
PRISPEVKI SLOVENSКИH PRIPOVEDNIC K ŽANRSKI PODOBI PROZE 19. STOLETJA

Prispevek obravnava žanrske posebnosti, ki so jih v pripovedno prozo 19. stoletja vnesle Luiza Pesjak, Pavlina Pajk in Zofka Kveder. Naratološka analiza, ki temelji na spoznanjih naratologije družbenih spolov, pokaže, da so vse tri pisateljice izbrale postopke, ki so v tedanji književnosti predstavljali novost. Luiza Pesjak in Pavlina Pajk sta izbrali žanr romana, ga nadgradili s svojimi inovacijami in vanj vključili narativne strategije, ki so jih razvile njune sodobnice v drugih evropskih književnostih. Zanimiv prispevek k razvoju žanrov predstavlja tudi zbirka kratke proze *Misterij žene* Zofke Kveder, saj je pisateljica s črticami v tej zbirki prispevala k spreminjanju tradicionalnega modela kratke pripovedi. Sklepno spoznanje prispevka je, da so pisateljice na ostro zavrnitev naletale vselej takrat, kadar je bil žanr, v katerem so pisale, privilegirani žanr neke skupine ali obdobja in so vanj skušale vnesti inovacije, ki so odstopale od programskih smernic slovenske literature v 19. stoletju.

Ključne besede: naratologija spolov, slovenska književnost, Luiza Pesjak, Pavlina Pajk, Zofka Kveder

Uvod

Raziskave na področju naratologije družbenih spolov¹ so pokazale, da so pisateljice v nekatere prozne žanre vnesle pripovedne strategije, s katerimi so obogatile

¹ Naratologija družbenih spolov je izšla iz feministične naratologije, ki so jo razvile feministične teoretičarke (Susan S. Lanser, Robyn Warhol, K. Mezei idr.), ki se jim je zdelo, da se raziskave ženske literarne ustvarjalnosti ne smejo omejiti le na tematske analize in interpretacije besedil pisateljic. Kot povzema Alenka Koron, feministična naratologija ni »dokončno prelomila z naratologijo, ampak jo je skušala prilagoditi za preučevanje sledov spolne identitete v pripovedi« (Koron 2007: 55) Feministična naratologija je do neke mere poniknila v naratologiji študij spolov, ki je omogočila »širši vpogled v spremenljiva razmerja biološkega spola, spolne identitete in seksualnosti« (Koron 2007: 57).

in spremenile posebnosti določenega žanra, a so kljub temu pri literarni kritiki in zgodovini največkrat vzbudile nelagodje in apriorne zavrnitve. V članku bom pokazala, da so slovenski literarni kritiki in zgodovinarji zaradi nepoznavanja pripovednih strategij, kakor so se razvile v poznem 18. in v 19. stoletju v številnih proznih delih pisateljic, razglasili romana *Beatin dnevnik* Luize Pesjak in *Slučaji usode* Pavline Pajk za trivialna in sentimentalna. Z naratološko analizo bom raziskovala, v kolikšni meri gre v teh romanih za prelom s pripovednimi postopki in tematskimi posebnostmi, ki so jih do tedaj ustvarili slovenski pisatelji v slovenski različici sentimentalnega romana. V drugem delu prispevka bo pokazano, da ni bil problematičen le romaneskni žanr, temveč so kritiki ostro zavrnil tudi poskus inovacij žanra kratke proze, kakor ga je uresničila Zofka Kveder v zbirki črtic *Misterij žene*. Prav tako bo dokazano, da so pisateljice na ostro zavrnitev naletele vselej takrat, ko je bil žanr, v katerem so pisali, privilegiran žanr neke skupine ali obdobja.

Razvoj žanrov v besedilih slovenskih pisateljic 19. stoletja

Prve objave slovenskih avtoric sodijo v poezijo. Pesmi zgodnjih slovenskih pesnic imajo domoljubno tematiko, ki se včasih umakne lirskim opisom narave ali ljubezenskega razočaranja. Prva slovenska pesnica, o katere avtorstvu ni mogoče dvomiti, je Josipina Turnograjska, ki je zapustila le nekaj pesmi. Natančneje je mogoče analizirati pesmi Luize Pesjak. Pri njej je pogosta tema materinstvo, vendar so njene pesmi stilistično in po izpovedni moči velikokrat skromne. Čeprav se je trudila podati svoje pesmi v formalno dovršeni obliki, v njih ne zaživi slovenska beseda, kar je razumljivo glede na to, da se je slovenščine naučila šele ob svojih hčerkah, ki jim je priskrbela učitelja slovenščine. Nasprotno je zbirka *Pesmi* (1878) Pavline Pajk, kot piše Irena Novak Popov:

/.../ motivno raznovrstna, oblikovno dognana (čeprav skladenjsko okorna) in ponekod izrazno izvirna sentimentalna kronika, ki vključuje tudi konvencionalno izpovedano ljubezen do domovine in z večjo ambivalenco zaznamovano materinsko ljubezen. V njej je mogoče razbrati tudi za tisti čas nepričakovano dialoško razmerje do klišeiziranih predstav o ženski kot čustveno neobvladanem bitju in predstav o moškem, ki se mu ne spodobi kazati čustev. Njeni prvi ocenjevalci so najvišje ovrednotili cikel *Materini glasovi*, čeprav so vsi spregledali, da so pomenko najbolj odprta mesta v njem tista, v katerih se govorica matere zliva z govorico vse prej kot srečne ženske. (Novak Popov 2003: 238-239.)

Sodobniki so žensko liriko sprejemali kot zanimiv spremljevalni pojav slovenske literature. Ker v ustvarjanju pesnic niso našli ničesar, kar bi ogrožalo njihov položaj v slovenskem kulturnem življenju, in ker so se v literarnih revijah pojavljale le redko, v njih niso videli prave konkurence. Ko se pojavijo prve pesnice, je obdobje romantike, ki ga je v slovenski književnosti najbolj zaznamovala prav poezija, že mimo. Ker se Prešernovi nasledniki zavedajo, da njegove umetniške moči ne morejo doseči, se boj za prvenstvo odvija drugje – na področju pripovedne pro-

ze, saj je slovenska dramatika dosegla svoj prvi vrh šele po letu 1900. Med leti 1850 in 1900 je v slovenski književnosti v ospredju prozno ustvarjanje. V njem so prisotni roman in kratkoprozni žanri, med katerimi v 19. stoletju prevladujejo novela, slika (obraz, podoba), kratka povest in črtica.

Recepcija Luize Pesjak in Pavline Pajk pri literarni kritiki in zgodovini

Slovenska literarna zgodovina se z vprašanjem o žanrih v delih slovenskih pisateljic iz 19. stoletja, Luize Pesjak in Pavline Pajk, ni ukvarjala oziroma so bili njeni starejši predstavniki do pisateljic izjemno kritični. Anton Slodnjak je o Josipini Turnograjski zapisal, da je ustvarila premalo in preslaba besedila, da bi jo sploh uvrščali v zgodovino slovenske književnosti. Še bolj nenaklonjen je bil Pavlini Pajk in Luizi Pesjak. Obe sta ustvarili dovolj obsežen opus, da ju ni mogel zavrniti kot premalo produktivni avtorici, zato je pomanjkljivosti našel druge. Najprej se je obregnil ob Pavlino Pajk:

To je bilo bolj ali manj tipično srednjeevropsko berilo za malomeščanke, v katerem pa sta večkrat naglica in čustvena zagnanost porajali skrajno neverjetne slučaje in čudne situacije. Zaradi celotne naivno skonstruirane in prisiljeno idealistične vsebine pa je budilo pri realistikah in zlasti glasnikih nove struje posmeh in odpor. (Slodnjak 1975: 112.)

Zanimivo je, da je Slodnjak o Pavlini Pajk leta 1963 zapisal, da je njen roman *Slučaji usode* nezrelo delo, a hkrati dodal, da si je edina od naših literatov tedaj upala prikazovati srednjeevropsko plemiško-buržoazno družbo in da kritiki ob izidu leta 1897 ne bi smeli spregledati, da je bila osebnost glavne junakinje Malvine vendarle »živa v literarnem in družbenem pogledu kot upodobitev avtoričinega študija same sebe in avstrijske meščanske in plemiške plasti« (Slodnjak 1963: 108). O romanu *Beatin dnevnik* Luize Pesjak je sodil drugače:

Še spornejši je bil ženski roman *Beatin dnevnik* (1887) Luize Pesjakove, v katerem je avtorica prezrla vse elemente umetniške prepričljivosti in življenjske verjetnosti. S tem je priklicala nase še predobrohoten očitek J. Kersnika, da je posnemovalka nemške poljudne pisateljice E. Marlitt. (Slodnjak 1975: 210-211.)

Kersnik je namreč menil, da slovenska pisateljica nima genialnih darov, s katerimi je ustvarjala E. Marlitt, in sicer tehnike, zamotanega dejanja, moči in strasti. Tudi Pavline Pajk sodobniki niso dobro sprejeli. Fran Levstik jo je označil kot žensko, ki ji je emancipacija zmešala možgane,² še bolj ostri so bili napadi predstavnikov nove struje.³

² Fran Levstik: Zbrano delo.. Ljubljana: DZS, 1958 (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev), str. 93.

³ O tem gl. tudi Slodnjak (1963: 107-112).

Šele Miran Hladnik je opredelil razloge za tak sprejem pri sodobnikih in pri literarnih zgodovinarjih. O Pavlini Pajk je zapisal:

Bila je absolutno preveč plodna in vztrajna in je prispevala prevelik opus, da bi se ga dalo na hitro odpraviti z vljudnimi pohvalami na račun ženske prizadevnosti, bila je skratka resna konkurenca moškemu literarnemu monopolu. Za nameček se je Pavlina Pajk lotila žanra ženskega romana, ki zanj v nacionalnem žanrskem sistemu ni bilo predvidenega mesta. Modelno in nacionalno strateško vlogo je imel roman z moško glavno osebo, mladim izobražencem kmečkega porekla, ki si prizadeva skozi poroko s premožno meščanko popraviti in utrditi svoj socialni status. Zgodbeni vzorec Pavline Pajk, ki je glavno vlogo namenila revni mladi guvernantki, ki se na koncu srečno poroči, je bil za moško presojo neuporaben in moteč. (Hladnik 2007: 42.)

Podobno mnenje je Hladnik zapisal tudi o Luizi Pesjak. Tudi ona je po njegovem prepričanju prav zaradi izbire žanra naletela na odklonilno stališče, čeprav je po njegovem prepričanju Beatin dnevnik »spretno, enigmatično, kultivirano in mestoma celo z duhovito ironijo napisano delo« (Hladnik 2007: 42). Umetniške ambicije in sposobnosti je odkril tudi pri Pavlini Pajk, saj je zapisal:

Najpomembnejša se od drobnih stvari zdi ironija, ki nastopi v nekaterih novelah P. Pajkove (Uslišana, Planinska idila, Mačeha). Ironična pripovedna perspektiva je s klasičnim kičem nezdržljiva, zato je njena prisotnost v omenjenih delih znak njihovih umetniških ambicij in sposobnosti. (Hladnik 2007: 67-68.)

Neustrezno ovrednotenje pisateljskega prispevka obeh prozaistk v literarni zgodovini je bilo tudi posledica nepoznavanja del evropskih pisateljic iz 19. stoletja. Prva, ki je slovenski ženski roman postavila v razmerje z evropskimi zgledi, in to ne le ob E. Marlitt, je bila Katarina Bogataj Gradišnik. V študiji, ki jo je objavila leta 1989, je izpostavila, da se razmah ženskega romana na Slovenskem časovno ujema z razvojem slovenskega ženskega gibanja in dokazala povezave s francoskim sentimentalizmom, ki jih je Hladnik spregledal. Raziskovalka je tudi ustrezneje določila pojem ženskega romana. Medtem ko je Hladnik, ženski roman razumel kot roman, v katerem je »glavna upovedena oseba ženska junakinja, torej pripoved, v kateri ženska doživi svoj roman (svojo ljubezensko zgodbo)« (Hladnik 1981: 259), je Katarina Bogataj-Gradišnik opozorila na neustreznost takega poimenovanja:

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). (Bogataj Gradišnik 1989: 23.)

Raziskovalka je ženski roman opredelila kot vejo psihološkega, zlasti v 19. stoletju pa tudi kot vejo socialnega, romana in v njem prepoznala naslednji kompleks motivov oz. vprašanj: o prosti izbiri moža, o pokorščini očetu in nato možu, o poroki iz konvencije ali koristoljubja in o osebnem uresničevanju v ljubezni in zakonu.

Tradicija sentimentalnega romana in slovenski »ženski« roman

Slovenski ženski roman je sprejel, kot ugotavlja Katarina Bogataj Gradišnik, spodbude iz tradicije sentimentalizma, predvsem iz Richardsonove *Pamele ali nagrajene kreposti*, romanov George Sand, *Jane Eyre* Charlotte Brontë, Marta poljske pisateljice Elize Orzeszkove in seveda Rousseaujeve *Nove Heloize*. Vendar pomen navedene raziskave ni le v tem, da je njena avtorica zavrnila ozek pogled na pripovedno prozo Luize Pesjak in Pavline Pajk kot ne preveč dobrih posnemovalk Eugenie Marlitt. Njen izvirni prispevek je predvsem v ugotovitvi, da nastopi pri obeh pripovednicah nova junakinja, relativno izobrazena in samostojna ženska, kot pozitivna figura in ne več kot zapeljivka. V slovenskem meščanskem romanu je namreč do takrat prevladoval polemichen ali celo odklonilen odnos do samostojnih in neodvisnih žensk. Kot ugotavlja Katarina Bogataj Gradišnik v kasnejši študiji, se je slovenskem romanu zgodila zanimiva preobrazba sentimentalne dediščine, saj je »osrednji lik mladenič in ne ženska figura kakor v prvotnem sentimentalnem romanu« (Bogataj Gradišnik 2003: 4). Vzrok za ta proces najde raziskovalka v narodotvorni vlogi tedanje slovenske književnosti, ki je bukolično stilizirala podeželje, junak, ki je izšel iz tega nepokvarjenega okolja, pa je poosebljal naravne vrline slovenskega človeka. Tak je junak prvega slovenskega romana in njegovi številni nasledniki.

Dejansko se ženski liki v vlogi naslovne figure v prozi 19. stoletja skorajda ne pojavijo.⁴ Med izjemami omenimo kratek roman Josipa Jurčiča *Lepa Vida* (1877). Na nastanek tega Jurčičevega romana so močno vplivali teksti George Sand. V njenih romanih je prvega slovenskega romanopisca zanimala predvsem tema zakonske nezvestobe. O ženskih likih pri George Sand je zapisal, da »mečejo kot ožete pomaranče može za vrstjo od sebe in frče kot čebele od cvetke do cvetke, nikdar site« (Jurčič 1953: 338). Jurčič je menil, da njihova nezvestoba izvira iz spolne nezadovoljenosti, ki se mu je skozi prizmo krščanskega etosa razkrivala kot greh. Misel, da je edini razlog za žensko nezvestobo spolna promiskuiteta, je vplivala tudi na oblikovanje njegove Vide, saj jo je predstavil kot prešušnico, ki mora biti za svoj greh kaznovana.⁵ Kljub očitni konzervativnosti je Jurčičeva *Lepa Vida* glede na preostalo romaneskno produkcijo slovenskih pisateljev v 19. stoletju zanimiva, saj je v ospredju dogajanja ženski lik, ki išče srečo, četudi se zanj konča tragično, saj Vida na koncu zblazni in umre. V drugih proznih besedilih z osrednjim ženskim likom gre za sledenje tradicionalnim vzorcem ljubezenskih peripetij, ki pripeljejo junakinjo do srečnega konca – poroke z zaželenim moškim ali tragičnega razpleta s smrtjo.

Ta vzorec se sicer pojavi tudi v besedilih pisateljic, vendar analiza, ki temelji na spoznanjih naratologije družbenih spolov, razkrije odmike v nekaterih od teh del.

⁴ Omenimo nekaj takšnih del: Josip Stritar: *Svetinova Metka* (1868), *Rosana* (1877); Janez Mencinger: *Jerica* (1859), Ivan Tavčar: *Madama Avrelija* (1870), *Dona Klara* (1871), *Gospa Amalija* (1875), *Margareta* (1875), *Holekova Nežika* (1876).

⁵ Povezave med Jurčičevo Lepo Vido in deli George Sand je raziskoval Jože Pogačnik v delu *Slovenska Lepa Vida ali hoja za rožo čudotvorno* (1988).

Naratološka analiza *Beatinega dnevnika* in *Slučajev usode*

Roman *Beatin dnevnik* (1887) je napisan v dnevniški obliki, nima predgovora in je oblikovan kot prvoosebna pripoved naslovnega lika. V tem smislu je *Beatin dnevnik* zelo blizu značilnostim romana *Jane Eyre* (1847), kjer »v celotni zgodbi in na vsaki strani prevladuje navadna, mala guvernanta. Vsakogar in vse, kar se pojavi, opazujemo skozi oči osebe, ki je v življenju videla komajda kaj več kot lastno vas.«⁶ Luiza Pesjak, ki je bila zelo razgledana po angleški književnosti, je roman *Jane Eyre* zagotovo poznala, zato se zdi verjetno, da je že znani vzorec ljubezenske zgodbe med preprosto guvernanto in po položaju in izkušnjah nadrejenim moškim želela nadgraditi s svojo inovacijo. Ta inovacija se razkriva v vključitvi motiva incesta. Vpeljava tega motiva in strategije, ki jih prvoosebna pripovedovalka uporabi za konstrukcijo zapleta, razkrivajo, da je Luiza Pesjak hotela napisati več kot le trivialni ženski roman.

Beata na gradu, kamor pride za guvernanto, izve o ljubezni med Rihardom in Doro, hčerjo pokojnega graščaka iz prvega zakona, ki je v času, ko pride na grad Beata že nesrečno poročena daleč stran od doma. Prvi namig na incest je prizor, v katerem Beata, graščakinja in Rihard berejo Byronovega *Manfreda*, v katerem se pojavi motiv incesta. Rihard bere Manfredove besede in Beati se Byronov lik razkrije v povsem novi luči. Zazdi se ji, da Rihard ne bere tujih misli, temveč izreka lastne občutke. Rihard se ji kot Manfred nato prikaže celo v sanjah, kjer se Beata najprej znajde na čarobnem vrtu, v katerem odmevajo Rihardove oziroma Manfredove besede. Sanjsko dogajanje se nato preseli v temačno dvorano. Pod portretom svojega očeta se pojavi Dora, ki Rihardu v angleščini sporoča, »tomorrow ends thine earthly ills!« (Pesjak 1887: 44.) V sanje se vpletejo tudi besede iz pogovora, ki ga je Beata imela z blazno starko, katere hči je naredila samomor, ko jo je Dorin oče nosečo zapustil in se poročil s svojemu stanu primerno žensko, Dorino materjo. Pod vtisom teh sanj začne Beata prevajati *Manfreda* iz angleščine v slovenščino. S spretnim stopnjevanjem napetosti razkrije pripovedovalka sorodstveno vez med obema v nadaljevanju zgodbe: Dora umre za posledicami prezgodnjega poroda in Rihard kleči ob njenem truplu. Mrtvaški oder je postavljen v dvorani s portreti prednikov, pod sliko Dorinega očeta. Fokalizator je Beata:

Rihard, podoba obupa, stal je poleg mrtvaškega odra in se nagnil k Dori. Bled je bil kakor vosek, vsa kri mu bila zbežala z možkega, ogorelega obličja. Nema, neizrecna, brezsolzna njegova bolela mi je trla srce. Luč je svetila na oba obraza – oh, moj Bog, – kaj je to? Ne, ne, saj ni mogoče, varam se! Strmeča gledam in gledam, svojim očem nečem verjeti, in vendar, vendar – kar je življenje zakrivalo, razodela je smrt:

Manfred in Astarta!!

»Le jedinka je bila, jedinka, njemu jednaka po rôdi, po obličji, po očeh ... in to jedinko je ljubil«.

⁶ Te misli Frederica Harrisona navaja Susan S. Lanser v delu *Fictions of Authority*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1992, 176.

Od smrtno blede dvojice sem vzdignila pogled na lepo, temno podobo v črnem plašči in bilo mi je, kakor da bi ji trepetale solze v očeh. In Anica, lepa Anica v nebesih?! (Pesjak 1887: 117–118)

Kot posebno narativno strategijo odmika od žanra slovenskega razvojnega romana z osrednjim moškim likom, ki poudarja svojo narodnostno pripadnost, lahko razumemo tudi medbesedilni oziroma medkulturni citat, ki referira na francosko književnost in še posebno na njeno predstavnico George Sand. Ob Beati se pojavi še Francozinja Zoë, ki jo pisateljica označi kot patriotinjo, ki je svojo domovino zapustila po Napoleonovem padcu. Njenega deda opiše kot častnika, ki je pri Waterlooju dobil plemiški naziv, mater pa kot izobraženo in nadarjeno igralko iz *Comédie française*. Zanimivo se zdi, da podobno razmerje – oče iz plemiških krogov in mati iz gledaliških – srečamo tudi v rodovniku George Sand. Zoë Luiza Pesjak prikaže kot družabnico stare kneginje, ki se enako spretno giblje na dvornem parketu kot med preprostimi ljudmi. Za slovenski roman nenavadno je bilo še, da sta se Zoë in Beata pogovarjali v francoščini.

Slovenska literarna zgodovina je v *Beatinem dnevniku* popolnoma spregledala tudi temo ženskega prijateljstva, ki je v besedilih avtorjev 19. stoletja, kjer so ženske prikazane le kot tekmice v boju za zaželenega moškega, ni. V romanu Luize Pesjak žensko prijateljstvo ni omejeno le na razmerje med omenjenima dvema figurama, temveč Beata med svoji prijateljici šteje tudi Doro in graščakinjo. Skupnost, v kateri se zgodba odvija, je izrazito ženska skupnost, v romanu nastopijo le trije moški: služabnik Mirko, ki je povsem obrobna figura, dobrodušni zdravnik dr. Kosec in seveda Rihard. Ženski liki so vsi, razen kneginje Pavlovne, katere snobizem pripovedovalka ošvrkne z duhovito ironijo, prikazani izredno pozitivno. Njihove značilnosti niso le plemenitost značaja, sposobnost vživetja v občutja drugih, temveč tudi intelektualna radovednost in razgledanost. Beata opisuje svoja bralna doživetja in prevaja angleško klasiko. Bralcem ali bralkam slovenskih romanov iz 19. stoletja, kjer so ženske velikokrat prikazane kot negativni liki, omogoča *Beatin dnevnik* srečanje s popolnoma drugačnimi ženskimi podobami. Z vidika naratološke analize je pomembno, da se pripovedovalka razkrije kot ženski lik in celo poudari svojo pripovedovalsko aktivnost. Ko izve o ljubezenski zgodbi med Doro in Rihardom, zapiše: »Dnevnik moj! Ženska te piše, zatorej ni treba razlagati, da se mi je pri tem pogovoru vzbudila radovednost. Po nobeni ceni ne bi bila izpraševala otrok, ali kar liričen roman z najsrečnejšim začetkom in, žal, tragičnim koncem, je bil hipno gotov« (Pesjak 1887: 17). Pripovedovalka je do dnevnika v dialoškem razmerju, nagovorja ga kot prijatelja, ki pozna njeno življenjsko zgodbo in kateremu se lahko zaupa.

Vendar Beata ni edini fokalizator, temveč se ob njej pojavijo še služabnica Ivana, blazna Aničina mati, Dora, Zoë, pa tudi Rihard in dr. Kosec. Različni fokalizatorji dajejo *Beatinemu* pripovedovanju večdimenzionalen pogled in prispevajo k polifonični strukturi romana, v katerem ni prostora za avtoritativen glas, ki ne bi pripustil k besedi drugih glasov. Preseganje trivialnih vzorcev predstavlja tudi kritičen odnos do tradicionalne vloge ženske, ki ga ne izraža neposredno pripove-

dovalka, temveč se skonstruira tudi v bralnem procesu. Dorin dogovorjeni zakon in smrt na porodu, Aničina smrt, ki je predstavljena kot smrt zapuščenega dekleta, katere naivnost je izrabil mlad plemič – vsi ti dogodki pričajo o tem, da v 19. stoletju ženske niso mogle odločati o svojih življenjih. Beatino življenje se sicer na koncu romana obrne v drugo smer, a pisateljica ob tem, kako njena protagonistka doživlja prostore, v katerih se giba, pripoveduje tudi zgodbo o ženski ujetosti med štiri stene in želji prestopiti hišni prag. V *Beatinem dnevniku* se kar vrstijo prizori, v katerih Beata skozi okno opazuje dogajanje pred gradom. Natascha Würzbach opozarja, da pogled skozi okno, ki označuje »mejo med zunanjim in notranjim svetom, a tudi med obema področjema, simbolizira, kako težko je za žensko prestopiti iz enega v drugi prostor« (Würzbach 2004: 53). V *Beatinem dnevniku* so interierji velikokrat negativno konotirani, opisani kot temačni, tesnobo vzbujajoči, medtem ko so eksterierji (predvsem vrt) prostor svobode in kreativnosti. Kot ena izmed narativnih strategij se nam tako razkriva tudi pisateljčina odločitev, da Beata pripoved o ljubezni med Anico in grofom sliši v okolju, ki je povsem nasprotno tistim prizoriščem, kjer se sicer odvija dogajanje romana. Njena pripovedovalka to zgodbo sliši, ko si drzne prestopiti začrtano mejo, ko zapusti bližnjo okolico gradu. Njeno približevanje kraju, kjer je Anica doživela ljubezensko srečo in smrt, je opisano kot odkrivanje novega sveta, ki dejansko pripelje do razkritja skrivnosti:

Dolina se je ožila, prav med gorami smo hodile, vedno poleg šumečega potoka, ki tam precej naraste. Pota bode konec, mislila sem, kakor stena se je hrib hriba tiščal, a stezica se zavije, svet se odpira in druge gore se kopičijo pred nami. Vleklo me je naprej v to samoto /.../ Hipno se razširi globel, soteske je konec in kakor velik pisan otok se razprostira širo polje v sredi zelenih hribov. (Pesjak 1887: 24.)

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

Podobno je zasnovan tudi zaključek romana *Slučaji usode* Pavline Pajk, ki se prav tako konča s poroko glavnega ženskega lika. Slabo motiviran konec je pisateljici očital celo njen sin Milan Pajk, ki je v spominskem zapisu po njeni smrti o Malvini v *Slučajih usode* zapisal:

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

Odgovor na to vprašanje se skriva v značilnostih trivialnega ženskega romana in pisateljicinih odmikih od njega. Njen sin in tedanji kritiki so roman ocenjevali s stališča, da gre v njem za Pepelkino zgodbo, kjer je zaplet naslednji: neizkušeno, podrejeno, lepo mlado dekle doživi ljubezensko zgodbo (velikokrat gre za lju-bezenski trikotnik, v katerem se za naklonjenost moškega lika poteguje še ena, moralno »sporna« ženska), ki se srečno konča. Revno dekle s poroko obogati in pridobi višji družbeni položaj.

V nadaljevanju bom skušala pokazati, da je prav te lastnosti Pavlina Pajk v romanu *Slučaji usode* spodkopala z inovativnimi narativnimi strategijami. Prva naratološka kategorija, ki se ji je potrebno posvetiti, je pripovedovalec. Pavlina Pajk se je odločila za vsevednega pripovedovalca, ki ga v terminologiji Susan Snaider Lanser opredeljuje avtoritativnost njegovega glasu (*authorial voice*). Izbira te vrste naracije je razumljiva glede na napade, ki jih je Pavlina Pajk doživljala na svoje delo. Vsevednemu pripovedovalcu je mogoče verjeti, saj se vzpostavlja kot avtoriteta in zdi se, da Pavlina Pajk to izrabi zato, da sporočilnost romana doseže večji učinek. Pripovedovalec ne razkrije svoje spolne identitete, vendar se ves čas zanima le za ženske teme. Takoj na začetku romana, kjer je prikazana družina uradnika Vincenca Kolarja, je pripovedovalčeva pozornost usmerjena v ženske like in eliptično izpusti vse dogajanje, ki se nanaša na moški del družine. Že na prvih straneh tako opozori na problem ženske izobrazbe, prisilnih zakonov, izkoriščanja žensk v sferi zasebnega in njihove želje te vloge spremeniti. Vsevedni pripovedovalec (pripovedovalka?) se večkrat umakne v ozadje, v ospredje stopi Malvina kot fokalizator in prav skozi njeno percepcijo največkrat doživljamo zgodbo. Naracijo velikokrat prekine premi govor, strategija, ki odpre prostor, v katerem je mogoče subtilno zastaviti vprašanja o spolu in avtoriteti.⁷

Posebna narativna strategija je tudi zasnova osrednjega ženskega lika – Malvine. Malvina namreč ni tipična junakinja trivialnega romana. Ni nedolžno dekle, temveč ženska z grenko izkušnjo zakona, v katerem ni manjkalo nasilja. Preden postane družabnica graščakinji na Tirolskem, se z dojenčkom odpravi v avstrijski Gradec. Prikazano je njeno trpljenje v kupeju vlaka, kjer je kot mlada mati brez spremstva izpostavljena pogledom ljudi, ki ne poznajo njene življenjske zgodbe. V Gradcu se preživlja kot preprosta šivilja v delavnici, doživi otrokovo smrt in šele nato postane družabnica bogate graščakinje, kjer spozna njenega pastorka Otmarja. Ljubezenskega trikotnika pravzaprav ni, saj je Otmar svojo nekdanjo ljubezen že prebolel in Avrelija Malvini ne more predstavljati tekmice. Pisateljice

⁷ Več o tem glej v knjigi Kathy Mezei (1996): *Ambiguous discourse. Feminist Narratology and British women writers*. Chapel Hill in London: The University of North Carolina Press.

torej očitno niso zanimale trivialne peripetije, temveč notranji razvoj glavnega lika. Malvina sicer Otmarja ljubi, a se ne želi poročiti z njim, tudi ko njen prvi mož umre in je uradno vdova. Otmar ne razume njene zavrnitve, ker ne pozna vseh njenih razlogov, ki jo pogojujejo in so naslednji: Malvina je postala ob vseh preizkušnjah samostojna, zrela ženska, ki ji poroka ni potrebna, da bi izboljšala svoj materialni položaj. Čeprav Otmarja ljubi, ji njegov labilen značaj ne more dati popolne gotovosti, da se ne bo nekega dne spet znašla z dojenčkom in brez vsega pri materi. Čeprav se pisateljica nikjer ne dotakne Malvininega odnosa do telesne ljubezni, je jasno, da je v svojem prvem zakonu doživljala nasilje, zato je tudi s tega zornega kota razumljivo njeno oklevanje. Hladnik je v raziskavi o slovenskem ženskem romanu 19. stoletja izpostavil kategorični imperativ, zmago kreposti nad telesnostjo:

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

Vendar se zdi, da v *Slučajih usode* odnos do spolnosti ni tako enodimenzionalen, saj junakinjina krepost ne izvira iz želje ohraniti lastno nedolžnost, temveč se prej zdi, da je posledica negativne izkušnje iz prvega zakona. Šele ko Malvina s pridobitvijo premoženja postane v vseh pogledih enakovredna Otmarju, se ji lahko povrne izgubljena samozavest, kar je lahko temelj njunega zakona.⁸ Po drugi strani je zadnji prizor v romanu tudi svojevrstna parodija na trivialni roman, saj starejša ženska (četudi le dve leti) zaprosi mlajšega moškega. V odgovor na Malvinino snubitev ji Otmar »pade v naročje in skrije svoje lice na nje prsi« (Pajk 1897: 341). Priča smo torej prizoru, ki je značilen za trivialni roman, vendar so v njem vloge obrnjene. Tisti, ki v trivialnem romanu ponudi zakon, je moški in ženska mu presrečna pade v naročje. V *Slučajih usode* Otmarjevega obraza, predvsem oči, ne vidimo, saj se je »skril na njene prsi«. Če vizualiziramo podobo zaljubljenec, je pred nami ženska, ki je ne le moralno, temveč tudi fizično dvignjena nad moškega. Ta podoba nam v spomin priključuje znameniti kip Camille Claudel *L'Abandon* (ok.1905), ki je ustvarila svojo vizijo združitve med moškim in žensko, popolnoma nasprotno Rodinovemu *Poljubu*, saj se ženska v objemu sklanja k moškemu, ki kleči pred njo. Kritike je zbodla pri Camille Claudel prav postavitve zaljubljenec, ki je pomenila prelom s tradicionalno podrejeno žensko vlogo.

Predstavljivo je, da sodobniki Pavline Pajk tega prizora in takega konca niso mogli sprejeti, saj so bili soočeni s spodkopavanjem žanra, postopkom, ki je bil v slovenski književnosti tistega časa redkost. Kakor že pri Luizi Pesjak tudi pri Pavlini Pajk srečamo temo ženskega prijateljstva in solidarnosti, poudarjanje odločilne

⁸ Miran Hladnik Malvinino zavrnitev Otmarja razlaga s tem, da pisateljica ne more pristati na socialno prestopanje svojega ženskega lika v višji stan, zato konec romana razlaga drugače: »Slučaji usode dokazujejo, da je resnično sporočilo besedila skrito in drugačno. Poroči se lahko samo bogata z bogatim in revna z revnim« (Hladnik 1981: 274).

vloge matere v otrokovem razvoju in razmišljanje o tem, kaj pomeni za žensko to, če ni sposobna preseči stereotipnih podob ženskosti.

***Misterij žene* Zofke Kveder kot poskus uveljavljanja novega kratkoproznega žanra**

Kot napad na nacionalni žanrski sistem je slovenska kulturno javnost sprejela tudi zbirko kratkih proznih besedil Zofke Kveder *Misterij žene* (1900). Zbirka vsebuje 28 izjemno kratkih besedil, ki prikazujejo slike žensk v družbi na prelomu stoletja. Avtorica je upodobila nasilje nad ženskami v proletariatu, a tudi subtilne mehanizme prisile, kakršni so bili meščanski zakoni po dogovoru. Prikazala je stiske mladih žensk, ki se bojijo poroda, ki trpijo v zakonu brez ljubezni ali rojevajo otroke, ki jih nimajo s čim preživljati, a tudi prostitutke in ostarele, izčrpane delavke, ki so vsem na poti. S podobami proletark, prostitutk in emancipirank, ki nočejo zatajiti svoje seksualnosti, je razburila svoje sodobnike. Čeprav je v besedilih veliko umetniških izraznih sredstev, so njeni sodobniki in sodobnice zbirki odrekli umetniške kvalitete. Oton Župančič, ki se je imel za naprednega dekadenta, je zapisal:

Zofke Kvedrove 'Misterij žene' ne spada pravzaprav v literaturo, ampak v kulturno-socialno zgodovino. Tisti sestavki so literarno neokusni, njene vizionarne slike pretirane, njen simbolizem plitek, 'Misterij žene' je del tako imenovane veristične literature, s tendencami, ki preveč diše po demagogiji in nimajo z literaturo nič opraviti (Župančič 1902/03: 25).

Na pisateljčino stran se je postavil le pisatelj Ivan Cankar, ki se je sam bojeval s filistrskim odzivom na svojo literaturo. Situacija, ki jo je doživela Pavlina Pajk, ki po napadu na *Slučaje usode* ni več izdala nobene knjige, se pri Zofki Kveder ni ponovila. Razloge za to lahko vidimo v tem, da je bila ob izdaji *Misterija žene* stara šele dvaindvajset let, živela je v tujini (v Pragi) in pisala tudi v nemščini in hrvaščini, zato napadi kritikov za njeno ustvarjalnost niso bili tako usodni. A v žanru, ki ga je uporabila v *Misteriju*, ni več ustvarjala. Gregor Kocijan je opozoril, da je z *Misterijem žene* Zofka Kveder skušala prispevati k spreminjanju tradicionalnega modela kratke pripovedi in dodal, da je ponudila svojo varianto, ki je pozneje sama ni več uporabljala ali samo izjemoma. Na vprašanje, zakaj vse njene naslednje prozne zbirke vsebujejo le tradicionalne oblike, Kocijan ni odgovoril, a lahko domnevamo, da ji je oster odziv vzel veselje do eksperimentiranja z novimi žanri. A to velja le za pripovedno prozo, saj je pisateljica le dobrega pol leta po izidu *Misterija žene* izdala zbirko dramskih besedil *Ljubezen*. V njej je objavila štiri enodejanke in štiridejanko. Odziv na to knjigo ni bil tako oster, a pohvalnih besed je bilo zapisanih bolj malo, čeprav so ti teksti izredno zanimivi in popolnoma primerljivi z besedili njenih sodobnic iz drugih nacionalnih literatur. *Ljubezen* je bila prva slovenska knjižna izdaja dramskih besedil izpod ženskega peresa. Pred Zofko Kveder je na dramskem polju ustvarjala le Luiza Pesjak, ki je danes znana po opernem libretu *Gorenjski slavček*, čeprav je napisala tudi tragedijo o France-

tu Prešernu, a je le-ta ostala v rokopisu. Spet lahko zgolj domnevamo, ali je bil razlog za to morda tudi strah pred odzivom, saj leta 1871, ko je napisala to delo, tragedija na Slovenskem še ni bila uveljavljena zvrst in so slovenski dramatikarje izbirali druge, lahkotnejše žanre.

Sklep

Razvoj žanrov v slovenski literaturi, ki so jo v drugi polovici 19. stoletju pisale ženske, ni povezan z literarnim programom slovenske književnosti v tem obdobju. Pisateljice so izbirale drugačne žanre in teme, ki se niso skladale s pričakovani literarnih kritikov. V njihovih delih so v ospredju problemi, ki zadevajo ženske, kar se njihovim sodobnikom, a tudi literarnim zgodovinarjem niso zdele literarne, temveč sociološke teme. Odnos presojevalcev je ambivalenten: čeprav bi radi njihova dela ocenjevali z enakimi merili kot dela pisateljev, ugotavljajo, da to ni mogoče. Ob rob se jim zato včasih zapišejo mnenja, ki so na videz v popolnem nasprotju z že izrečenimi mislimi in pričajo o tem, da določenih kvalitiet preprosto niso mogli zanikati, če so hoteli ostati zvesti drži korektnega raziskovalca. O pomenu del prvih slovenskih pisateljic so do druge svetovne vojne v javnosti v veliki meri razpravljali moški, a zavedale so se ga tudi ženske. Zanimive so besede Zofke Kveder, ki govorijo o tem, da besedila njenih predhodnic niso bila dragocena le zaradi drugačnega pogleda na svet, temveč so bila tudi spodbuda za literarne naslednice. Zofka Kveder je namreč v pismu Franu Govekarju zapisala naslednje besede: »Jaz hočem pisati, mnogo pisati. Pa uresničim oni svoj ideal, tako plahi, ki je vstal v meni, ko sem prečitala prvo knjigo Pajkove, kjer je bil njen portret, in sem si tako pobožno zaželela, da bi bila pisateljica.«⁹

Viri in literatura

Bogataj Gradišnik, Katarina, 1989: *Ženski roman v evropskem sentimentalizmu in v slovenski literaturi 19. stoletja. Primerjalna književnost* 12/1. 23–41.

Bogataj Gradišnik, Katarina, 2003: Preobrazba sentimentalne dediščine ob narodotvorni vlogi slovenskega romana. Slovenski roman. Mednarodni simpozij Obdobja – metode in zvrsti (Ljubljana 5. –7. december 2002). Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete. 3–10.

Cankar, Ivan, 1973: *Zbrano delo*. 28. knjiga. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Gutenberg, Andrea, 2004, *Handlung, Plot und Plotmuster*. Nünning, Vera, in Nünning, Ansgar (ur.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart: Metzler. 98–121.

⁹ Zofka Kveder v pismu Franu Govekarju 10. avgusta 1926. Zapuščina Zofke Kveder, Narodna in univerzitetna knjižnica, Ms 1113.

Hladnik, Miran, 1981: Slovenski ženski roman v 19. stoletju. *Slavistična revija* 29/3. 259–293.

Hladnik, Miran, 2007: Luiza Pesjak. Šelih, Alenka, et al. (ur.): *Pozabljena polovica: portreti žensk 19. in 20. stoletja na Slovenskem*. Ljubljana: Tuma, SAZU. 67–68.

Hladnik, Miran, 2007: Pavlina Pajk. Šelih, Alenka, et al. (ur.): *Pozabljena polovica: portreti žensk 19. in 20. stoletja na Slovenskem*. Ljubljana: Tuma, SAZU. 67–68.

Jurčič, Josip, 1953: *Zbrano delo V*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Kersnik, Janko, 1952, *Zbrano delo V*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Kocijan, Gregor, 1983: *Kratka pripovedna proza od Trdine do Kersnika*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Koron, Alenka, 2007: Razvoj naratologije družbenih spolov: spolnoidentitetno ozaveščeni romani v novejši slovenski literaturi. *Primerjalna književnost* 30/2. 53–65.

Novak Popov, Irena, 2003: *Sprehodi po slovenski poeziji*. Maribor: Litera.

Kveder, Zofka, 1900: *Misterij žene*. Praga: samozaložba.

Pajk, Milan, 1902: Pavlina Pajkova. *Dom in svet*. 340.

Pajk, Pavlina, 1897: *Slučaji usode*. Gorica: A. Gabršček.

Pesjak, Luiza 1887: *Beatin dnevnik*. Novo mesto: Josip Krajec.

Slodnjak, Anton, 1963: *Zgodovina slovenskega slovstva*. Ljubljana: Slovenska matica.

Slodnjak, Anton, 1975: *Obraz in dela slovenskega slovstva*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Sniader Lanser, Susan, 1992: *Fictions of Authority. Women writers and narrative Voice, Ithaca*. London: Cornell University Press.

Natascha Würzbach, 2004: Raumdarstellung. Nünning, Vera, in Nünning, Ansgar (ur.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart: Metzler. 49–71.

Župančič, Oton, 1902/1903: Moderna črtica. *Slovan*. 25.

