

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. Podoba 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 gotskem romanu okrepila ob njegovem zatonu, ki se časovno ujema z vzponom zgodovinskega romana. Sožitje teh dveh žanrov je potekalo ob medsebojnih vplivih, ob prenikanju historičnosti v gotski roman in gotskih konvencij v zgodovinskega. Ko je slednji v drugem desetletju 19. stoletja prevladal, se je gotski roman z okrajšanimi priredbami umaknil v pogrošne zvežčice in z njimi zadovoljeval potrebe neizobraženih plasti beročega občinstva, za katero je bil Scott prezahteven in predolgovezen. Ta trivialna podrast grozljivega romana, in to ne le gotskega, je bila v cenениh izdajah razširjena tudi na Slovenskem.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; gotska fabula je namreč take narave, da prav terja ustrezne — in zato stalne — pripovedne obrazce in motivne nize.

Nekatere bistvene razlike, s katerimi se je gotski roman ločil od uveljavljenih romanesknih oblik 18. stoletja — od robinzonade, pikaresknega in sentimentalnega romana — se pokažejo že ob čisto splošni primerjavi. Ker roman v tedanji poetiki še ni bil priznan kot literarna zvrst, so si vse navedene oblike meščanskega romanopisja skušale pridobiti legitimnost tako, da so se izdajale za resnično zgodbo in razglašale svoje moralno-poučne namene. Pristnost je meščanski roman simuliral že z imenom "history" (izraz je pomenil zgodbo iz resničnega življenja), predvsem pa s takimi oblikami pripovedi, ki so zbujele videz pristnosti; taka je bila prvoosebna memoarska pripoved, dnevnik, pismo, potopis itn.¹⁴ Gotski roman je to prakso pretrgal, ko je že vnaprej priznal, da je artefakt, in to že z umetelno oblikovano tretjeosebno pripovedjo, razčlenjeno na poglavja. Tak prestop iz "resnične zgodbe" v literarno je sicer že prej 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 gotskim romanom.

"Resničnost" zgodbe je v meščanskem romanu jamčila za veljavnost moralnega nauka, ki naj bi iz nje sledil in ki naj bi bil tudi njen glavni namen, če že ne sploh opravičilo za njeno objavo. Gotski roman pa se je brez zadrege ponudil kot branje za prosti čas, kot beg iz dolgočasne vsakdanjosti. Ta namen pa je lahko dosegel le tedaj, če je pri občinstvu 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 dramatične,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 sedanjih 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 njega 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 postavljaj 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, Elleno v Apulijo na samotno jadransko obrežje.

Iz tega vozlišča se vzpeta 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 zbujajoči, kot nalašč za to, da sprožijo krize in katastrofe. Fabula niha v skrajnosti in junak se tako vedno znova znajde v mejnem položaju, ko le za las uide nevarnosti, ali narobe: ko se že zdi, da se je rešil, zabrede v novo, še hujšo stisko. Giblje se torej v položajih, ki se 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 nepričakovanega preobrata, nato upade in se v naslednjem loku požene še više, glavni vrh pa doseže ravno v sredini celotnega besedila. Vsak izmed lokov tematsko izhaja iz prejšnjega in se žene v naslednjega, zato ni mogoče zamenjati niti njihovega vrstnega reda niti posameznih epizod v njih. Značilna za to fabulo je izbira nenavadnih dogodkov in skrajnih položajev, ki se v cikličnih nizih povračajo, vendar se pri tem tudi variirajo in stopnjujejo. V tej skrbno preračunani strukturi pa imajo ob načelu vzročnosti precejšnjo vlogo tudi manj racionalni elementi, kakor so moč usode, maskirano naključje in navidezna nadnaravnost.

Italijan se odlikuje z dramatičnim začetkom in *medias res*, ki predstavi glavne osebe, jih razvrsti na dve nasprotni si skupini in osvetli izhodiščni položaj. Posebnost Ann 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 prozih besedilih. Šteta so tekoče ne glede na to, ali je roman izšel v treh knjigah (v 1. izdaji) ali pozneje v dveh; delitev na knjige torej ni vezana na notranjo členitev fabule. Poglavja so razen dveh opremljena z verzniimi epigrafi, ki imajo prav tako vlogo kakor v delu Ann 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 pisatelj 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 v antikvarstvu 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, obsone 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 priske, 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 gotških 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 nezadržen 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 morilcevo 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 bojvnikarja 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 neutrujene 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 Walpolea, 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- mantik*, Jezik in slovstvo 2, 1956/57, str. 168-174, 270-277. — Matjaž Kmecl: *Rojstvo slovenskega romana* (Zbirka Kultura), Ljubljana 1981, po- glavje 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 prijate- 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 dramatično 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 "gotško anomalijo". Scott je sicer pripisoval zanimivi in dobro konstruirani fabuli velik pomen, kakor je razvidno iz njegovih teoretičnih razpravljanj v uvodih k posameznim delom in iz esejev *Lives of the Novelists*.

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 Rothesay 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 Pottingar 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.