

Študija se ukvarja s strukturo fabule v slovenskem zgodovinskem romanu poznega 19. stoletja, in sicer na ozadju starejšega literarnega izročila. Ugotoviti skuša, koliko so konvencije gotskega romana, predvsem oblikovno-tehnične, s posredništvom klasičnega zgodovinskega romana prešle v naše historično pripovedništvo in postale v njem konstitutivna prvina, potem ko so se prilagodile stanju v tedanji slovenski literaturi. — Slovenskim zgleodom (Tavčarju in Jurčiču) bo namenjen drugi del, pričujoči prvi del pa razčlenjuje dva fabulativna modela: gotskega ob romanu Italijan Ann Radcliffove ter njegovo preobrazbo v dosti bolj kompleksni model zgodovinskega romana ob besedilu Walterja Scotta Lepotica mesta Perth.

Katarina Bogataj-Gradišnik

**LITERARNE
KONVENCIJE
V SLOVENSKEM
ZGODOVIN-
SKEM ROMANU
19. STOLETJA**

Opredelitev problema

Med raznimi zvrstmi pripovedne proze, ki so nastajale v slovenski literaturi prejšnjega stoletja, je bil zgodovinski roman¹ razmeroma čista oblika, le malo pomešana z drugimi žanri in tudi razvojno dovolj usklajena s tujim historičnim romanopisjem;² 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.³ Scottov zgled je bil odločilen predvsem za zgodnjo stopnjo našega zgodovinskega pripovedništva od 60. do 80. let; to se je prav ob Scottu vzdignilo nad začetniške poskuse 40. in 50. let ter preko vajecev dosegel 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.⁴ 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.⁵ 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, prilagojene 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. izvornikih.

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 Scalsfieldom 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*.⁶

Pričujoči zapis nima namena dopolnjevati ali širiti dosedanja dognanja 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.⁷ Scott sam je v Horaceu Walpolu, avtorju prvega gotskega romana *Otrantski grad* (1764), videl svojega predhodnika.⁸ 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.⁹ 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. Podobno so dopolnili z viteško opremo, orožjem, oblačili, portreti prednikov, starimi rokopisi in drugimi rekviziti ter z dogodki, značilnimi 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 gotike¹⁰ se je v gotškem 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 gotških 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 gotškega, je bila v cenениh izdajah razširjena tudi na Slovenskem.¹¹

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 vprašanjem pa je naša literarna veda — z redkimi izjemami¹² — posvečala dosti manj pozornosti kakor snovno-motivnim primerjavam s tujimi zgledi, čeprav je bila oblikovno-tehnična stran glavna šibkost ob začetkih našega historičnega pripovedništva.¹³ Snovno-motivnim in tematskim vprašanjem se sicer tudi tu ne bo mogoče povsem izogniti; gotška 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 zbujale videz pristnosti; taka je bila prvoosebna memoarska pripoved, dnevnik, pismo, potopis itn.¹⁴ Gotški 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 tvegala kak posamezen avtor, npr. Fielding in Goldsmith,¹⁵ ki sta bila kot spretna dramatika tudi v kompozicijskem pogledu uspešnejša od večine sodobnikov, vendar je tak model prišel v splošno rabo šele z gotškim 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. Gotški 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 zbujal 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, t. j. od golega kronološkega zapovrstja dogodkov, ki se da poljubno pretrgati ali nadaljevati in tudi nima končnega cilja. Taka 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,¹⁶ 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 gotška 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 gotškega romana je okleščena slehernega balasta, ki bi upočasnjal 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 vsakdanost ni ne časa ne prostora, sestavljajo jo izjemni, mejni, kritični položaji, vzročno povezani v loke napetosti oz. dogajalne faze.¹⁷

Poleg verističnega slikanja vsakdanjega življenja je gotška fabula odvrгла tudi psihološko upodobitev junakov, ki jo je do nadržnosti izdelal sentimentalni roman. Gotški 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, kaj oseba počenja, in ne, kakšna je.

LITERARNE KONVENCIIJE

1. Gotški roman: "Italijan" Ann Radcliffove

Struktura gotške fabule naj bo ilustrirana ob primeru *Italijana*, poznega dela Ann Radcliffove, ki presega njena prejšnja, popularnejša dela po enoviti, strogi kompoziciji in dramatičnosti. Gotški 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.¹⁸ Umetnost Ann Radcliffove je namreč presegla 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 vpeljuje 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.¹⁹

Italijan je izšel v treh lepo vezanih knjigah (t. i. tripledecker), podobno kakor drugi imenitnejši gotski romani, ne da bi se taka delitev kakor 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 Radcliffe 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 Shakespeara, potem iz Miltona, pa tudi iz svojih sodobnikov Collinsa, Thomsona, Younga in Walpolea in še od raznih neimenovanih pesnikov.²⁰ Moto vpeljuje temo in vsebino poglavja, lik kake osebe, lahko je tudi refleksivnega 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 preganjanjem 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.

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 prvokrat zagledal Elleneno Rosalbo." Taka ekspozicija je tipična za gotski roman: bralec je brez slehernega prejšnjega pojasnila postavljen na sredo nekega dogajanja. Nato sledi zasuk, ki ga G. Genette imenuje "ekspozicijska 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 rodovin 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.

Ekspozicija (poglavja 1-5 prve knjige) ob glavni težavi ljubezenske zgodbe, stanovski pregradi, razvrsti zaveznike in nasprotnike mladega para. Ellenina edina sorodnica je priletna in bolehna 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, rohni, vendar zoper mlada dva ne ukrepa. Vse peklenške 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 junakinjinjega 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 sedanost, Ellena ne more do svojih pravic in imena, ne da bi prišel na dan zločin njenega strica in očima.

Prezgodba (uvodna zgodba, retrospektivna zgodba)²¹ se začne podobno kakor tista v *Hamletu*:²² grof di Marinella iz milanskega vojvodstva je dal zahrbtno umoriti starejšega brata, grofa di Bruno, 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 nasilnežem je zbrisala 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 Bruno, nastopa v vlogi preganjane nedolžnosti, Schedoni, morilec njenega očeta in svojega brata, pa v vlogi njenega preganjalca. Preteklost prenika v sedanost 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 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 nepojasnen 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 prič (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 Spalratru 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 zbuvali bralčevo radovednost, pretrganje in drobitev.²³ 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 spodrsrljaji so v *Italijanu* — in tudi sicer v delu Ann Radcliffeove — zelo redki,²⁴ 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 nepojasnjenem hudodelstvu, 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.²⁵ 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 pikaresknem 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 tabo-
ra. 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 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 prepadom 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, t. j. 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 akcije, ki se v fabuli izmenično prepletata, se začneta postopoma cepiti še na tanjše niti. Zgodba mladega para se prvikrat 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 zavozlane, 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 ekspozičiji: 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, Elleneno v Apulijo na samotno jadransko obrežje.

Iz tega vozlišča se vzpneja 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 pričó 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 njenega 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 priestri v svoj vrh in glavni preobrat (9/II). Loka se strneta s ponovnim snidenjem in z dokončno združitvijo zaljubljenecv v sklepnem 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 sredino 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;²⁶ prav to obsedensko ponavljanje, kopičenje in stopnjevanje kot končni učinek doseže močan čustveni vtis na bralca.²⁷ 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 običali 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.²⁸

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 naravo²⁹ 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, Klostersgeschichte) ter iz zgodbe o združitvi razkropljene družine (reunion plot).³⁰ Med značilne motive 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 nanizani značilni motivi tega obrazca: zamenjava otrok, vrnitev domnevno mrtvih, prepoznanje med sorodniki.

Vsi trije motivni krogi ponujajo izbiro dogodkov, ki so nenavadni, osupljivi, strah zbujujoči, 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 začenjajo 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 povzročata največkrat naključje, tudi če je maskirano kot skrit sovražnik, nepričakovan rešitelj ali kar božja Previdnost sama.³¹ Pomemben delež pri zasukih v gotski fabuli 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 zapravlil zvezo z imenitno 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, peklenske 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 prerezih:

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 sedanost; 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 nepričakanega 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 Radcliffeve 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 krepost.

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 Radcliffevo 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: "Leptica mesta Perth" Walterja Scotta

Kot zgled za Scottovo priredbo gotske fabule bo v nadaljnjem razčlenjen eden poznih romanov tega pisatelja, *Dan sv. Valentina ali Leptica mesta Perth* (*St. Valentine's Day; or, The Fair Maid of Perth*, 1828).³² To besedilo je posebno prikladno kot vmesni člen

med slovenskim zgodovinskim pripovedništvom in gotskim romanom zavoljo motivne sorodnosti z obema,³³ 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;³⁴ *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 zaporedju posameznih epizod, v nasprotju z dramatično konstruiranimi "romances". Samo ugibati je mogoče, ali je avtorico morda pri tej klasifikaciji vodila tudi okoliščina, 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 prozskih 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 verznimi epigrafi, ki imajo prav tako vlogo kakor v delu Ann Radcliffove. 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 romantiko, in to ne le z Byronom (4 navedbe), ampak tudi s stariimi 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 stvar en 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 pisateljev alter ego in izraža njegove poglede. Pripovedovalčeva fikcija je overjena še z opombami "izdajatelja", ki pod črto popravlja njegove pomote in zapolnjuje vrzeli.³⁵

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. Za Scottovega pripovedovalca bi bila najbrž res primernejša označba "vsepričujoči" kakor "vsevedni",³⁶ 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 zgodovino pisje 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; zgodovino pisje je hkrati s antikvarstvom doživelo velikanski razmah.³⁷ 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 spodrslijajem. 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.³⁸

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 gotškem 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 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 s 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.³⁹ 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.⁴⁰ 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 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 laгодnemu 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 sčasom 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.⁴¹

Scottova upodobitev družbe in razmerij v njej se od tiste v gotskem romanu bistveno razločuje. Svojevrstni fevdalni svet v *Italijanu* — in v gotskem romanu sploh — je urejen še vedno približno tako kakor v Shakespearovi 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 gotsko 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.⁴² 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.⁴³

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 in osebnosti je daleč največja v dvorno-državniškem pramenu.⁴⁴ Šibki, bolelni 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 vorci in motivi. Dinastično in državniško območje obvladujeta dva izmed najstarejših in tudi najpomembnejših gotskih obrazcev. Prvi je motivni krog uzurpacije z značilnimi sestavinami: nasprotje do brata, razmerje stric — nečak,⁴⁵ 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 Maclan, 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*.⁴⁶ 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 Perthi vzdržujejo z višavskimi klani poslovne stike ne glede na občasne praske, pred posvetno in cerkveno gosposko pa ljubosumno branijo svoje

pravice in svoboščine. 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 bojevita tabora. Fabulativno si sicer nista enakovredna, na prizorišču je namreč vse do odločilnega spopada samo klan Quhele, katerega poglavar je postal Conachar/Maclan.

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.⁴⁷ Slednji je prava jagovska figura, ki deluje iz čiste zlobe brez oprijemljivega razloga, razen če je to nagona 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 branit južno mejo. Albanyjev vpliv je odtlej neomejen, Ramorny in Dwining pa s peklensko 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 prepletено dosti bolj na gosto kakor v gotski fabuli, večje je število in raznovrstnost prizorišč, več je oseb in sku-

pin, ki so udeležene v akciji in nasprotni akciji, pogostni so prestopi v nasprotni tabor.

Spremembe prizorišča z nastopajočimi vred pa 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 znojju 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 zatamnjenih 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 *Leptici 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.⁴⁸ V 2. in 3. poglavju sledi ekspozicija s predstavitvijo 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.⁴⁹

S sprožilnim elementom se začenja 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 svoboščin: prva je poskus, ugrabiti meščansko hčer (4), druga pa zahrbtnen 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 usmrtni morilca (23). Pravici je zadoščeno in s tem napetost upade, vendar se prav v tem navideznem zatišju skriva zagon za naslednji lok. Usmrtitev je bila le komedija, podkupljeni rabelj in zdravnik Dwining poskrbita, da Bonthrona njegovi delodajalci skrivaj snamejo živcega 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 Radcliffove. 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 in sklenejo, da se bodo obrnili na nadžupana, sira Charterisa (7). Delegacija meščanov po neljubem zapletu — odvzet jim je corpus delicti, prstan 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 razsodi 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.⁵⁰ V 15. poglavju pa fabula doseže točko — M. H. Cusac jo imenuje določilni dogodek (defining event)⁵¹ — 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 nezadržan plaz dogodkov: umor (16), razburjenje v mestu, ko na pepelnično jutro najdejo truplo, domnevno Henryjevo, spoznajo zmoto, 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 obremeni prestolonaslednika.

Meščanska akcija je v prvem loku gosto prepletena z dvornodinstično, ali natančneje, ves čas je z njo v sporu; ta se do neke mere

zagladi z razsodbo. 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 Maclan, in ga prosi, naj vzame v varstvo "krivoverskega" patra Clementa. Eachin jo ob tej priložnosti 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 umirjanjem Višavja (13). Oba klana predlog sprejmeta (21).

Upad napetosti ob koncu prvega loka torej na vseh bojnih črtah pomeni zatišje pred viharjem. Poglavlji 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 prame-na (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 Macšana, 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 tekmeцу 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).⁵² 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 tudi Bonthron umoril Rothsaya tik pred Douglasovim prihodom. Douglasu tako preostane le še usmrtevec hudodelcev razen Dwininga, ki se je zastrupil.

Fabulo skleneta dve poglavji (35-36), v katerih se vse niti dogajanja zavozlajo, 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 državnih, 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 Albanya 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 in 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 členi. Kakor sicer v akcijskem romanu sta tudi v *Lepotici mesta Perth* med nosilnimi členi popotovanje,⁵³ 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* pa so tovrstni členi 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 zmeta, temveč že kar moč usode.⁵⁴ 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 bojzljivec, 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 tragično pa se zla usoda udejani v Cona-charjevem 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 bojvnika 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.⁵⁵ 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 skrivnostni 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 opij-skem 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.⁵⁶

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. Ogradje gotske fabule je tudi v tem romanu prekrito z raznorodnimi plastmi, med katerimi so najizrazitejše 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, 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 gotskem 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 nasprotne 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 gotsko 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 gotski 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.

OPOMBE

¹ Termin "zgodovinski roman" je zavoljo tedanje nedosledne in še neutrene 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: *XLX. seminar slovenskega jezika, literature in kulture, 4.-16. julij 1983. Zbornik predavanj*, Ljubljana 1983, zlasti str. 66-67).

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 1987², 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.

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.

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 *Dese-tem 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 ro-antik*, 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*.

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 začenja z izmenjavo pisem med prijatel-
ljema, 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. Tradici-
onalno prvoosebno pripoved pa je Scott za celotno besedilo uporabil samo enkrat, in to v romanu *Rob Roy* (1817).

¹⁵ Goldsmithov *Župnik Wakefieldski* (*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 simet-
rično sestavljena in razdeljena na poglavja.

¹⁶ Gotski roman je nastal v času, ko so se strogo začrtane meje zvrsti raz-
rahljale in se je tudi roman lahko odpiral dramati. 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 dej-
stva, 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
Breitinger: *Der Tod im englischen Roman um 1800. Untersuchungen zum
englischen Schauerroman* (Göppinger akademische Beiträge, 19), Göppin-
gen 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.

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 be-
sedil, 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

učenjaka, 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.

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 vaješkem 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.

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

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

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: Vi-valdi izziva Schedonija s tem, da omenja pretrgano spoved pri črnih spokornikih (9/1), čeprav v tem času še slutiti ne more, da je bil neznan grešnik Schedoni.

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.

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 multipliciral; *Aramena* Ulricha von Braunschweig 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 madriški 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 Petrarcoevega soneta *Era il giorno...* — Motiv pretrganega poročenega 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 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, začenši 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.

³² Fair Maid of Perth je bil naslov, ki se je podeljeval najlepšemu dekletu v mestu, primerljiv današnjemu nazivu miss za lepoto 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 izčrpane 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 "gotsko 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*.

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. Literarno-teoretična izhodišča*.

³⁶ Prim. Seymour Chattman: *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*.

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 zasidrala teza Georga 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. — Modernjši 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).

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 *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 razsvetljsko kritičnost kakor za bizarnosti gotskega romana. Junakinja in njen duhovni oče, kartuzijan Clement Blair, sta prikazana kot privrženca čistega evangelija in s tem predhodnika poznejše reformacije.

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 romansiraj 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 lepotica pa ga spominja na nesojeno nevesto. —

Zgodovinski podatki so povzeti iz: *The New Encyclopaedia Britannica*, 15. ed., Chicago etc., 1986.

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.

⁴⁷ 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 Frankensteinova v istoimenskem romanu Mary Shelley do Hawthornovih zdravniških negativcev. Scottov Potttingar Dwinning si je svojo veliko učenost — nedvomno z elementom črne magije — pridobil pri mavrskih učenjakih v Granadi.

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).

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.

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.

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 zmeta nedvomno nista značilni samo za oblikovanje fabule v *Leptoci 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 neznan sin (*Pirat*).

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.

Pričujoča razprava je drugi del študije o literarnih konvencijah, ki so s konca 18. stoletja v raznih preobrazbah segle v naše zgodovinsko pripovedništvo v poznem 19. stoletju. Prvi del je opisal dva modela fabule, tistega iz gotskega in drugega iz Scottovega historičnega romana. Drugi del pa z analizo dveh pripovednih besedil z zgodovinsko snovjo, ki sodita v slovensko literaturo 80. let prejšnjega stoletja, opisuje dve različni priredbi prej obravnavanega izročila. Gotske konvencije so ohranjene predvsem v strukturi fabule, tudi v nekaterih pripovednih vzorcih, ki jih tovrstna fabula terja, in delno še v slikanju prizorišča. Vendar oba zгледа, Tavčarjeva novela *Janez Sonce* in roman *Rokovnjači*, delo Jurčiča in Kersnika, kažeta tudi preobrazbe, katerim so bile te konvencije podvržene v drugem času in prostoru. Na obeh zgledih so vidni sledovi poznejših romanesknih modelov, tako da bi *Rokovnjače* lahko šteli za posodobljen in slovenskim razmeram prirejen scottovski roman, medtem ko je *Janez Sonce* bližji Dumasovemu pustolovskemu romanu v historičnem kostumu in dekoru.

Katarina Bogataj-Gradišnik

LITERARNE
KONVENCIJE
V
SLOVENSKEM
ZGODOVINSKEM
ROMANU
19. STOLETJA
II. del

SLOVENSKO ZGODOVINSKO PRİPOVEDNIŠTVO 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 konstrukcije¹. 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 ugrabitelj². 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*, ji je pa močno soroden tako po notranjem ustroju kakor po tlorisu 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*³, se uvršča med novejšje oblike historičnega pripovedništva, kakršne so se uveljavile z Mériméem, 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 zvestobo⁴. Za naše tedanje razmere je *Janez Sonce* obsežen tekst⁵, 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 o bojnih junaštvih; čas najhujših turških vpadov je za slovenske dežele v glavnem tudi že minil⁶. 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 zgodbi⁷. 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 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.⁸

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 tekmelec ministru že vzpenja novi tajni svetnik, knez Vencel Lobkovic. Medtem ko cerkveni dostojanstveniki ostajajo v ozadju — še najbolj od blizu vidi bralec ostarelega, umsko opešanega 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 razgrajaci, najslabši pa je plemiški podmladek, pretepaška in poniglava družčina brez časti.

Povsem drugače od meščanov Perthi, Šenoovih Zagrebčanov ali Ljubljancanov iz *Hčere mestnega sodnika* se prebivalci Tavčarjeve baročne Ljubljane še malo ne obnašajo kot nosilci stanovske vrline in samozavesti 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 škodljivost, 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 trikota. 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 vzela 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 zbudi 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 Ljubljancev 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 spodrselaj rajši prikriva. Jurij Ljudevit uživa častniški položaj, razkošje, potuho mogočnih sorodnikov ob slehernem izgredu, vendar ostaja "vitežič brez domovine in brez imena", kakor ga pred dvobojem zaničljivo nagovori Janez Sonce.

Vsi trije glavni liki so torej družbeno neuvrstljivi: Ana Rozina po neuglednem, Jurij Ljudevit po nezakonskem rojstvu, Janez Sonce pa je iz svojega stanu izobčen zavoľjo 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,⁹ 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 tekmeca kneza Lobkovic. 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 družino, ki ponuja svoje storitve najboljšemu plačniku. Tako Kljukčevo tolpo najprej najame Jurij Ljudevit za ugrabitev Ane Rozine, nato pa Janez Sonce za njeno reševanje¹⁰.

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 vse od začetka v popolni premoči. Jurij Ljudevit ima zasombo pri očetu in dveh stricih na visokih položajih, somišljenike ima med razpuščenim plemiškim naraščanjem, pajdaše med častniki in prizanesljive sodnike v deželnih 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 spodbese svojega tekmeca. 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 ministrovno kariero: Janez Vajkard ima nezakonskega sina, ta pa je ugrabil poročeno ženo¹¹. 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 režijah 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 poldrug 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 samo ravni, brez uvodne zgodbe, pač pa na različnih prizoriščih istočasno.

Prvih 8 poglavij se godi na raznih lokacijah tedanje Ljubljane, katere 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 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 двореc 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 naprej 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 napotil po ženini sledi že ob koncu 8. poglavja v spremstvu Vida in Kljukčeve tolpe. Jurij Ljudevit je neprostoovoljno 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 krajših¹².

Fabula *Janeza Sonca* se začenja 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. Vendar Tavčarjev pripovedovalec ne začne ex abrupto kakor tisti v *Italijanu*, temveč izoblikuje t. i. "lijakasti začetek"

(Trichteranfang)¹³. 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 omenjemu škandalu; zorni kot, ki je dotlej odpiral pogled na ljubljansko mesto, se zoži in se upre v preddverje kapucinske cerkve. V žarišču¹⁴ 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 sprevodom. Načelno nasprotovanje kranjskega plemstva vitezovi poroki se udejani 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, gnan 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 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 zvijači) 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 Ljubljčanov (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 prikra-de 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 zavora, 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 povečanje 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 nekdaj sodil kralje in berače, odzvel 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*¹⁵. 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, sprevod, vojaška parada, prapori, konji, orožje, kostumi, vzklíkajoča množica, topovski strel 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 spletkarstvo 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 zaslobo; nasprotno, čisto sam stoji nasproti mogočnim, vplivnim, bogatim sovražnikom¹⁶. 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 našete vrline, v poštenem 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 osmisлити. 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 stremušvo, ošvrkne poniglavo mestno gospodo, daleč največ bodic pa je namenjenih nemštvu, ki se šopiri po naši deželi in jo izkorišča ("ponosne obitelji, ki so nekdaj izsesavale Kranjsko"). Mimogrede si privošči 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 Rozine¹⁷.

Pripovedovalčeva ironija se razžiivi tudi ob primerjanju sočasne ljubljanske gospode z nekdanjo, in tu si je v svoj namen izposodil celo prikupni 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 se zdi posebljena 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 poslušajo in še bolj občudujejo. 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 odmikom 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 lepota, 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 romantiki: 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 gotskih 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 lepota 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 ugrabljene 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 – templarski 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 vsakdanost 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 šal¹⁸. Pač pa je v Tavčarjevi noveli z očitnim užitek 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 romane¹⁹. Ob nebremenjenem branju se zdi, da poteka Kersnikovo nadaljevanje brez vidnih šivov v tkanju fabule, vendar se nekateri ob natančni razčlenitvi le pokažejo²⁰. 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 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"²¹. Ta lik v angleškem gotskem romanu ni bil avtohton, razbojniki so tu izrazito neplemeniti; pojavi se šele kot uvoz iz nemškega grozljivega romana²². 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 osebnem junaštvu, pa tudi uporniški individualizem, naj je že to uporništvo 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 Pitavala²³. Že tako dolgi seznam bi se dal najbrž še dopolniti s kakim delom 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 dobitnik 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 vsch enako izrazito. Predvsem je pri njem že močno uplahljn zanos romantičnega uporništva²⁴. 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 ravni²⁵; 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 Gropa.

2) Motiv sovražnih si bratov, eden silno priljubljenih gotskih obrazcev²⁶, 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 brat²⁷. Polbrata v *Rokovnjačih* 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 romane²⁸. Vlogo junakovega resničnega sovražnika v *Rokovnjačih* odigra lažni prijatelj Brnjač²⁹.

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"³⁰ (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 "tisočeri hudodelstvi": je rahločuten, udvorljiv in zvest ljubimec. Neredko se zaljubi v dekle z nasprotnega 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 izročilo³¹.

Fabula *Rokovnjačev* je v celoti izmišljena, sestavljena iz pravkar opisanih obrazcev, postavljena pa je v natanko določeno zgodovinsko obdobje, v čas Ilirskih provinc³². 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 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 zglede loči po neki bistveni značilnosti: čas dogajanja je nedavna preteklost. Od 1. 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*³³. 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 pasaze, ki v obliki poročil dajejo bralcu vse potrebne podatke³⁴.

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. Ne Jurčiča ne Kersnika pa socialne korenine tega pojava niso zanimale³⁵. 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 sovražec 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 oblast³⁶. Ljudstvo je pravzaprav zadovoljno, ko se vrne Avstrija; pod Avstrijo si spet opomorejo rokovnjači, ki sta jih bili francosko vojaštvo in žandarmerija že skoraj zatrli.

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 Gropa 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 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 suknjo, 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 odteje 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 zamisli³⁷.

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 Gropa, 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 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 Gropa 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 Gropa/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. Gropa 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 dezerter, 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. Pramen sta postavljena v razmerje akcije in nasprotni 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 etabrirano 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, moč krepkih pesti in kratke pameti, kolovrati po bližnjih in daljnjih gostilnah, se širokousti in ravsaja. 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 vsesplošno 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 protiigralca, 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 Gropu 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 hitreje 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" začetkom Tavčarjeve novele, temveč z "začetkom v gibanju" (Bewegungsanfang)³⁸. 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 utrdi bližata dva jezdeca.

Pogled sledi jezdecu, mešetarju Tonetu Obloškemu, ko se na glavnem trgu v Kamniku pomeša med množico, ki se je — zavaljo 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 ekspozicijska 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 ekspozicijska 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 povezanimi dogodkoma: s spopadom 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 ljubezenskega para od njunega pobega do Nandetovega odhoda na rusko fronto. Poljak pomaga Polonici, ki je edina preživela iz Mozolove družine, urejati dediščino za hčerko, rojeno po Nandetovi smrti. Prav na konec pa je Kersnik vstavil še miniaturnen prizor z ostarelo Polono pred uljnjakom, v katerem je obudil spomin na pokojnega soavtorja Jurčiča.

Pisatelja 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, kakršen 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"³⁹, kakršno je v historični roman vpeljal že 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 bolhen, 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 pristrčnosti, 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 verizmu⁴⁰. Poleg pogledov v družinsko okolje ustvarjajo 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 hudodelstev. Rokovnjači imajo svoje skrivališče v razsežnih, skoraj neprelovnih 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 krajine⁴¹.

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 verznimi 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 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 zavoljo 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 učinkovit, 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 tretjeosebnega 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 preobrazena 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 njim 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 uganka 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 nasprotne 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 pramena samo dva, vendar vsak od njiju povezuje po več niti; število oseb je namreč večje kakor v Tavčarjevi noveli. Struktura nasprotno 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 protigralci.

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 1. poglavju, vse do določilnega dogodka v 7. ne steče, zavirata ga kar dve obsežni ekspozicijski vrnitvi. Po takem lagodnem začetku se dogajanje začne 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: variranje istovrstnih členov, stopnjevanje, gibanje fabule po nevarnih, mejnih položajih, nepričakovani zasuki in veliki preobrati, ki jih povzročajo 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 povečana 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 barvitom 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

nezgrešljivo vidne tudi nekatere splošne lastnosti tedanjega slovenskega romanopisja ter individualne posebnosti vseh treh avtorjev.

OPOMBE

¹ 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*, celo 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).

² 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 viteзом nedosegljiva.

³ 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 1981⁴, 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 1966²), medtem ko je Ivan Prijatelj ohranil izvorno označitev *Zgodovinska novela* (*Drja Ivana Tavčarja zbrani spisi* III, Ljubljana 1929).

⁴ 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).

⁵ M. Hladnik deli zgodovinske povesti in romane na srednje dolge in dolge (nad 20.000 besed). Po teh merilih se *Janez Sonca*, 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.

⁶ 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.

⁷ 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 odstope 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.

⁸ 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.

⁹ 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.

¹⁰ 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.

¹¹ "Ugrabitev ženske osebe" je eden najpogostnejših motivov v gotškem romanu; Ann B. Tracy (*The Gothic Novel 1790-1830. Plot Summaries and Index to Motifs*, Lexington, Kentucky 1981) navaja v kazalu 75 gotških romanov s tem motivom. Vendar tako v gotškem 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 krepostnega vladarja.

¹² 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*.

¹³ 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.

¹⁴ 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*.

¹⁵ Na netipičnost teh dveh del opozarja Boris Paternu (*Slovenska proza do moderne. Študije*, Koper 1965², 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).

¹⁶ 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 Montecristo. Zur Wirkungsweise des Actionromans*.

¹⁷ 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 Tavčarjevim 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 Sonca*, Ljubljana 1991 (Slovenska povest, 9).

¹⁸ 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 povrhu 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.

¹⁹ Prim. Marian H. Cusac: *Narrative Structure in the Novels of Sir Walter Scott*, prim. op. 12.

²⁰ 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.

²¹ Prim. Peter L. Thorslev, jr.: *The Byronic Hero: Types and Prototypes*, Minneapolis 1962, zlasti poglavje 5. *The Noble Outlaw*.

²² V gotski roman je plemenitega razbojnika zanesel šele l. 1805 M. G. Lewis s priredbo J. H. D. Zschokkejevega romana *Aballino 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.

²³ 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.

²⁴ 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.

²⁵ 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.

²⁶ Kazalo v knjigi A. B. Tracy *The Gothic Novel 1790-1830* navaja 38 romanov z motivom "nesložnih bratov".

²⁷ Analogni primeri nasprotnih si, vendar ne sovražnih bratov se najdejo tudi drugod v historičnem pripovedništvu, tako npr. v Mériméejevem romanu *Šentjernejska noč* (*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.

²⁸ 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.

²⁹ 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.

³⁰ 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.

³¹ 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*.

³² 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.

³³ 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).

³⁴ Na informativne pasaje, 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.

³⁵ 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.

³⁶ Razmerje slovenskih izobražencev in kmečkega prebivalstva do francoske oblasti, kakor je prikazano v *Rokovnjačih*, se v glavnih potezah povsem ujema z današnjimi pogledi našega zgodovinopisja na Ilirske province. Prim. Vasilij Melik: *Ilirske province v slovenski zgodovini*, *Zgodovinski časopis* 40, 1986, št. 4, str. 423-429.

³⁷ 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 spodrseljaj, 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.

³⁸ Izraz uporablja Norbert Miller v delu *Der empfindsame Erzähler*, prim. zlasti poglavje *Der barocke Bewegungsanfang*.

³⁹ 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 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.

⁴⁰ 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 pričem 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 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).

⁴¹ 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.