž Kmecl. Ljubljana: Mladinska knjiga (Kondor 275).
- Tavčar, Ivan, 1966: *Zbrano delo I*. Ur. Marja Boršnik. Ljubljana: Državna založba Slovenije (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).

## Literatura

- Bachleitner, Norbert, 2010/2011: »Feljtonski roman«. *Monitor ISH* 12/2. 51–135; 13/1. 109–45.
- Barbarič, Štefan, 1977: »Tipi slovenskega romana v dvajsetletju 1866–1885«. *Slavistična revija* 25/Kongresna št. 117–33.
- Barbarič, Štefan, 1986: »Stritarjevo doživetje Pariza, kot ga izpričuje v *Zorinu*«. *Književni listi Dela* 2. oktobra. 3.
- Bogataj Gradišnik, Katarina, 1985/86: »Stritarjev Gospod Mirodolski: Mladoslavenski roman na ozadju evropskega izročila«. *Jezik in slovnostvo* 31/7. 236–50.
- Bogataj Gradišnik, Katarina, 2001: »Bidermajerske prvine v dveh Stritarjevih besedilih«. *Primerjalna književnost* 24/Posebna št. 97–114.
- Brandmeyer, Rudolf, 1982: *Biedermeierroman und Krise der ständischen Ordnung: Studien zum literarischen Konservatismus*. Tübingen: Niemeyer (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 5).
- Hladnik, Miran, 1983: *Trivialna literatura*. Ljubljana: Državna založba Slovenije (Literarni leksikon 21).
- Kmecl, Matjaž, 1981: *Rojstvo slovenskega romana*. Ljubljana: Mladinska knjiga (Kultura).
- Knapp, Lothar, 1976: »Roman personnel und romantische sensibilité: Constant– Musset – Fromentin«. Winifried Engler (ur.): *Der französische Roman im 19. Jahrhundert*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Wege der Forschung 392). 41–88.
- Kobe, Marjana, 2001: »'Otroški bidermajer' na Slovenskem«. *Primerjalna književnost* 24/ Posebna št. 115–27.
- Koblar, France, 1954: Opombe. Josip Stritar: *Zbrano delo III*. Ljubljana: Državna založba Slovenije (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev). 412–36.
- Kocijan, Gregor, 1983: *Kratka pripovedna proza od Trdine do Kersnika*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

- Kocijan, Gregor, 1992: »Romantika in realizem v slovenski književnosti: Problemska skica«. *Med analizo in sintezo: Literarnozgodovinske razprave*. Maribor: Obzorja (Razpotja 43). 7–30.
- Kolšek, Peter, 1980: »Stritarjev Zorin – primer evropske romaneskne forme?« *Primerjalna književnost* 3/2. 20–33.
- Kos, Janko, 1982: »Prešeren in bidermajer«. *Slavistična revija* 30/1. 47–68.
- Kos, Janko, 1987: »Stritarjev Zorin in Dumaseva Dama s kamelijami«. *Slavistična revija* 35/2. 161–69.
- Martini, Fritz, 1981: *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus 1848–1898*. Stuttgart: Metzler.
- Neubuhr, Elfriede (ur.), 1974: *Begriffsbestimmung des literarischen Biedermeier*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Wege der Forschung 118).
- Pogačnik, Jože, 1985: *Josip Stritar*. Ljubljana: Partizanska knjiga (Znameniti Slovenci).
- Schmolke-Hasselmann, Beate, 1984: »Manon – Marguerite – Nana oder: Was liest die literarische Kurtisane?« *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 8. 533–46.
- Sengle, Friedrich, 1971–1980: *Biedermeierzeit: Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848: I–III*. Stuttgart: Metzler.
- Slodnjak, Anton, 1975: *Obrazi in dela slovenskega slovstva*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Smolej, Tone, 2011: »Zorin na obisku pri Juliji: Stritar in Rousseau«. *Primerjalna književnost* 34/3. 139–51.





Pod skalco, po zagovoru diplome Vere Karo, 1966: Evald Koren, Katarina Bogataj, Dušan Pirjevec.



Katarina Bogataj Gradišnik s soprogom Janezom Gradišnikom.



Na Uskovnici z Jožetom Hudečkom in Mileno Grm.



Doktorandki z mentorjema: Janko Kos, Katarina Bogataj Gradišnik, Margaret Davis, Janez Orešnik.





Promocija, 26. september 1989. V ozadju Rajko Pirnat, Vasko Simoniti in Margaret Davis.



Stalno omizje v Unionu: Franc Rozman, Jožica Pirc, Angelika Hribar, Madita Šetinc Salzmann, Katarina Bogataj Gradišnik, Vasilij Melik.





Devetdesetletnica Janeza Gradišnika, 2007



Katarina Bogataj Gradišnik, Evald Koren in Tone Smolej, 2009



V Knjižnici Oddelka za germanske jezike in književnosti. Z leve proti desni: Madita Šetinc Salzman, Kristina Pegan Vičič, Neja Čop, Angelika Hribar, Katarina Bogataj Gradišnik, Marjana Benčina, Tina Sušnik, Maja Lipužič, 5. 12. 2018



Dekanja Filozofske fakultete Mojca Schlamberger Brezar podeljuje Katarini Bogataj Gradišnik zlato diplomo, 15. 12. 2023.



---

# Bibliografija dr. Katarine Bogataj Gradišnik 1960–2023

Pričujoča bibliografija popisuje avtoričina dela, objavljena v tiskani obliki od leta 1960, in radijske oddaje, ki jih je pripravljala za RTV Ljubljana. V bibliografiji niso zajeti njeni prevodi krajšega leposlovja in esejistike naslednjih avtorjev: Ilse Aichinger, Jerzy Andrzejewski, Ingeborg Bachmann, Saul Bellow, Heinrich Böll, Bertolt Brecht, Friedrich Dürrenmatt, H. M. Enzensberger, Max Frisch, Wolfgang Held, Johann Georg Reissmüller, Muriel Spark idr. Ti so bili objavljeni v časopisih in revijah, kot so *Tribuna*, *Mladina*, *Naši razgledi*, *Prostor in čas*, *Gledališki list Drama*, *Nova revija*, *Sodobnost* ipd.

Avtoričino delo je zaobjeto v naslednje skupine:

## **Primarno avtorstvo**

Monografije

Znanstveni in strokovni članki

Spremne besede

Poljudni članki in recenzije

Ocene in poročila o publikacijah iz bibliotekarske stroke

Radijske oddaje

## **Sekundarno avtorstvo**

Prevodi

Monografije

Članki

Radijske igre

Leksikografska dejavnost

## **O Katarini Bogataj Gradišnik in njenem delu**

## **PRIMARNO AVTORSTVO**

### **MONOGRAFIJE**

*John Galsworthy*. Ljubljana: Prosvetni servis, 1960. 46 str. Umetnost in kultura, 8.

Strojep. avtogr.

*Nemška kultura v reviji Dom in svet: 1888–1944*. [S. l.: K. Bogataj, 1966]. VIII, 181 f.

Izbirna bibliografija, strojep. avtogr.



- Sentimentalni roman*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1984. 179 str. Literarni leksikon, Študije, zv. 25.
- Sentimentalni roman in njegovi odmevi v slovenski zgodnjemeščanski pripovedni prozi: doktorska disertacija*. Ljubljana: [K. Bogataj-Gradišnik], 1988. VI, 548 f.
- Grozljivi roman*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1991. 189 str. Literarni leksikon, Študije, zv. 38.

#### ZNANSTVENI IN STROKOVNI ČLANKI

- Ali je dramatika absurda trajne vrednosti ali samo moda? *Gledališki list SNG Drama*. 1963/64, letn. 43, št. 2, str. 54–58.
- Avantgardistična dela na dunajskih odrih. *Gledališki list SNG Drama*. 1963/64, letn. 43, št. 3, str. 104–107.
- Aldous Huxley. *Sodobnost*. 1964, letn. 12, št. 7, str. 628–640.
- Moderno gledališče kot »moralna ustanova«. *Gledališki list SNG Drama*. 1963/64, letn. 43, št. 9, str. 443–448.
- Ob Kafkovem romanu »Amerika«. *Prostor in čas : revija za kulturna in družbena vprašanja*. 1969, letn. 1, št. 9/10, str. 429–437.
- Nekdanja in današnja Jane Eyre (ob romanih Charlotte Brontë in Jean Rhys). *Prostor in čas: revija za kulturna in družbena vprašanja*. 1973, letn. 5, št. 10/11, str. 640–656.
- Romanje od Württemberskega do Jutrovega. *Znamenja*. 1980, let. 10, str. 221–233.
- Vzorec »Nove Heloize« v mladoslovenskem pripovedništvu. *Primerjalna književnost*. 1984, letn. 7, št. 2, str. 1–14.
- Stritarjev Gospod Mirodolski: mladoslovenski roman na ozadju evropskega izročila. *Jezik in slovstvo*. 1985/86, letn. 31, št. 6, str. 181–191 ; št. 7, str. 236–250.
- Vzorci sentimentalizma v Stritarjevi prozi. *Primerjalna književnost*. 1987, letn. 10, št. 1, str. 40–56.
- Odmevi sentimentalnega potopisa v slovenski meščanski prozi. *Slava: debatni list*. 1989, letn. 3, št. 2, str. 121–126.
- Ženski roman v evropskem sentimentalizmu in v slovenski literaturi 19. stoletja. *Primerjalna književnost*. 1989, letn. 12, št. 1, str. 23–41.
- Izročilo grozljivega romana v uvodni zgodbi slovenskega meščanskega pripovedništva. *Jezik in slovstvo*. 1991/92, letn. 37, št. 7, str. 182–194.
- Literarne konvencije v slovenskem zgodovinskem romanu 19. stoletja. *Primerjalna književnost*. 1994, letn. 17, št. 1, str. 1–34 ; št. 2, str. 1–34.

- Bidermajerske prvine v dveh Stritarjevih besedilih. V: Dolinar, Darko (ur.), Virk, Tomo (ur.). *Zbornik ob sedemdesetletnici Janka Kosa*. Ljubljana: Slovensko društvo za primerjalno književnost, 2001. Letn. 24, posebna št., str. 97–114.
- Preobrazba sentimentalne dediščine ob narodotvorni vlogi slovenskega romana. V: Hladnik, Miran (ur.), Kocijan, Gregor (ur.). *Slovenski roman*. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete, 2003. Str. 3–10. Obdobja, 21.
- Rousseaujeva kurtizana s plemenitim srcem – predhodnica Dame s kamelijami. *Primerjalna književnost*. 2012, letn. 35, št. 3, str. 121–137.
- Stritarjev Zorin v družbi sodobnikov. *Jezik in slovstvo*. 2013, letn. 58, št. 1/2, str. 137–150, 164.

## SPREMNE BESEDE

- Huxleyev Groteskni ples. V: Huxley, Aldous. *Groteskni ples*. V Ljubljani: Cankarjeva založba, 1966. Str. 5–46. Sto romanov, 21.
- Alfred Döblin in njegov roman Berlin, Alexanderplatz. V: Döblin, Alfred. *Berlin, Alexanderplatz*. V Ljubljani: Cankarjeva založba, 1968. Str. 5–39. Sto romanov, 34.
- Življenje in mnenja gospoda Tristrama Shandyja. V: Sterne, Laurence. *Tristram Shandy*. V Ljubljani: Cankarjeva založba, 1968. Str. 5–57. Sto romanov, 36, 1; 36, 2.
- Beseda o romanu. V: Kafka, Franz. *Amerika: roman*. Maribor: Obzorja, 1969. Str. 281–293. Nova obzorja, 73.
- Ob Hessejevem romanu Stepni volk. V: Hesse, Hermann. *Stepni volk*. V Ljubljani: Cankarjeva založba, 1969. Str. 5–41. Sto romanov, 43.
- Sodobna moraliteta Muriel Sparkove. V: Spark, Muriel. *Memento mori: roman*. Maribor: Obzorja, 1973. Str. 233–269. Nova obzorja, 93.
- Defoejev Robinson Crusoe. V: Defoe, Daniel. *Robinson Crusoe*. V Ljubljani: Cankarjeva založba, 1974. Str. 5–56. Sto romanov, 77.  
Ponatis 1988.
- Spremna beseda. V: Hesse, Hermann. *Demian: zgodba o mladosti Emila Sinclairja*. V Ljubljani: Cankarjeva založba, 1974. Str. 111–131. Nobelovci, 14.  
Ponatis 1975, 1979.
- Hessejev Stepni volk v našem času. V: Hesse, Hermann. *Stepni volk*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1977. Str. 153–162.
- Zlato in rožnato. V: Murdoch, Iris. *Nepriznana roža*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1977. Str. 5–19. Levstikov hram.

- Človeška in umetniška podoba Hermana Hesseja. V: Hesse, Hermann. *Gertrud*. V Ljubljani: Cankarjeva založba, 1979. Str. 7–46. Izbrana dela.
- Beseda o delu. V: Dickinson, Peter. *Plešoča medvedka*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1980. Str. 244–247. Zbirka Odisej, zv. 80.
- Spremna beseda. V: Sterne, Laurence. *Sentimentalno popotovanje gospoda Yoricka po Franciji in Italiji*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1986. Str. 157–186. Kondor, 236.
- Po sledih izgubljenega časa. V: Wharton, Edith. *Čas nedolžnosti*. V Ljubljani: Cankarjeva založba, 1995. Str. 309–326. Zbirka XX. stoletje.
- Namesto uvoda. V: Lewis, C. S. *Pisma izkušenega hudiča; Zdravica izkušenega hudiča*. Celje: Mohorjeva družba, 1996. Str. 5–8. Duh veje, kjer hoče, 6.
- Pisateljevo življenje in delo. V: Hoffmann, E. T. A. *Pripovedke*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1996. Str. 249–281.
- Romanje od Württemberškega do Jutrovega. V: Hesse, Hermann. *Potovanje v Jutrovo deželo*. Celje: Društvo Mohorjeva družba: Celjska Mohorjeva družba, 2006. Str. 85–110.
- Ponatis članka objavljenega v reviji Znamenja leta 1980.
- Beseda o avtorju. V: Fynn. *Gospod Bog, tukaj Ana*. Koper: Ognjišče, 2013. Str. 267–271.

#### POLJUDNI ČLANKI IN RECENZIJE

- In memoriam Aldousa Huxleya. *Tribuna: študentski časopis*. 11. dec. 1963, letn. 13, št. 26, str. 8.
- Novo gledališko delo E. Albeeja. *Gledališki list SNG Drama*. 1963/64, letn. 43, št. 6, str. 285–287.
- Katherine Mansfield, Družba v vrtu. *Mladina*. 14. maj 1964, letn. 22, št. 19, str. 7.
- Poezija ameriškega Zahoda. *Mladina*. 14. nov. 1964, letn. 22, št. 45, str. 7.  
Ocena romana: Willa Cather, Moja Antonija.
- Peter Handke in dvakrat Kaspar. *Prostor in čas: revija za kulturna in družbena vprašanja*. 1970, letn. 2, št. 7/8, str. 481–486.
- Ob izidu Vergilove smrti v slovenščini. *Prostor in čas: revija za kulturna in družbena vprašanja*. 1971, letn. 3, št. 3/4, str. 180–184.
- Tudi Defoe naš sodobnik? *Prostor in čas: revija za kulturna in družbena vprašanja*. 1973, letn. 5, št. 5/7, str. 381–391.
- Hessejeva »Svojeglavost«. *Prostor in čas: revija za kulturna in družbena vprašanja*. 1974, letn. 6, št. 5/6, str. 348–349.
- Simbolika in realizem. *Delo*. 5. okt. 1974, letn. 16, št. 233, str. 29.  
Zapis ob prevodu Volčje češnje L. P. Hartleya.

- Gert Hofmann. Portret neke nam znane glave. *Naši razgledi*: NR. 15. maj 1981, letn. 30, št. 9, str. 279.  
Zapis o avtorju ob prevodu novele.
- Beseda avtorice. *Delo*. 20. jun. 1991, letn. 33, št. 142, str. 14.  
Ob izidu dela *Grozljivi roman* v zbirki Literarni leksikon.
- Dognanost v prevodih in življenjskih načelih: Janez Gradišnik: hommage, polintervju ali črtica o nestorju slovenskega prevajalstva: [Janez Gradišnik in Katarina Bogataj Gradišnik]. *Literatura*. Mar. 2008, letn. 20, št. 201, str. 76–103. Portreta.  
Daljše uvodno besedilo napisala in intervju pripravila Miriam Drev.
- Vsaka beseda ve nekaj o začaranem krogu: ob romanu *Atemschaukel* (Zaziban dih) Nobelove nagrajenke Herte Müller. *Zaveza: glasilo Nove slovenske zaveze*. Jun. 2010, letn. 18[!], št. 2, str. 80–83.
- Akad. dr. Janko Kos: ob osemdesetletnici. *Mohorjev koledar*. 2011, str. 181–183.
- Podoba tega sveta preide. *Zaveza: glasilo Nove slovenske zaveze*. Mar. 2020, letn. 30, št. 15, str. 58–61.  
Spomin na Justina Stanovnika.
- Preteklost je tuja dežela: tam se vse dogaja drugače. V: Valenčič Arh, Urška (ur.), Samide, Irena (ur.). *100 let germanistike na Slovenskem*. 1. izd. Ljubljana: Znanstvena založba, 2020. Str. 211–219.

#### OCENE IN POROČILA O PUBLIKACIJAH IZ BIBLIOTEKARSKE STROKE

- Pregled angleških bibliotekarskih revij za letn. 1962. *Knjižnica: revija za področje bibliotekarstva in informacijske znanosti*. 1963, letn. 7, št. 1/2, str. 84–87.
- Handbook of special librarianship and information work. *Knjižnica : revija za področje bibliotekarstva in informacijske znanosti*. 1963, letn. 7, št. 3/4, str. 188–192.
- Pregled angleških bibliotekarskih revij za leto 1963. *Knjižnica: revija za področje bibliotekarstva in informacijske znanosti*. 1964, letn. 8, št. 1/2, str. 70–72.
- The journal of documentation. *Knjižnica : revija za področje bibliotekarstva in informacijske znanosti*. 1966, letn. 10, št. 1/4, str. 162–164.
- The school librarian and school library review: the journal of The School Library Association. London. 14/1966, št. 1–3, 384 str. *Knjižnica: revija za področje bibliotekarstva in informacijske znanosti*. 1967, letn. 15, št. 1/4, str. 220.
- The journal of documentation. London. 22/1966, št. 1–4, 362 str. *Knjižnica: revija za področje bibliotekarstva in informacijske znanosti*. 1967, letn. 11, št. 1/4, str. 219–220.
- Journal of documentation. London. 23/1967, št. 1–4, 369 str. *Knjižnica: revija za področje bibliotekarstva in informacijske znanosti*. 1968, letn. 12, št. 1/4, str. 151–152.

- Journal of documentation. London. 24/1968, št. 1–4, 347 str. *Knjižnica: revija za področje bibliotekarstva in informacijske znanosti*. 1969, letn. 13, št. 1/4, str. 145–146.
- The school librarian. Vol. 17/1969, no. 1–4. *Knjižnica: revija za področje bibliotekarstva in informacijske znanosti*. 1970, letn. 14, št. 1/4, str. 188–189.
- Journal of documentation. Vol. 25/1969, no. 1–4. *Knjižnica : revija za področje bibliotekarstva in informacijske znanosti*. 1970, letn. 14, št. 1/4, str. 185–187.
- International library review. London & New York. Vol. 2/1970, no. 1–4. *Knjižnica: revija za področje bibliotekarstva in informacijske znanosti*. 1971, letn. 15, št. 3/4, str. 190–191.
- International library review. London & New York. Vol. 3/1971, no. 1–4. *Knjižnica: revija za področje bibliotekarstva in informacijske znanosti*. 1972, letn. 16, št. 1/4, str. 181–183.
- International library review. London & New York. Vol. 4/1972, no. 1–4. *Knjižnica: revija za področje bibliotekarstva in informacijske znanosti*. 1973, letn. 17, št. 1/4, str. 185–187.

#### RADIJSKE ODDAJE

- Thomas Mann (Literarni večer: Izročilo 20. stoletja). – RTV Ljubljana, izvedba 11. jun. 1964; ponovitev 6. nov. 1975.
- Franz Kafka (Literarni večer: Izročilo 20. stoletja). – RTV Ljubljana, izvedba 28. jan. 1965; ponovitev 6. jan. 1969.
- Günter Grass (Literarni večer: Izročilo 20. stoletja). – RTV Ljubljana, izvedba 13. jan. 1966.
- »Le plamen sem in žeja, krik, požar ...« (Literarni tokovi sedmih desetletij: nemški ekspresionizem v literaturi). – RTV Ljubljana, izvedba 7. dec. 1970.
- Verze prevedel Kajetan Kovič.
- Stoleten in ponovno mlad. – RTV Ljubljana, izvedba 30. jun. 1977.
- Ob stoletnici rojstva Hermanna Hesseja.
- Iris Murdoch (Sodobni literarni portret). – RTV Ljubljana, izvedba 3. mar. 1980.
- Muriel Spark (Sodobni literarni portret). – RTV Ljubljana, izvedba 7. maj 1980.
- Margaret Drabble (Sodobni literarni portret). – RTV Ljubljana, izvedba 10. jan. 1982.

## SEKUNDARNO AVTORSTVO

## PREVODI

**Monografije**

Avnery, Uri. *Izrael brez sionistov: zagovor nove zamisli države*. Ljubljana: Delo, 1971. 230 str.

*Krščansko oznanilo: Holandski katekizem za odrasle*. Maribor: Obzorja, 1971. 566 str.

Soavtorica prevoda (skupaj z Janezom Gradišnikom, Doro Vodnik in Primožem Simonitijem).

Mishima, Yukio. *Po banketu*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1971. 182 str. Moderni roman.

Prevod iz nemščine.

Ware, Carolyn F., Panikkar, Kavalam Madhava, Romein, Jan. *Dvajseto stoletje*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1972. 4 zv.: ilustr.

Zv. 2 prevedla skupaj z Janezom Gradišnikom in Vitalom Klabusom, zv. 3–4 z Janezom Gradišnikom.

Wyndham, John. *Po katastrofi*. Ljubljana: Tehniška založba Slovenije, 1973. 442 str. Knjižna zbirka Spektrum.

Hartley, Leslie Poles. *Volčja češnja*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1974. 311 str. Levstikov hram.

Ponatis 1980.

Greene, Graham. *Izžgani*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1975. 217 str. Levstikov hram.

Heisenberg, Werner. *Del in celota: pogovori v območju atomske fizike*. Celje: Mohorjeva družba, 1977. 278 str. Znanstvena knjižnica, Nova serija, 7.

Murdoch, Iris. *Nepriznana roža*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1977. 380 str. Levstikov hram.

Herbig, Jost. *Verižna reakcija: drama atomskih fizikov*. Ljubljana: Borec, 1978. 430 str., [16] str. pril.

Dickinson, Peter. *Plešoča medvedka*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1980. 247 str. Zbirka Odisej, 80.

Andres, Stefan. *Nes pametnica: roman*. Celje: Mohorjeva družba, 1981. 163 str.

Hofmann, Gert. *Lektor v Ljubljani*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1982. 273 str.

Hofmann, Gert. *Ovadbá: novele*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1983. 171 str. Žepna knjiga.

Andres, Stefan. *Sinezijeva preskušnja*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1984. 478 str.



- Shaw, Irwin. *Na življenje in smrt*. V Ljubljani: Cankarjeva založba, 1985. 305 str. Ameriški roman.
- Fynn. *Gospod Bog, tukaj Ana*. Koper: Ognjišče, 1992. 198 str., ilustr. Ponatisi 1997, 1998, 2013.
- Hoffmann, E. T. A. *Pripovedke*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1996. 281 str., [11] f. barvnih pril., avtorj. sl. Veliki pravljicarji. Soavtorica prevoda skupaj z Janezom Gradišnikom, verze prevedel Niko Grafenauer.
- Lewis, C. S. *Pisma izkušenega hudiča; Zdravica izkušenega hudiča*. Celje: Mohorjeva družba, 1996. 144 str. Duh veje, kjer hoče, 6. Zdravico izkušenega hudiča prevedel Jože Stabej.
- Bachleitner, Norbert. *Začetki evropskega feljtonskega romana*. 1. izd. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete: Alma Mater Europaea – Institutum Studiorum Humanitatis, Fakulteta za podiplomski humanistični študij, 2014. 190 str., ilustr. Izšlo v štirih nadaljevanjih v letih 2010–2011 v reviji *Monitor ISH*.
- Lewis, C. S. *Velika ločitev: sanje*. Celje: Celjska Mohorjeva družba: Društvo Mohorjeva družba, 2015. 107 str. Izšlo leta 2018 tudi kot CD (stereo, 191 min., Zveza društev slepih in slabovidnih Slovenije).

## Članki

- Broadway in Off-Broadway. *Gledališki list SNG Drama*. 1963/64, letn. 43, št. 5, str. 189–196.
- Knight, Wilson G. Kitchen sink: o novešem razvoju drame. *Gledališki list SNG Drama*. 1964/65, letn. 44, št. 2, str. 85–86.
- Dürrenmatt, Friedrich. Osnutek za novo gledališče. *Gledališki list SNG Drama*. 1967/68, letn. 47, št. 8, str. 444–452.
- Baumgart, Reinhard. Dediščina mladega Wertherja. *Prostor in čas: revija za kulturna in družbena vprašanja*. 1970, letn. 2, št. 2/3, str. 172–184.
- Held, Wolfgang. Streha. *Naši razgledi: NR*. 1970, letn. 19, št. 2/3, str. 43–44.
- Portmann, Adolf. Dva načina doživljanja sveta: človekovo oblikovanje življenja in izkušnja resničnosti v dobi tehnike in vesoljskih poletov. *Prostor in čas: revija za kulturna in družbena vprašanja*. 1971, letn. 3, št. 9/10, str. 523–526.
- Hofmann, Gert. Portret neke nam znane glave. *Naši razgledi: NR*. 15. maj 1981, letn. 30, št. 9, str. 279.
- Bachleitner, Norbert. Začetki feljtonskega romana I: Francija in nemško-jezikovni prostor. *Monitor ISH: revija za humanistične in družbene znanosti*. 2010, 12, št. 2, str. 53–103.

- Bachleitner, Norbert. Začetki feljtonskega romana II: Anglija, Italija, Španija, Rusija. *Monitor ISH : revija za humanistične in družbene znanosti*. 2010, 12, št. 2, str. 105–135.
- Bachleitner, Norbert. Začetki feljtonskega romana III: nemški jezikovni prostor od 70. let 19. stoletja do 1918. *Monitor ISH: revija za humanistične in družbene znanosti*. 2011, 13, št. 1, str. 109–145.
- Bachleitner, Norbert. Začetki feljtonskega romana IV: Francija od drugega cesarstva do konca stoletja. *Monitor ISH: revija za humanistične in družbene znanosti*. 2011, 13, št. 2, str. 117–150.

### Radijske igre

- Bermange, Barry. *Sanje: radijska igra*. Ljubljana: Radiotelevizija, Uredništvo radijskih iger, [1976]. 38 f.  
Strojep. avtogr.
- Mishima, Yukio. *Gospa Aoi: radijska igra*. Ljubljana: Radiotelevizija, Uredništvo kulturno-umetniških oddaj, [1977]. 18 f.  
Prevod iz nemščine. Strojep. avtogr.
- Kohlhaase, Wolfgang. *Grünsteinova varianta: slušna igra: zgodba v spomin na zgodbe, ki jih je pripovedoval Ludwig Turek*. Ljubljana: Radiotelevizija, Uredništvo kulturno-umetniških oddaj, [1978]. 30 f.  
Strojep. avtogr.
- Harig, Ludwig. *Kaj mi ne da preiti iz slepila v resnico: radijska igra*. Ljubljana: Radiotelevizija, [1980]. 35 f.  
Strojep. avtogr.
- Lewin, Waldtraut. *Želim nevesti zlato krono: radijska igra*. Ljubljana: Radiotelevizija, [1981]. 26 f.  
Strojep. avtogr.
- Enzensberger, Hans Magnus. *Mrtvec in filozof: radijska igra po skici Lu Hsiüna*. Ljubljana: Radiotelevizija, [1982]. 22 f.  
Strojep. avtogr.

### LEKSIKOGRAFSKA DEJAVNOST

- Leksikon Cankarjeve založbe*, uredniški odbor Stane Bernik ... et al. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1973; ponatis 1976. 1080 str.  
Avtorica gesel iz nemške književnosti.
- Svetovna književnost*, ur. Dolinar, Ksenija. Leksikoni Cankarjeve založbe. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1984. 493 str.  
Avtorica gesel iz nemške književnosti.
- Enciklopedija Slovenije*, ur. Javornik, Marjan, Voglar, Dušan, Dermastia, Alenka. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1987–2002.  
Avtorica gesla Sentimentalizem v 11. zv., str. 50–51.

## O KATARINI BOGATAJ GRADIŠNIK IN NJENEM DELU

- Katarina Bogataj-Gradišnik, dipl. fil., bibl. V: *Biografije in bibliografije univerzitetnih učiteljev, znanstvenih delavcev in sodelavcev*. Ljubljana: Univerza, 1979, str. 149. (Knj. 3, 1)
- Katarina Bogataj-Gradišnik. V: Moder, Janko (ur.). *Slovenski leksikon novejšega prevajanja: zbornik društva slovenskih književnih prevajalcev 3*. Koper: Lipa, 1985. Str. 29.
- Zabel, Igor. Katarina Bogataj Gradišnik, Sentimentalni roman. *Primerjalna književnost*. 1985, letn. 8, št. 1, str. 63–64.
- Poniž, Denis. Odprta branja. *Naši razgledi: NR*. 22. nov. 1991, letn. 40, št. 22, str. 676.
- Knjižne ocene del: Hermenevtika ali literarna veda / Darko Dolinar; Grozljivi roman / Katarina Bogataj Gradišnik; Handkejev paradoks / Jože Snoj.
- Katarina Bogataj-Gradišnik, dipl. fil., v. bibl. V: *Biografije in bibliografije univerzitetnih učiteljev, znanstvenih delavcev in sodelavcev*. Ljubljana: Univerza, 1995, str. 233. (Knj. 4, 1)
- Bogataj-Gradišnik, Katarina, 11. 11. 1933, Ljubljana, bibliotekarka, literarna zgodovinarica, prevajalka. V: *Slovenska književnost*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1996. Str. 34–35.
- Bogataj Gradišnik, Katarina. V: Bajt, Drago. *Slovenski kdo je kdo*. Ljubljana, Nova revija, 1999. Str. 50.
- Dr. lit. znan. Katarina Bogataj-Gradišnik, dipl. fil., doc. za primerjalno književnost in literarno teorijo. V: *Biografije in bibliografije univerzitetnih učiteljev, znanstvenih delavcev in sodelavcev*. Ljubljana: Univerza, 1999, str. 2387. (Knj. 5, 3)
- Dr. Katarina Bogataj-Gradišnik (Ljubljana, 11. 11. 1933). V: *Zbornik Filozofske fakultete: 1919–1999*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2000. Str. 342.
- Bogataj-Gradišnik, Katarina. V: *Enciklopedija Slovenije*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2002. Str. 17 (Knj. 16).
- Podkrižnik, Mimi. Raje in predvsem lažje kot iz angleščine presaja iz nemščine: na obisku pri Katarini Bogataj Gradišnik. *Delo*. 26. maj 2003, letn. 45, št. 119, str. 9. Književni listi.
- Pogovor s prevajalko Katarino Bogataj Gradišnik. Ljubljana: Radiotelevizija Slovenija javni zavod, Radio Slovenija – Ars, 28. okt. 2003. Spraševala je Staša Grahek.
- Jurak, Mirko. Neprecenljiv vir informacij : Katarina Bogataj Gradišnik – sedemdesetletnica. *Delo*. 3. mar. 2004, letn. 46, št. 52, str. 8.

Rustja, Božo. Prevajalka dr. Katarina Bogataj Gradišnik. *Ognjišče*. 2013, letn. 49, št. 5, str. 8–13.

Katarina Bogataj Gradišnik. V: *Novi slovenski biografski leksikon*. Ljubljana: Založba ZRC, 2018. Str. 46–47. Portret. (Zv. 3.)

Hribar, Angelika. Ob devetdesetletnici dr. Katarine Bogataj Gradišnik. *Zvon*. 2023, letn. 26, št. 5, str. 75–77. Portreta.

*pripravila* Kristina Pegan Vičič



---

## Povzetek

Osnovna nit knjige, ki vključuje – sledeč kronologiji izhajanja – avtoričine doslej zgolj revialno objavljene razprave, je vprašanje vplivov sentimentalnega in grozljivega romana na slovensko pripovedništvo druge polovice 19. stoletja. Pred nami se zvrsti cela plejada slovenskih in tujih pisateljev; med prvimi verjetno ni količkaj znanega pisateljskega imena tega obdobja, ki tu ne bi bilo omenjeno, prav posebno mesto pa gre Josipu Stritarju, ki so mu izrecno posvečene kar štiri razprave, zlasti njegovima romanoma *Zorin* in *Gospod Mirodolski*. Med tujimi, večinoma evropskimi pisatelji so v ospredju Charlotte Brontë, Jean-Jacques Rousseau, William Goldsmith, Samuel Richardson in Johann Wolfgang von Goethe, poleg njih pa še Charles Dickens, Walter Scott, Horace Walpole, Laurence Sterne ter Ann Radcliffe in Jean Rhys. Na podlagi obravnav posameznih del se izkristalizirajo širši vzorci prevzemanja sentimentalnih in grozljivih prvin v slovensko književnost tega časa, posebni poglavji pa sta posvečeni žanru potopisa (kjer ima glavno vlogo Mencingerjeva *Hoja na Triglav*) in zgodovinskega romana.

V tem okviru daje avtorica posebej izrazit glas ženskim temam; nanje napeljuje že sam osnovni vzorec sentimentalnega romana, v katerega ospredju je prav lik zapeljanega dekleta, pa tudi sicer je knjiga tako rekoč uokvirjena s tematiziranjem ženskih likov. Že prva razprava, napisana leta 1973, se začne s primerjavo med *Jane Eyre* Charlotte Brontë in Jean Rhys, pisateljice, ki je fokus svojega romana premaknila na »norico s podstrešja« – kot se imenuje slavna, leta pozneje (1979) objavljena feministična kritika viktorijanske literature – in prva v njej ni videla le odurne furije, ampak tragičen ženski lik. In kot da bi se fokus razpravljanja z lika zapeljanega dekleta sčasoma pomaknil k liku zapeljivke, je med zadnjimi razpravami tista o Rousseaujevi kurtizani kot predhodnici Dumasove (in pozneje slovite operne) *Dame s kamelijami*. Posebno poglavje zaseda še ženski roman v evropskem sentimentalizmu in slovenski prozi 19. stoletja, kjer so podrobno raziskani vplivi tedanje ženske književnosti na dolgo zapostavljene slovenske avtorice Pavlino Pajk, Luizo Pesjak in Marico Nadlišek, ki šele v zadnjem času prihajajo do literarne potrditve.



Metoda, ki jo zasledimo v vseh študijah, je »natančno branje«, ki avtorico v okviru podrobnega dokumentiranja – in sintetiziranja – literarnih vplivov dostikrat pripelje do pronicljivih spoznanj. Iz njih dobimo širšo sliko o zgledih, pri katerih se je oplajala slovenska literatura tega časa, in načinu, kako je te zglede prilagajala svojemu dojemanju vloge literature v času in prostoru, ki je marsikdaj poudarjalo zlasti njene »narodnopotrjevalne« prvine. In kar zadeva razmerje v naslovu – o grozljivem je govora veliko manj kot o rahločutnem, pa še to na rahločuten način.

---

## Summary

The common thread of the book, which comprises – ordered by date of publication – the author's discussions, which had previously been published only in journals, is the question of the influence of the sentimental and the Gothic novel on the Slovenian prose fiction of the second half of the 19th century. It features a whole Pleiad of Slovenian and foreign writers; among the former there is hardly a known author of that period that is not mentioned here, with four discussions devoted solely to Josip Stritar, particularly his novels *Zorin* and *Gospod Mirodolski*. Chief among the foreign, primarily European, writers are Charlotte Brontë, Jean-Jacques Rousseau, William Goldsmith, Samuel Richardson, and Johann Wolfgang von Goethe, as well as Charles Dickens, Walter Scott, Horace Walpole, Laurence Sterne, Ann Radcliffe, and Jean Rhys. On the basis of examining individual works, the main patterns of reworking sentimental and Gothic elements into the Slovenian literature of that time crystallize, two chapters are devoted to the travelogue (with Mencinger's *Hoja na Triglav* in the lead role) and the historical novel.

In this framework, the author lends a particularly prominent voice to female concerns; these are already hinted at by the basic pattern of the sentimental novel, where it is precisely the character of the seduced woman that is in the foreground, and the book is essentially framed by the consideration of female characters. The first discussion, written in 1973, begins with a comparison between Charlotte Brontë's *Jane Eyre* and Jean Rhys, a writer who shifted the focus of her novel to the "madwoman in the attic" – as is the title of the seminal, far more contemporary (1979) feminist critique of Victorian literature – and the first to see her not as a revolting fury, but as a tragic female character. And as if the focus shifted in time from the character of the seduced woman to the character of the seductress, one of her last discussions is that of Rousseau's courtesan as a precursor to Dumas's *The Lady of the Camellias* (later made into a famous opera). A special chapter is devoted to the European sentimental women's novel and Slovenian fiction of the 19th century, where she closely examines the influences of women's literature on the long overlooked

Slovenian authors Pavlina Pajk, Luiza Pesjak, and Marica Nadlišek, who have only recently begun to receive literary recognition.

The method that we can delineate in all her studies is “close reading”, which by way of fastidious documentation – and synthesis – of literary influences often affords perceptive insights. These give a broader picture of the influences whereby Slovenian literature of the time enriched itself and the means by which these models were adapted to an understanding of the role of literature in a time and space that often emphasized particularly its “nation-building” qualities. And concerning the relationship in the title – there is far less consideration of the Gothic than of sensibility, and that, too, in a sensitive way.

---

# Imensko kazalo

## A

Adelstein, Michael E. 76  
Alexis, Willibald 174  
Altenhofer, Norbert 211  
Arnim, Achim von 160  
Assel, Jutta 309  
Aubin, Penelope 133  
Auerbach, Berthold 252, 310  
Austen, Jane 77, 79, 108, 117, 131, 135, 139,  
143, 275, 296

## B

Baader, Renate 131  
Bachleitner, Norbert 12, 309  
Bahtin, Mihail 175, 178, 188–189  
Baillie, Joanna 193  
Bajec, Anton 10  
Bajt, Drago 175  
Bal, Mieke 178, 218  
Balzac, Honoré de 107, 161, 165, 211, 300–  
301, 308  
Barbarič, Štefan 49, 52–53, 56, 67, 158, 174,  
231, 251, 300, 303, 308  
Becker, Eva Dorothea 69  
Behn, Aphra 129  
Benvenuto, Richard 30  
Berčič, Branko 62  
Berkov, Pavel N. 55  
Bernardin de Saint-Pierre, Jacques-Henri 120  
Bernd, Clifford Albrecht 248  
Bernik, France 47, 96  
Bietak, Wilhelm 247  
Birch-Pfeiffer, Charlotte 18, 141  
Blair, Clement 197  
Bodenstedt, Friedrich von 226  
Bogataj Gradišnik, Katarina 9–14, 16, 18,  
20–21, 104–105, 182, 251, 268  
Bogataj, Helena 9  
Bogataj, Lovro 9

Bohanec, Franček 221  
Böll, Heinrich 96  
Borinski, Ludwig 92  
Borko, France 23  
Boršnik, Marja 10, 56, 211–212  
Brandmeyer, Rudolf 276  
Brang, Peter 111  
Braunschweig, Ulrich von 188  
Breitinger, Eckhard 78, 153–154, 178  
Brontë, Anne 23–25, 29, 131, 137, 140, 150, 162  
Brontë, Charlotte 7, 18, 23–38, 40, 44, 131,  
137, 140, 142–143, 150, 162, 188  
Brontë, Emily 23–25, 29, 32, 131, 150, 162  
Brontë, Maria 34  
Brooke, Frances 136  
Browne, Alice 127  
Büchner, Georg 250  
Bulwer-Lytton, Edward 161, 165, 174, 180,  
226–227  
Bunyan, John 34  
Burchell, William John 77  
Burke, Edmund 188  
Burney, Fanny 77, 88, 113, 122, 130, 135, 139,  
275  
Burns, Robert 193  
Butt, John 83, 85  
Byron, George Noel Gordon 117, 162, 193,  
223, 226, 294

## C

Cankar, Ivan 50, 53, 69, 124, 300  
Cegnar, France 56  
Celestin, Fran 310  
Cervantes Saavedra, Miguel de 13  
Charrière, Isabelle (Mme de) 146  
Chateaubriand, François-René de 114, 278,  
301  
Chatman, Seymour 153, 178, 194, 215  
Chaucer, Geoffrey 193

Cigler, Janez 68  
 Cimperman, Josip 93  
 Cindrič, Alojz 9  
 Claudel, Paul 147  
 Collins, Wilkie 57, 161, 180  
 Constant, Benjamin 106, 146, 301, 305  
 Cooper, James Fenimore 174  
 Corneille, Pierre 290  
 Cottin, Sophie Ristaud (Mme) 146–147  
 Cusac, Marian H. 192–194, 197, 199, 202–203, 207, 217, 225, 229

**D**

Dante Alighieri 205  
 Defoe, Daniel 7, 13, 69, 281  
 Deken, Aagje 135  
 Dermol, Hedvika 267  
 Detela, Fran 60, 68, 82, 106, 150, 210, 213, 273–274, 277, 287  
 Dibon, Anne-Marie 32  
 Dickens, Charles 23, 25–26, 34, 49, 57, 61, 68, 108, 110, 112, 115, 125–126, 144, 161, 165, 260, 268, 308–309  
 Dimitz, Avgust 212, 226  
 Döblin, Alfred 7, 12  
 Dolenc, Ivan 23  
 Dolgan, Marjan 188, 193  
 Dornik, Ivan 299  
 Dostojevski, Fjodor M. 110, 115, 161, 301, 308–310  
 Douglas, Archibald (grof) 198  
 Drabble, Margaret 12, 36  
 Drev, Miriam 12  
 Dryden, John 193  
 Dumas, Alexandre ml. 61, 70, 110, 120, 281, 299, 300, 302, 305–307, 310  
 Dumas, Alexandre st. 174, 221, 225, 229, 243, 246  
 Dunbar, Elizabeth 198  
 Dunbar, George 198  
 Dunbar, William 193

**E**

Edgeworth, Maria 131, 135, 195  
 Eichendorff, Joseph von 114  
 Eliot, George 31, 34, 111, 131, 150  
 Elizabeta Bavarska 141  
 Engel, Claire Eliane 287, 289, 292–293  
 Eötvös, József 299  
 Erjavec, Fran 21, 48, 51–53, 57–58, 107, 123, 164–172, 249, 272, 306  
 Estermann, Alfred 211

**F**

Farinelli, Giuseppe 138  
 Fatur, Lea 166  
 Felten, Hans 211  
 Fiedler, Leslie 110  
 Fielding, Henry 53, 68, 76, 115, 156, 177–178, 180, 193, 195, 201, 267  
 Fielding, Sarah 136  
 Flaubert, Gustave 87, 301  
 Flemming, Willi 247  
 Fontane, Theodor 107  
 Forster, Edward Morgan 155  
 Foscolo, Ugo 50, 119, 299  
 Frank, Frederick 154, 176  
 Frenzel, Elisabeth 120  
 Freytag, Gustav 62  
 Fromentin, Eugène 146, 301  
 Fry, Christopher 10  
 Fülleborn, Ulrich 247

**G**

Galloway, William Francis 76  
 Gaskell, Elizabeth (Mrs.) 24, 131  
 Generali, Pietro 138  
 Genette, Gérard 153–154, 178, 181  
 Genlis, Stéphanie Ducrest (Mme de) 130  
 Gerstäcker, Friedrich 174, 226, 228  
 Gessner, Salomon 94, 273  
 Gide, André 147  
 Gilbert, Sandra 133, 134, 136, 140  
 Gilpin, William 188  
 Glaser, Horst Albert 73, 95  
 Goethe, Johann Wolfgang von 15, 48, 51, 54–56, 67, 77–78, 88, 94, 104, 111, 121–122, 147, 166, 223, 230, 272, 289, 299, 302–303, 310  
 Goldsmith, Oliver 15, 17, 67–78, 80–83, 85–87, 91–93, 98, 104, 106–108, 110, 112, 116, 158, 177, 273, 276  
 Gotthelf, Jeremias 226  
 Govekar, Fran 125, 268  
 Govekar, Minka 137  
 Gower, John 10  
 Grabbe, Christian Dietrich 250  
 Gradišnik, Janez 12, 269  
 Grafenauer, Ivan 174, 226  
 Granda, Stane 259  
 Greene, Graham 12  
 Grillparzer, Franz 101, 159, 261, 303, 308  
 Grossi, Tommaso 216  
 Gubar, Susan 133, 134, 136, 140  
 Gutzkow, Karl 263

**H**

Hadley, Michael 154  
 Hardy, Thomas 111, 134  
 Hauff, Wilhelm 174  
 Hawthorne, Nathaniel 162, 168, 200  
 Haywood, Eliza 129, 133, 135  
 Hebbel, Friedrich 104, 111  
 Heine, Heinrich 88, 97, 114, 124, 226, 254,  
 259, 268, 276  
 Heitmann, Klaus 176  
 Hermand, Jost 247, 261  
 Herrlinger, Wolfgang 140  
 Hesse, Hermann 7, 12, 13, 101  
 Heyse, Paul 166  
 Hippel, Theodor Gottlieb 125  
 Hladnik, Miran 18, 79, 114, 127–128,  
 137–138, 143, 161, 164, 167, 173, 176, 188,  
 210–211, 249, 251, 271–272, 309  
 Hoffmann, E. T. A. 12, 157, 160, 165  
 Hofmann, Gert 12  
 Holcroft, Thomas 117, 122  
 Hostnik, Davorin 141  
 Huber, Therese 131  
 Hugo, Victor 49, 110, 114–116, 120, 144, 161,  
 174, 189, 227, 308–309  
 Hunter, Mary 115  
 Huxley, Aldous 7, 12

**I**

Immermann, Karl Leberecht 93–94, 114,  
 152–153  
 Inchbald, Elizabeth 134  
 Irving, Washington 167, 208, 226  
 Iser, Wolfgang 175, 195, 231

**J**

James, Henry 110, 132  
 Janežič, Anton 310  
 Jauss, Hans Robert 195, 253  
 Jean Paul 49, 101, 125–126, 160, 250, 268  
 Jesenko, Janez 68  
 Jesenovec, France 163, 176  
 Jurančič, Janko 10  
 Jurčič, Josip 17, 19, 47–48, 50–51, 53, 56, 59–60,  
 62–64, 68, 81–82, 86, 89–90, 92, 101, 107, 137,  
 142, 158–159, 161, 163–166, 168–174, 176,  
 180, 188, 192, 197, 210, 214–215, 225–227,  
 229–234, 236, 240, 243–244, 272, 274–275, 278

**K**

Karamzin, Nikolaj M. 16–17, 80, 104, 111–  
 113, 122, 254

Kayser, Wolfgang 10  
 Kelemina, Jakob 9  
 Keller, Gottfried 95, 101, 262, 309  
 Kelly, Gary 117  
 Kéralio, Louise Félicité de (Mme Robert) 131  
 Kersnik, Janko 21, 49, 50, 53, 58, 61, 63–65,  
 89–90, 107, 118, 165, 170–172, 210, 225–  
 227, 232–234, 236, 240, 244, 249, 277–278,  
 Kette, Dragotin 188  
 Kierkegaard, Søren 106  
 Klemenčič, Slavo 9  
 Kluckhohn, Paul 247  
 Kmecl, Matjaž 47–48, 54–55, 62, 89, 98, 118,  
 154–155, 163–164, 176, 208, 211, 230, 249  
 Knapp, Lothar 301  
 Kobe, Marjana 248  
 Koblar, France 55, 67, 72, 75, 77, 81, 84, 88,  
 90, 93, 95–96, 104, 113, 121, 154, 158–159,  
 163–164, 176, 252, 254, 256, 258–259, 299,  
 302, 309  
 Kocijan, Gregor 90, 101, 164, 176, 222, 231,  
 249, 271, 300, 310  
 Kolšek, Peter 55–56, 104, 300  
 Koopmann, Helmut 103  
 Kopitar, Tatjana 67–68, 75, 78, 93, 104, 106  
 Koren, Evald 20  
 Körner, Theodor 13  
 Kos, Janko 14, 20, 47, 50, 52–53, 61, 67, 69–  
 70, 104, 110, 120, 137, 159, 162, 164, 166,  
 171, 173–174, 192, 210, 229, 247–248, 251,  
 267–268, 299–300, 307, 310  
 Krüdener, Barbara Juliane (Mme de) 146  
 Kurz, Hermann 174  
 Kveder, Zofka 137, 151

**L**

Laclos, Pierre Choderlos de 60, 80, 106, 110,  
 301  
 La Fayette, Marie-Madeleine (Mme de) 117,  
 128–129, 272, 289  
 Lah, Andrijan 249, 269  
 Lämmert, Eberhard 153–155, 178  
 La Roche, Sophie von 86, 88, 98, 109, 122,  
 130, 145, 272  
 Le Fanu, Sheridan 161  
 Legiša, Božena 23  
 Legiša, Lino 88, 120, 123, 125, 222, 268  
 Leitch, Vincent 128  
 Lenau, Nikolaus 250  
 Lenček, Janez 104  
 Lenz, Siegfried 111  
 Lermontov, Mihail J. 106



- Lessing, Gotthold Ephraim 104, 108, 134  
 Levec, Fran 56  
 Levstik, Fran 48, 50–52, 68–69, 81, 90, 123–124, 139, 226, 272  
 Levstik, Vladimir 139  
 Lewis, Matthew 109, 156, 178, 188–189, 192, 226, 109  
 Logar, Janez 125, 268, 274  
 Lope, Hans-Joachim 211  
 Ludvik, Dušan 10  
 Ludwig, Hans-Werner 153  
 Lukács, Georg 156, 179, 195–196
- M**  
 Mackenzie, Henry 51, 77, 272  
 Mandelc, Valentin 164  
 Manley, Delariviere (Mrs.) 129, 133  
 Mann, Thomas 96  
 Mansfield, Katherine 39  
 Manzoni, Alessandro 161, 174, 188–189, 197, 216  
 Marivaux, Pierre de 115  
 Marlitt, Eugenie 143–147, 148, 162, 165, 277  
 Martini, Fritz 48, 54, 95–96, 121, 211  
 Marx, Leonie 128  
 Maturin, Charles 19, 156, 159–160, 178–179, 223  
 May, Karl 41  
 Meinhold, Wilhelm 210  
 Melik, Vasilij 48, 96–97, 137, 232, 259, 271  
 Melville, Herman 162  
 Mencinger, Janez 13, 124–126, 268  
 Mereau, Sophie 131  
 Mérimée, Prosper 174, 180, 211, 228  
 Merlant, Joachim 103  
 Meyer, Herman 121, 161, 262  
 Mill, John Stuart 131  
 Miller, Johann Martin 58, 289  
 Miller, Nancy K. 127, 132, 134  
 Müller, Norbert 218, 238  
 Milton, John 180, 295  
 Molè, Vojeslav 9  
 Mörike, Eduard 95, 101, 114, 211, 255  
 Mühlbach, Luise 174  
 Müllner, Adolf 159  
 Murdoch, Jean Iris 12  
 Murnik, Marija 137  
 Musset, Alfred de 106, 146, 300–301
- N**  
 Nadlišek Bartol, Marica 137–138, 144–145  
 Napier, Elizabeth 183, 188  
 Němcová, Božena 57, 131, 272  
 Neubauer, John 13  
 Neubuhr, Elfriede 247  
 Neuschäfer, Hans-Jörg 221  
 Nietzsche, Friedrich 96  
 Nodier, Charles 180, 226, 228
- O**  
 Ocvirk, Anton 10–12, 14, 20, 53, 171, 232, 269  
 Olschewsky, Hans 10  
 Opitz, Martin 10  
 Orel, Tine 174, 226  
 Orzeszkowa, Eliza 131, 144  
 Otten, Kurt 176  
 Otto-Petersen, Luise 131
- P**  
 Pajk, Pavlina 18, 103, 129, 137, 142–144, 146–147, 149–150  
 Paternu, Boris 47, 51, 221, 250  
 Patmore, Coventry 133  
 Pavlič, Dušan 10  
 Percy, Henry 198  
 Percy, Thomas 70  
 Pesjak, Luiza 18, 91, 94, 137, 148  
 Petrarca, Francesco 188  
 Petriconi, Hellmuth 134, 166  
 Piccinni, Niccolò 138  
 Pichler, Karoline 174  
 Pirjevec, Dušan 11, 51, 300  
 Pitaval, François Gayot de 226  
 Pogačnik, Jože 53, 55–56, 67–68, 71–72, 82, 97, 104, 142, 250, 261, 268, 300  
 Pomeau, René 288  
 Pongs, Hermann 247  
 Praz, Mario 109  
 Pregelj, Ivan 166  
 Prešeren, France 188, 226, 248, 259, 276–278  
 Prévost d'Exiles, Antoine François (Abbé) 282, 286–287, 289–293, 300  
 Prijatelj, Ivan 174, 211, 213, 222  
 Puškin, Aleksander S. 52, 55, 87, 107, 118, 174, 180, 211, 226, 231, 240–241
- R**  
 Raabe, Wilhelm 10, 57, 95, 101, 115  
 Racine, Jean 290  
 Radcliffe, Ann 156–159, 161, 163, 165–166, 179–180, 183–184, 188, 190–191, 193, 195, 199, 201–202, 208–210, 220, 242, 245  
 Reeve, Clare 156, 159, 163, 180  
 Rétif de la Bretonne, Nicolas-Edme 281

- Rhys, Jean 23, 38–40, 42, 44, 45  
 Riccoboni, Marie-Jeanne (Mme de) 130, 136  
 Richardson, Samuel 14, 15, 18, 26, 53, 54, 60,  
 62, 68, 76, 79, 84, 106–110, 115–116, 122,  
 130, 133–136, 138–140, 178, 272, 274–275,  
 286–287, 290, 293–296, 301  
 Robert III. (škotski kralj) 198  
 Rothesay, David (vojvoda) 198  
 Rousseau, Jean-Jacques 15, 16–17, 47, 54–56,  
 58–60, 67–69, 73, 77, 81, 97–99, 103–105,  
 107–108, 112, 117, 119, 130, 136, 146, 148,  
 253, 271, 275, 281–283, 185–290, 293–297,  
 299, 301–302, 306  
 Rowe, Elizabeth 133  
 Rowe, Nicholas 109  
 Rupel, Mirko 10, 62, 174, 226, 232, 274
- S**  
 Saar, Ferdinand von 95, 307  
 Sand, George 54, 56, 68–69, 82, 131, 141–144,  
 147, 150, 226, 300–301, 310  
 Sasse, Klaus 281–282, 288–289, 293  
 Sauder, Gerhard 48  
 Schalk, Fritz 175, 231  
 Schiller, Friedrich 94, 159, 162, 226–228, 261  
 Schmidt, Vladimir 10  
 Schmolke-Hasselmann, Beate 293, 300  
 Schnabel, Johann Gottfried 13  
 Schönleben, Janez Ludvik 212  
 Schopenhauer, Arthur 49, 70–72, 119, 147,  
 250, 300  
 Schopenhauer, Johanna 147  
 Schorske, Carl Emil 253  
 Scott, Walter 56, 109, 156, 258, 160–161, 163–  
 164, 173–177, 179–180, 186, 189, 192–200,  
 203, 206–212, 214–217, 220–221, 223–225,  
 227, 229–231, 233, 237–239, 241–246  
 Sealsfield, Charles 57, 174  
 Senancour, Étienne Pivert de 301  
 Sengle, Friedrich 247, 250, 253, 255, 303–304  
 Shakespeare, William 10, 156, 180, 193,  
 197–198, 226  
 Shaw, Irwin 12  
 Shelley, Mary 168, 179, 200  
 Sheridan, Frances 136  
 Singer, Herbert 188  
 Sivec, Jože 115, 138  
 Sket, Jakob 48, 50, 52, 62  
 Slavelj, Ivan 51, 53, 62, 277  
 Slodnjak, Anton 10, 16, 55, 96, 120, 123–125,  
 166, 222, 225, 231, 233, 251, 268, 303, 310  
 Smith, Charlotte 165  
 Smith, George 26  
 Smith, Henry 196  
 Smolej, Tone 12, 14, 299  
 Smollett, Tobias 69, 125–126  
 Snoj, Jože 269  
 Sodja, Josip 9  
 Sodnik, Alma 10  
 Sovrè, Anton 10  
 Spark, Muriel 12  
 Spencer, Jane 130  
 Spiegel, Marianne 129  
 Spindler, Karl 174, 226  
 Spitzweg, Carl 101  
 Springer, Marlene 134, 140  
 Staël, Germaine (Mme de) 82, 131, 150, 301  
 Stanonik, Janez 9  
 Stanovnik Blinc, Majda 12, 14, 155  
 Stanzel, Franz 154  
 Steinecke, Hartmut 53–54  
 Stendhal 106, 110  
 Sterne, Laurence 7, 13, 72, 76, 78, 123–126,  
 267–269  
 Stevenson, Robert Louis 168  
 Stewart, Robert (vojvoda Albany) 198  
 Stifter, Adalbert 48, 57, 95–102, 120–121,  
 148, 250, 251, 253, 262–263, 303–304, 307,  
 309–310  
 Storm, Theodor 57, 95, 121, 161, 262, 309  
 Stritar, Josip 17, 51, 53, 55, 58, 60, 67–75, 77–  
 82, 85–101, 103–107, 109–115, 117–122, 143,  
 147, 150, 162, 164, 166, 226, 247, 250–263,  
 268, 273, 276, 299, 300, 302–304, 306–310  
 Strniša, Gregor 9  
 Strodtmann, Adolf 226  
 Sue, Eugène 115, 122, 161, 308  
 Světlá, Karolina 131
- Š**  
 Šanda, Dragan 174  
 Šatej, Barbara 259  
 Šenoa, August 210, 213, 215  
 Šiftar, Olga 38  
 Škerlj, Stanko 138  
 Šlibar, Neva 10  
 Šolar, Jakob 213  
 Štampar, Emil 10  
 Šuklje, Rapa 23
- T**  
 Tavčar, Ivan 17, 49, 50–53, 56–62, 73, 107, 137,  
 157, 164, 166, 169, 172, 174, 202, 210–225,  
 228, 238, 240–246, 262, 273, 277–278, 305

- Tavčar, Franja 137  
 Tencin, Claudine Alexandrine Guérin (Mme de) 136, 289  
 Thackeray, William Makepeace 26, 37, 309  
 Thomson, James 180  
 Thorslev L., Peter 226  
 Thümmel, Moritz August 125, 268  
 Tieck, Ludwig 101, 160, 259, 263  
 Tillotson, Kathleen 26  
 Tolstoj, Lev N. 108, 111  
 Tracy, Ann B. 202, 205, 216, 228  
 Trstenjak, Davorin 123  
 Turgenjev, Ivan S. 52, 54, 56, 64, 107, 118, 172, 301, 307  
 Tyl, Josef Kajetán 278
- U**  
 Ungern-Sternberg, Alexandre von 250
- V**  
 Valvasor, Janez Vajkard 212, 213, 219  
 Vessilli, Claudia Marina 135  
 Vidmar, Josipina 137  
 Vischer-Venturini, Auguste 131  
 Vogrin, Milko 50  
 Vošnjak, Josip 49, 60–61, 96, 172, 273, 277–278  
 Voss, Johann Heinrich 93–94  
 Vulpius, Christian August 226
- W**  
 Wagner, Heinrich Leopold 110  
 Walpole, Horace 19, 156–157, 159, 175, 178–180, 194  
 Webster, Richard 10  
 Wellbery, Caroline 121  
 Wells, H. G. 168  
 Werner, Zacharias 159, 165  
 Weydt, Günther 247, 263  
 Wiese, Benno von 247  
 Willkomm, Ernst 57  
 Wills, William Gorman 85  
 Wilt, Judith 193, 207, 229  
 Wobeser, Wilhelmine Karoline von 130  
 Wolff, Betje 135  
 Wollstonecraft, Mary 131, 139  
 Woolf, Virginia 39, 133, 268  
 Wyndham, Francis 39
- Y**  
 Young, Edward 180
- Z**  
 Zabel, Igor 269  
 Zajc, Ivan 13  
 Zarnik, Valentin 61, 124  
 Zschokke, Johann Heinrich Daniel 226  
 Zupančič, Mirko 20
- Ž**  
 Žgur, Adela 10