

Slavistična knjižnica 13

Alenka Jensterle - Doležal

V krogu mitov

O ženski in smrti v slovenski književnosti

Slavistično društvo Slovenije

Ljubljana, 2008

Slavistična knjižnica 13

Alenka Jensterle - Doležal

V krogu mitov (O ženski in smrti v slovenski književnosti)

Izdalo Slavistično društvo Slovenije

(<http://www.ff.uni-lj.si/slovjez/sds/sds.html>)

Ljubljana, 2008

Recenzija: prof. dr. Denis Poniž, prof. dr. Zoltan Jan

Urednik zbirke: dr. Zoltan Jan

Tehnična urednica: Malka Čeh

Tiskarna Pleško, Ljubljana

Izdajo znanstvene monografije je finančno podprla Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije.

CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

821.163.6.09:2-264

JENSTERLE-Doležal, Alenka

V krogu mitov : o ženski in smrti v slovenski književnosti /
Alenka Jensterle-Doležal. - Ljubljana : Slavistično društvo
Slovenije, 2008. - (Slavistična knjižnica / Slavistično društvo
Slovenije ; 13)

ISBN 978-961-6715-02-7
241579264

Kazalo

| | |
|--|-----|
| Uvod | 1 |
| Problematika mita | 2 |
| Kulturološki miti o ženski | 7 |
| Krščanski miti | 13 |
| Miti o ženski med Marijo in Magdaleno | 16 |
| Obrazi in značaj ženske v delu Janeza Trdine | 16 |
| Stereotipi v psiholoških opisih oseb iz realnega okolja | 21 |
| Fantastični arhetipi | 28 |
| Fantazma vile | 28 |
| Fantazma coprnice, čaravnice | 30 |
| Zaključek | 31 |
| Motiv prostitutke v Govekarjevem V krvi | 33 |
| Roman kot politična in socialna kritika | 34 |
| Prekletstvo erotike – prekletstvo morale | 36 |
| Shematizem ženskih in moških oseb | 38 |
| Zaključek | 55 |
| Travma telesa v prostoru teksta in izguba osebne identitete | 57 |
| Odkritje intimne in možnosti ljubezni | 61 |
| Zaključek | 67 |
| Mit matere v slovenski prozi | 68 |
| Zaključek | 77 |
| Splet norosti in bolečin – subjektivizem Grumove proze | 79 |
| Slavko Grum in psihoanaliza | 80 |
| Obsesije in shizofrenija pripovedovalca | 82 |
| Demon erosa | 83 |
| Obsesije s smrtjo | 89 |
| Prostor kot metafizični kraj obsesij in norosti pripovedovalca | 92 |
| Zaključek | 94 |
| Miti o vojni in smrti | 96 |
| Podobe smrti pri Ivanu Cankarju | 96 |
| Zaključek | 107 |
| Mistično doživetje smrti v Kocbekovem prostoru novel | 109 |
| Zaključek | 121 |
| Sklep | 123 |
| Pozitivna mitologija ženske v slovenski prozi | 123 |
| V krogu krščanskih in drugih mitov | 126 |
| Seznam literature: | 129 |
| Bibliografija sekundarne literature o slovenski književnosti: | 132 |
| Povzetek | 134 |
| Summary | 135 |
| O avtorici | 136 |
| Iz recenzije | 137 |
| V Slavistični knjižnici je doslej izšlo | 138 |

Uvod

Mit je pogost pojav v sodobni književnosti in kulturi in ga lahko zelo različno razumemo in tudi interpretiramo v luči različnih teorij. Že v Slovarju slovenskega jezika se poudarja njegov dvojni pomen: mit kot zgodba, izročilo, pripoved o nastanku sveta in mit kot »zelo pozitivna, a nerealna predstava o določenih dogodkih, pojavih, ljudeh«. ¹ Tudi v teh študijah o mitu me bo zanimal fenomen mita v dveh pomenih: mit kot ustaljena zgodba z metaforičnimi konotacijami, ponavadi del mitološkega sistema (starogrškega, krščanskega ...), simbol v literarni komunikaciji in mit kot stereotip, ustaljena, shematična podoba, ponavljajoči se motiv, ki se ponavadi povezuje z vrednotami, vrednostnim sistemom avtorja, ki se je ukoreninil tako v slovenski kulturi kot tudi v književnosti in ki svobodno prehaja z enega področja na drugo, tako da mu moramo priznati tako kulturološki pomen kot »literarni naboj«. Meja med obema pomenoma ni absolutno dana, kar se razkriva v analizi kulturoloških in krščanskih mitov, na primer v Cankarjevi konstrukciji dobre matere: mit lahko razumemo kot krščanski in kot kulturološki mit. Drugi pomen mita, ki ga prepoznamo v kulturoloških mitih, se je začel izpostavljanje predvsem v drugi polovici 20. stoletju in se ponavadi povezuje z filozofskim pogledom na svet, dotika se problemov vrednot, morale, osvetljuje se s socialnim razmerami in z zgodovinskim kontekstom. Tudi v svojih študijah raziskujem mit kot poseben način mišljenja in upodabljanja, na primer v obliki omejenih, idealiziranih podob ženske ..., vendar ne samo v tem pomenu. Kadar se danes govori o tako razumljenih mitih v pomenu stereotipa, abstraktne podobe, se premišljuje o njihovem razkrinkavanju, demitologizaciji. V procesu demitologizacije se odkriva, kdaj postane mit sredstvo za nekaj drugega, kdaj se izkoristi za moralne, ideološke in celo politične namene. V slovenski literaturi je na primer v 20. stoletju dobil mit o dobri materi tudi politične konotacije,

¹ *Slovar slovenskega knjižnega jezika II*, Ljubljana: Inštitut za slovenski jezik, 1985.

čeprav je izhajal iz krščanskih korenin ter bil povezan z idealistično filozofijo.

Izhajam iz predpostavke, da se podstat mita oblikuje v zgodbi oziroma v jeziku, v nizu podob. V tem smislu Barthes² trdi, da mit vodi v enopomenskost, čeprav izhaja iz večpomenskega naravnega jezika. V mitu naj bi se manipuliralo z »okleščenim jezikom«: semiotični sistem mita tako sili bralca ali sprejemnika, da podleže iluziji mita. Barthes izhaja iz definicije, da je mit govor (parole) izražen na zelo visoki stopnji. Hrvaški literarni zgodovinar Milivoj Solar nasprotno trdi, da miti zahtevajo absolutne objekte in absolutno vero (Solar, 1998: 203)³. Mitska zavest naj bi tako nujno proizvajala nasprotje med svetim in profanim, izhajala naj bi iz eksistencialnega interesa sprejemnika, mitska zgodba nas zanima, ker se dotika temeljev naše življenjske orientacije in prihodnosti (Solar, 1998: 207).

V prispevku poizkušam artikulirati mite, ki ne obstajajo samo v književnosti, ampak kot arhetipični vzorci delujejo z namenom in neliterarnimi funkcijami tudi v kulturi, so del slovenske nacionalne identitete. Mite v slovenski književnosti 19. in 20. stoletja razdelim na kulturološke mite (o ženski) in mite o smrti, ki so krščanskega porekla.

V monografiji tudi izhajam iz predpostavke, da je prav proza v prvi polovici 20. stoletja izoblikovala temeljne mite: tudi o ženski in smrti in da je bila še posebno mitotvorna.

Problematika mita

Zanimanje za preučevanje mita se je povečalo na prelomu 19. in 20. stoletja, ko se je raziskovalo njegovo mesto na novih področjih znanosti, kot v psihoanalizi, sociologiji, etnologiji, zgodovini religije in filozofije. Tedaj so ustvarili svoje teorije o mitu pomembni avtorji: *Frazer, Bachofen, Durkheim, Malinowski, Levy-Bruhl*.⁴ Iz etnoloških spoznanj je izhajal tudi *Mircea Eliade*, ki je poudarjal religiozno, sveto naravo mita in s tem tudi funkcijo mita v prvotnih religijah.

² Roland BARTHES, *Mythologie* (originál 1957), New York: The Noonday Press, 1988.

³ Milivoj SOLAR, *Edipova braća i sinovi*, Zagreb: Naprijed, 1998.

⁴ J.G. FRAZER, *The Golden Bough*, 1890, J. J. BACHOFEN, *Mutterrecht und Urreligion*, 1926, E. DURKHEIM, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Pariz 1937, LEVY-BRUHL, *La mythologie primitive*, Pariz, 1935, *La mentalité archaïque*, Paris, 1961.

Največ vpliva na znanost 20. stoletja je imela teorija o mitu, ki jo je formuliral *Sigmund Freud*, avtor psihoanalize.⁵ V psihoanalitični vedi teorija mita izhaja iz podzavesti: po njegovem mnenju se teme in simboli oblikujejo v podzavesti in šele naknadno se jezik simbolov preoblikuje v diskurzivni jezik. Podobe mita so znane, to so večne podobe in moči, ki izhajajo iz človeške psihe. Freud postavi analogijo med miti in simboli, ki se pojavljajo v človeških sanjah. Analogija mita so sanje, tako kot sanje izražajo neuresničene nagone posameznika v realnosti, tako tudi mit v zgodnjih fazah razvoja človeštva realizira funkcijo posebnega zbiralnika potlačenih nagonov. Vrnitev potlačenega pomeni tudi vrnitev najzgodnejših izkušenj človeštva. Pri Freudu je tako simbolika sakralnega značaja.

Freudov učenec je bil *Carl Gustav Jung*, ki je oblikoval züriško psihoanalitično šolo.⁶ Tudi za Junga so miti zelo pomembni in sestavljajo bistveni element njegove teorije, saj predpostavljajo obstoj nezavednih področij človeške psihe: arhetipske slike so v obliki mitov, vzorcev in legend vedno obstajale v zgodovini človeštva. Jung v svojem delu razlikuje individualno in skupinsko podzavest. V kolektivni podzavesti so bili tako vedno skupni vzorci obnašanja in razmišljanja o svetu, ki jih poimenuje »arhetipe« (pravzorci, praobrazci, praižkušnje). Arhetip kot preprosta in skrita struktura se izraža prek simbolov, ki se lahko združujejo v verigo simboličnih obrazcev in pri tem se oblikujejo različni miti.

Jung tudi poudarja, da je del mitov zelo tesno povezan z družbenimi razmerami določenega socialnega sloja, saj prav te razmere vplivajo na nastanek čisto določenih in ne drugačnih simboličnih slik.

Jungova teorija arhetipov je začela novo smer v mitologiji: arhetipsko kritiko, ki jo s svojimi deli zastopajo *M. Bodkin*, *R. Graves*, *J. Campbell*, *G. Wilson Knight*, *R. Chase*, *F. Fergusson* in *P. Wheelwright*. Vrhunec je ta teorija dosegla leta 1957 v knjigi *Anatomija kritike* kanadskega znanstvenika *Northropa Fryea*,⁷ v kateri predlaga nekaj klasifikacijskih perspektiv, razumsko obdelavo žanrskih značilnosti in poliperspektivnost. Arhetipe definira kot ponavljajoče se

⁵ Sigmund FREUD, *Gesammelte Werke in achtzehn Bänden mit einem Nachtragsband*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2000.

⁶ *The Collected Works of Carl G. Jung*, vols. I–XVIII, London: Routledge.

⁷ Northrop FRYE, *Fearfull Symmetry* (1947), *Anatomy of Criticism* (1957), *Fables of Identity* (1963), *The Great Code* (1981).

vzorci ali tematske sestavine, ki izhajajo s področja kulture. Mitologija je v bistvu zakladnica literarnih tem in motivov in literatura je v resnici »preoblikovana« mitologija, ki se je prilagodila zahtevam verjetnosti in moralnosti. Raznovrstnost in bogastvo književnosti je rezultat selitev in sprememb ne velikega števila arhetipov, ki izstopajo v mitičnih pripovedih in tudi v ritualih pri primitivnih kulturah.

Northrope Frye je že leta 1951 trdil, da je iskanje arhetipov neke vrste literarna antropologija, ki jo zanima način, kako literaturo naseljujejo predliterarne kategorije, kot so ritual, mit in ljudska pripovedka. Northrope Frye verjame, da je mit predvsem arhetip, samo v pomoč nam je, kadar rečemo mit in mislimo na pripoved. Pri arhetipu mislimo na označevanje. Ključni mit v literaturi je po njegovem mnenju »quest-myth« – mit iskanja. Prav tega lahko iščemo v podzavesti in, z drugimi besedami, v sanjah.⁸

Claude Lévi-Strauss⁹ je osnoval strukturalno antropologijo, v kateri je poudaril lastno koncepcijo teorije mita, ki se opira na koncepciji Ferdinanda de Saussurea. Lévi-Strauss je prepričan, da je struktura mita analogna strukturi jezika in da jo sestavljajo znaki. Sodobno mišljenje o mitologiji zato primerja z davnim mišljenjem o jeziku.

Lévi-Strauss trdi (podobno kot psihoanalitiki), da mit izhaja iz podzavestne narave kulturnih pojavov, mit ima mnogo skupnega s sanjami in pesmimi prav zaradi dejstva, ker nosi v sebi jasno sporočilo. Razumevanje tega sporočila je možno šele z analizo vseh dostopnih variant mita, vsak mit je pravzaprav struktura na več ravneh, upoštevati moramo vse njegove variante. V analizi mita ni prvotne ali resnične verzije – vse verzije mita so enako važne. Analiza mita zato zahteva zbiranje in analizo vseh verzij mita.

Iz strukturalne analize se je oblikovala semiologija. Roland Barthes, francoski teoretik literature in kulture, izpostavi mit kot ključni pojem za razumevanje sveta kulture. V svojem delu *Mitologije*

⁸ Northrop FRYE, *The Archetypes of Literature*, Kenyon Review, XIII (1951), 92–110.

⁹ Claude LÉVY-STRAUSS, *La structure des mythes*, Paris, 1955, *Antropologie structurale*, Paris, 1958.

(*Mythologies*¹⁰, 1957) se osredotoči na kritiko buržuaznih mitov in ideologij s pomočjo mitologije kot kritične znanosti.

V njegovi definiciji je mit govornica beseda na visoki ravni, je metajezik, ki je hkrati tudi sistem komunikacije – podobno kot jezik ga sestavlja semiološki sistem. Vse lahko podleže diskurzu mita. Mit je vezan na čas: to pomeni, da noben mit ni večni.

Ukvarja se tudi z negativnimi lastnostmi mita: mit siromaši jezik in deformira njegov smisel, prepričan je, da je mit tatkina govora in njegovih pomenov. Koncept mita je zgodovinski in intencionalen – nekdo ga oblikuje z določeno motivacijo, namero, ni naravnih, večnih mitov. Poudarja tudi pravo branje mita: pomembno je dešifriranje mita in odkrivanje deformacij.

Do podobnih spoznanj o vlogi in pomenu mita v sodobni kulturi je samo nekoliko kasneje, leta 1966, prišel tudi poljski filozof *Leszek Kołakowski* v svoji knjigi *Vseprisotnost mita (Obecność mitu)*.¹¹ Razlikuje dva zavestna odnosa človeka do sveta, ki sta prisotna v kulturi: mitičnega in tehnološkega. Mitični odnos naj bi izražal metafizično prepričanje in norme transcendentnega spoznavanja. Potreba po mitih je povezana z moralo in vrednotami, saj ustvarjanje mitov izraža hrepenenje in potrebo po trajnih človeških vrednotah. Tudi on je prepričan, da je mit časovni pojav, rodi se, deluje in potem v zgodovini tudi premine: nič ni večno, miti se spreminjajo. V mitotvornem aktu se miti lahko spremenijo v doktrino in ideologijo.

Prav v potrebi po mitu se skriva človekovo prizadevanje, da bi presešel fragmentarnost, naključnost in ne celostnost sveta. Drug motiv in vzrok za pojavljanje mitov je poskus zastaviti realni, fizični čas in ustoličiti mitični čas.

Kołakowski posebno poglavje posveti prav življenjskosti mita in njegovi povezavi s tradicijo in pri tem ugotavlja, da posamezne tradicije mita živijo in umirajo tako kot ljudje. Negativni značaj mitov vidi prav v povezavi z moralo in vrednotami: v mitu človek zavrže svojo svobodo in se omeji v razmišljanju, saj organizacija mitične strukture ustoliči že uveljavljeni model. V mitotvornem procesu tudi nastaja paradoks: mit

¹⁰ Roland BARTHES, *Mythologies* (trans. Anette Lavers), New York: The Noonday Press, 1988.

¹¹ Leszek KOŁAKOWSKI, *Obecność mitu*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1994.

vedno teži, da bi se potrdil kot nadčasovni fenomen, hoče uvesti nadčasovni red in strukturo.

V umetniškem delu tako najdemo že izoblikovane mite, ki izhajajo iz kolektivnega imaginarija predstav (iz kolektivne podzavesti).

Posebno mesto v razvoju mišljenja o mitu ima filozofska teorija *Paula Ricoeurja*.¹² Podobno kot Jung tudi Ricoeur razmišlja o povezavi med mitom in simbolom. Mit je po njegovem vgrajen v simbolen jezik, z njim ima skupno osnovno zamejenost in funkcije: kozmično, onirično in poetično funkcijo. Mit celo razume kot posebno vrsto simbola, ki je razvit v formi pripovedi, umeščen v čas in prostor, ki je drugačen, kot sta čas in prostor znane zgodovine in znane geografije. Opredeli tudi značilne lastnosti mitov: mit osredotoča vse izkušnje človeštva v primerno zgodbo (exemplaire) z vsesplošnim značajem. Mitična zgodba prinaša prvino gibanja, transformacije, prikazuje spremembo, prehod od Geneze k Apokalipsi. Tretjo lastnost mita vidi v tem, da se ta dotika eksistencialne skrivnosti, odnosa med samo esenco človeka in njegovo zgodovinsko eksistenco.¹³

Tudi v svojih študijah zato pogosto raziskujem mit kot stereotip – kot shematičen vzorec, povezan z moralo, vrednotami, kulturnimi paradigmi in prepričanji, včasih celo s predsodki neke družbe in obdobja. Meja med mitom kot tradicionalno, simbolno zgodbo, ki izhaja iz zakladnice že danih zgodb, mitičnih obrazcev starogrškega in bibličnega sveta, in mitom kot stereotipom, absolutno zastavljeno, apriori pozitivno predstavo o pojavih v svetu – je krhka in ni absolutna. Na primer krščanski miti, pogosti v slovenski književnosti, se neke vrste simboli in samo včasih se spremenijo v stereotip. V zbirki prispevkov se ukvarjam z miti v slovenski književnosti, saj je bila ta predvsem v 19. stoletju in tudi na začetku 20. opredeljena z različnimi miti predvsem nacionalnokonstitutivnega značaja, prav proza tega zgodovinskega obdobja se množi s miti nam nudi ogromno mitičnega gradiva. V prispevkih me zanimajo kulturološki in ideološki miti, ki bodisi izvirajo iz nacionalno konstitutivne vloge književnosti ali iz katoliške tradicije. Ti miti tudi svobodno prehajajo iz književnosti v kulturo in nasprotno in so sestavni del tradicije slovenske kulture.

¹² Paul RICOEUR, *Finitude et culpabilité. Symbolique du mal*, Paris: Édition du Seuil, 1960.

¹³ Paul RICOEUR, *ibidem*, 25.

Kulturološki miti o ženski

V prvem ciklu prispevkov se ukvarjam s kulturološkimi miti o ženski, ki so se prenesli v literaturo in nasprotno in zato literarnozgodovinske analize teh mitov mejijo na druge vede: psihologijo, antropologijo ... Opredelilo jih je predvsem feministično gibanje in feministična literarna kritika (Feminist criticism, Critique feministe, feministische Literaturwissenschaft) in znanost, ki se je začela razvijati v Ameriki v 60. letih 20. stoletja. Za neuradno predhodnico tega gibanja lahko jemljemo francosko eksistencialistko *Simone de Beauvoir*, ki je leta 1949 izdala v eksistencialističnem stilu napisano knjigo *Drugi spol (Le deuxième Sexe)*, v kateri se je ukvarjala z mestom ženske v francoski buržuazni družbi in nasploh v zahodni kulturi in eno od svojih poglavij je posvetila prav mitom o ženski.¹⁴ Na koncu prvega dela svoje knjige se je posvetila analizi del petih avtorjev (Montherlanta, D. G. Lawrencea, Claudela, Bretona, Stendhala) in v njihovih delih raziskovala mitologijo ženske v moškem svetu. Prav v 60. letih 20. stoletja se je v Ameriki začel dekonstruirati in kritizirati mit o ženski, ki je vladal v ameriški kulturi po drugi svetovni vojni v 50. in 60. letih. Leta 1962 je *Betty Friedan* izdala svojo knjigo o mistični ženski,¹⁵ v kateri je raziskovala mitologizacijo ženske v ameriški kulturi po drugi svetovni vojni. Začetek angleško-ameriške feministične kritike predstavlja odmevna knjiga *Kate Millet Politika spola*¹⁶ (*Sexual Politics*, 1969), tudi njena študija z izjemo Ch. Brontë je posvečena izključno moškim piscem: D. H. Lawrenceu, H. Millerju, N. Mailerju in J. Genetu. V analizah uvede tako imenovano kritiko spolne ideologije v okvirih patriarhalne miselnosti. V anglo-ameriški teoriji v 70. letih so se literarne znanstvenice v raziskovanju književnosti osredotočale na sliko ženske v moški prozi. Študije ponekod zaznamuje sociološka usmerjenost kritičark. Po letu 1975 se zanimanje kritikov preusmeri na žensko prozo: E. Showalter leta 1977 objavi bogato dokumentirano knjigo o angleških pisateljicah romanov (sestre Brontë, J. Austin, G. Eliot, V. Woolf ...). Feministično poetiko sta oblikovali S. M. Gilbert in S. Gubar v svoji študiji o pisateljicah 19. stoletja: *Nora ženska na podstrešju (The Mad Woman in the Attic)*,¹⁷ poetika parodičnega, shizofrenega ženskega pisanja, ki se, tako kot dominantni

¹⁴ Simone de BEAUVOIR, *Le deuxième Sexe I. Les Faits et Les Mythes*, III. L'Expérience Vécue, Paris: Gallimard, 1949.

¹⁵ Betty FRIEDAN, *The Feminine Mystique*, New York: McCall's, 1962.

¹⁶ Kate MILLET, *Sexual Politics*, New York, 1969.

¹⁷ Sandra M. GILBERT, Susan GUBAR, *The Mad Women in the Attic*, 1979.

ženski liki proze 19. stoletja, izmikajo stereotipnemu moškemu načinu razmišljanja. To so liki noric – čarovnic, ki so neke vrste dvojnice žensk avtoric ali vsaj podaljšanje njihovega nezavednega.

V študiji *Zrcalo druge ženske* (1974) je *L. Irigarey* ponudila dekonstrukcijsko branje patriarhalnega filozofskega diskurza od Platona do Hegla. Po njenem mnenju zahodni filozofski diskurz ni bil sposoben tematizirati ženske drugače kot lasten negativen odmev, kot objekt svojega dominirajočega pogleda. Žensko je izključil iz vladajočega režima prikazovanja, ženski je onemogočil možnost subjektivizacije in jo potisnil v histerijo in mistiko kot na področja, kamor naj bi spadala.

*Julia Kristeva*¹⁸ prav zaradi monopolnega patriarhalnega pritiska odklanja fenomen ženske kot take in se nagiba k decentraliziranemu, nadrejenemu pojmu subjekta. Nič ni samo po sebi moško ali žensko, vse je prepleteno z nasprotnimi ideološkimi praksami, ki poizkušajo manipulirati s subjektom. Tudi ženska ostaja znotraj tega procesa.

Milivoj Solar meni, da kadar govorimo o razmerju med književnostjo in mitologijo, moramo predvsem govoriti o produktivnem razmerju med mitom in romanom (Solar, 1989: 188). V slovenski književnosti 19. stoletja – tukaj razmišljamo predvsem o prozi – so se množili konstitutivni miti, miti, ki so izhajali iz politične situacije (mit o slovenskem narodu, mit o slovanstvu) in pa iz katoliškega prepričanja – ki so bili tradicionalni in so bili idejnega in filozofskega izvora. Že v drugi polovici 19. stoletja pa se pojavijo tudi kulturni miti, mit o drugem, posredovan v govorici simbolov, je bil tudi mit o ženski. Primer je mitotvorni značaj ženskih likov pri *Janezu Trdini*.

Ženska v slovenski književnosti 19. stoletja, predvsem prozi, je problem drugega: najprej je pozabljena, neimenovana kot subjekt, kasneje jo upodablja v stereotipni obliki. Slovenska proza je tedaj šele nastajala in je imela mitotvoren značaj: bila je povezana s konstituiranjem slovenske narodne identitete in pod vplivom krščanskih kulturnih vzorov zelo shematična. Nanjo so vplivale tudi paradigme iz drugega kulturnega okolja, na primer iz nemške popularne proze. Tudi ženski liki so zato zelo shematično prikazani in omejeni na določeno kulturno področje. Ko so se pojavili, so morali biti pozitivni. Pozitivni liki so imeli tudi večjo vlogo v pripovedništvu in kulturi, na primer lik idealne matere.

¹⁸ Julie KRISTEVA, *Des Chinoises*, Paris, 1974.

Lik ženske se je v zahodni kulturi vedno pojavljal v okviru bipolarnih opozicij, lik ženske v slovenski prozi 20. stoletja je nihal med idealno materjo in prostitutko, Marijo in Magdaleno. Ženska kot druga je že v 19. stoletju predstavljala področje zla, erotike, čutnosti in nevarnih čustev, telesnost je bila povezana z moralno degradacijo. Z »mestnim« motivom prostitutke je pogojno začel *Fran Govekar* v svojem sinkretističnem romanu *V krvi* (1896): v slovenski književnosti tudi prvi roman, v katerem je upodobljena predvsem ženska in njena usoda¹⁹. Kri je metafora za dedno obremenjenost, tudi telesnost, ženska je sinonim za telesnost, ki je v katoliški morali posebno vredna obsojanja. Motiv prostitutke se je v slovenski književnosti tudi kasneje vezal na socialno okolje velemesta, tujega okolja Dunaja (pri pisateljih Ivanu Cankarju in Slavku Grumu), opredeljevala ga je katoliška miselnost in se ni do konca uresničil v mitološki strukturi, prostitutka se je zelo hitro demitologizirala, že pri Grumu prostitutka postane tudi mati, ženska se v tem liku ne more idealizirati in abstrahirati,²⁰ hkrati pa tudi ne more biti samo negativno upodobljena, saj je preveč vpeta v socialno okolje in oba pripovedovalca z njo preveč sočustvujeta.

Mitologizacija ženske v pravem smislu besede se je začela v delu predstavnikov slovenske moderne na začetku 20. stoletja, ko so na podobo ženske vplivale kulturne paradigme in tudi filozofske ideje s konca 19. stoletja. Tedaj je bila erotika (in z njo povezana ženska) področje najbolj zapletenih frustracij, zato so bila tudi vprašanja sprejetja drugega (ženske) in vprašanje spolne identitete obsesivne teme tega časa. Bipolarno podobo ženske so tematizirali predvsem pesniki: Dragotin Kette v svoji poeziji, Ivan Cankar v *Erotiki* in Oton Župančič v *Čaši opojnosti*. Karakteristično nihanje v upodabljanju ženske med idealno in erotično pogubno žensko se povezuje s tipičnimi fin de sièclevskimi motivi. Krščanska morala zaznamuje doživljanje ženske telesnosti in čutnosti kot prostor zla.

Največ kulturnih mitov je v slovenski književnosti zakodiral prav predstavnik moderne *Ivan Cankar*. Ustvaril je dva ženska lika, ki sta dobila kasneje mitotvoren značaj v slovenski kulturi: oba mita idealizirata žensko: to je mit o dobri materi in pa o mit o lepi Vidi –

¹⁹ V slovenski prozi so se ženski like pred njim pojavljali pri Pavlini Pajkovi in Luizi Pesjakovi, delno tudi pri Antonu Kodru.

²⁰ V razvoju slovenske književnosti so do določenega obdobja prav zaradi konstitutivne vloge književnosti pri oblikovanju slovenske identitete imeli posebno vlogo pozitivni liki.

ženski kot simbolu hrepenenja. Ivan Cankar je mit o lepi Vidi prevzel iz slovenske ljudske pesmi in ga preoblikoval v smislu spiritualnega simbolizma, njegov lik dobi simbolne dimenzije: ženska je v njegovi lirskopoetični drami *Lepa Vida* (1912) predvsem odsotnost in uteleša princip hrepenenja. Ženska oseba je pod vplivom novoromantične filozofije popolnoma abstrahirana, kot mlada ženska živi v predstavah in hrepenenju drugih, ideal, angel, breztelesno bitje. Hrepenenje po ženski je hrepenenje po metafizičnem principu. Prav v tej drami se kaže velika metamorfoza Cankarjevega hrepenenja, katere linijo lahko sledimo v njegovem opusu: od začetnega hrepenenja po domu, prostoru prek socialnega hrepenenja v romanu *Na Klancu* do končne variante hrepenenja po idealni ženski, ki izgubi svojo telesnost in erotiko in postane neke vrste astralno bitje v drami *Lepa Vida*. Njegova zadnja drama *Lepa Vida* je zgrajena po Maeterlinckovi simbolistični dramatiki. Vse moške osebe se osredotočajo na en sam objekt hrepenenja, lepa Vida se v realnosti dramskega prizorišča skoraj ne pojavi. S tem je Ivan Cankar ustvaril osrednji konstitutivni mit slovenske nacionalne kulture 20. stoletja – motiv lepe Vide, ki so ga počasi začeli razumevati kot del nacionalne identitete: v razlagah teoretikov so se pojavljale sintagme o slovenstvu kot kompleksu lepe Vide, trditve o ženskem značaju slovenskega naroda, o hrepenenju kot temeljni ontološki kategoriji slovenskega naroda ...

V drugi polovici 20. stoletja je mit o hrepenenjski, idealni ženski posebno odmeval v slovenski kulturi, tudi v književnosti so se v razmahu nekaj let pojavile številne drame z motivom lepe Vide: *Matjaž Kmecl* je leta 1977 napisal dramo *Lepa Vida ali problem svetega Ožbolta* in eno leto kasneje izide *Lepa Vida Rudija Šelige* (1978). Refleksivni pristop k temu mitu najdemo v teoriji literarnega zgodovinarja *Tarasa Kermaunerja* v knjigi *Vračanje mita v slovensko dramo* (1988)²¹ in v pa v knjigi *Drama hrepenenja*²² filozofa *Tineta Hribarja*: v njegovih ontoloških interpretacijah Cankarjeve in Šeligove drame in leta 2006 knjiga *Denisa Poniža Ivan Cankar Lepa Vida*²³ kot poskus nove interpretacije. Znanstveniki se strinjajo v tem, da je lepa Vida izrazito nacionalen, tipično slovenski mit. Taras Kermauner trdi, da ta mit zadeva bistvo želje, hrepenenja, transcendiranja danosti. Tine

²¹ Taras KERMAUNER, *Vračanje mita v slovensko dramo*, Ljubljana: Partizanska knjiga, 1988.

²² Tine HRIBAR, *Drama hrepenanja*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1983.

²³ Denis PONIŽ, *Ivan Cankar, Lepa Vida*, Poskus interpretacije, Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2006.

Hribar nasprotno ugotavlja izrazito ontološko naravnost mita, saj naj bi bila lepa Vida subjekt in objekt hrepenenja in pri tem izhaja iz psihoanalitične analize hrepenenja, hrepenenje po lepi Vidi je razcepljeno hrepenenje – za vedno izgubljeno. Tine Hribar hkrati interpretira Vidin konflikt v okviru filozofske misli na Slovenskem heidegerjansko: saj razkriva ontološko diferenco: razliko med bitjo in bivajočim. Hrepenenje izvira na križišču dveh razlik, na križišču spolne razlike in razlike med bitjo in bivajočim. Hribar ugotavlja, da je hrepenenje vselej hrepenenje po nečem od nekdanj in za zmerom izgubljenim. Hrepenenje lepe Vide je negativno, protislovno samo po sebi, je prevara, saj je to hrepenenje po daljavi in po domu. Hkrati je to Vidino hrepenenje hrepenenje po želji drugega in je zato prazno samo po sebi. Osnovni metafizični princip se je uzakonil v abstraktni ženski postavi, v neerotični – metafizični želji. Leta 1988 je izšla tudi knjiga *Slovenska lepa Vida ali hoja za rožo čudotvorno Jožeta Pogačnika*, ki podobno analizira mit o lepi Vidi kot slovenski nacionalni mit.²⁴

Posebno zanimivo poglavje v slovenski kulturi predstavlja tudi mit o dobri, abstraktno idealni ženski: mit o *dobri materi* z mitotvorno funkcijo, ki se je uresničil v spolitiziranem slovenskem prostoru po drugi svetovni vojni. Mit matere in materinstva lahko jemljemo kot dominantno metaforo evropske civilizacije, tako je v 70. letih 20. stoletja predlagala *Julie Kristeva*. *Shari L. Thurer* je leta 1994 konstatirala, da se je ta mit že od srednjega veka povezoval z Madono.²⁵ Marija brezmadežna je postala arhetip matere. Od obdobja protestantizma se v tej postavi poudarjala njena žrtev in pogum. Kult doma in povezavo materinstva z naravo so naglaševali predromantiki in romantiki, predvsem Rousseau. Mati se je v zahodnem buržuaznem svetu idealizirala, njena cena je bila v sebežrtvovanju. Kult matere v službi naroda so začeli poudarjati romantiki v 19. stoletju. Večina slovanskih narodov v 19. stoletju je izoblikovala močno ideologijo naroda, povezano z idejo slovanstva, kar je bilo posredno izraz neugodnih zgodovinskih okoliščin. Prava, častna, idealna mati je bila v njihovih ideoloških predstavah tudi mati naroda. Kult matere naroda so prevzeli pisatelji 20. stoletja. Iz krščanske tradicije je mit matere ustvaril Ivan Cankar kot predstavnik moderne v svojem romanu *Na klancu* (1902). Cankarjanski tip matere je demitologizirala Zofka

²⁴ Jože POGAČNIK, *Slovenska lepa Vida ali hoja za rožo čudotvorno*, Ljubljana, 1988.

²⁵ Zgodovinske forme materinstva je obdelala v knjigi Shari L. THURER (*The Myths of Motherhood*, New York: Houghton Mifflin Company, 1994).

Kveder v svojem romanu *Njeno življenje* (1914). Motiv matere je kot politični mit zakodiral Prežihov Voranc v noveli *Samorastniki* (1939). Tovrstni mit je bil v funkciji oblikovanja narodne identitete in se je povezoval z ideologijo. Mitotvorna predstava matere je sicer zaživela v slovenski kulturi, ki jo je podobno kot hrepenenje Lepe Vide sprejela za svojo, vendar ni bilo refleksij o tem modelu matere. Pozitivni miti so zaradi nacionalno konstitutivne vloge v slovenski literaturi in kulturi tako imeli svoj absolutni prostor, svoje zgodovinsko mesto, v oblikovanju nacionalne identitete so bili bolj zaželeni.

Motiv prostitutke kot hudobne, telesne ženske tudi dobiva mitične konture v slovenski prozi, vendar ni tako močan v svoji mitični funkciji, saj se zaradi navezanosti na socialni kontekst ne mitologizira popolnoma in variira od avtorja do avtorja (na primer v delu Govekarja, Cankarja, Gruma).

Obdelava mita matere je bil v feministični teoriji še posebno aktualna v 80. in 90. letih 20. stoletja. V okviru kulturoloških analiz se je razmišljalo o zgodovinskih, socioloških in psiholoških vidikih materinstva. Prav iz tega mita izvira tudi kritika zahodne kulture: poudarja se mit slabe matere²⁶ kot politično izrabljen mit patriarhalne kulture. To problematiko je začela raziskovati *Nancy Chodorow* v svoji knjigi *Reprodukcija materinstva*²⁷. Ena od najbolj prepričljivih poetičnih in filozofskih poetik materinstva je knjiga o materinstvu *Adrienne Rich*²⁸. Materinstvo postaja zgodovinska kategorija in se osvobaja ideoloških usedlin. V književnosti je bilo materinstvo idealizirano v določenem obdobju 19. in 20. stoletja (v nasprotju s književnostjo v drugi polovici 20. stoletja, ko lik matere postane ena od najbolj kontroverznih in diskutabilnih postav), lik matere se je spreminjal v idealen lik, v slovenski književnosti se je to zgodilo na začetku 20. stoletja, ko ga je Ivan Cankar izoblikoval tudi kot krščanski arhetip.

²⁶ Jane SWIGART, *The Myth of the Bad Mother*, New York: Doubleday, 1991.

²⁷ Nancy CHODOROW, *The Reproduction of Mothering*, Psychoanalysis and the Sociology of Gender, Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1978.

²⁸ Adrienne RICH, *Of Woman Born. Motherhood as Experience and Institution*, London, New York: W.W. Norton Company, 1995.

Krščanski miti

V zahodnoevropski duhovni tradiciji je bila Biblija eden od najbolj značilnih del, saj je v sebi spajala odgovore na literarnozgodovinska vprašanja, a tudi antropološka, psihološka, filozofska in religiozna, sociološka in mitološka vprašanja. Kanadski znanstvenik *Northrope Frye*²⁹ je leta 1981 raziskoval vpliv Biblije na zahodnoevropski krščanski svet, na njegovo umetnost in književnost in je ugotovil, da Biblija pomeni najmočnejši vpliv v imaginativni tradiciji zahodne kulture. Vpliv Biblije preučuje na različnih področjih. Posebno poglavje posveti jeziku, ki ga uporabljajo ljudje, ko govorijo o bibliji. Posebno zanimiva je njegova analiza krščanskih mitov in metafor, ki po njegovem odgovarjajo na vprašanje, kakšen je literarni pomen Biblije in kako krščanska fantazija s posebnimi kodami ustvarja novo realnost v bralčevi zavesti.³⁰

Dalmatinov prevod Biblije v slovenski književnosti leta 1584 je bilo zgodovinsko dejanje, saj je bila Biblija model za slovensko književnost za nadaljnja štiri stoletja v okviru zahodnega, krščanskega načina razumevanja sveta. Slovenska umetna književnost se je v medbesedilnem sistemu že od vsega začetka, od razsvetljenskih poskusov, napajala z motivi iz starogrškega in krščanskega sveta. France Prešeren, ki je v romantiki začel s poezijo na visoki ravni, je v motivih in snovi izhajal iz teh dveh mitoloških sistemov.

Krščanski način razmišljanja pa je pustil znamenje v narativnem sistemu slovenske proze kot negativni obrazec, kot ideologija,³¹ ki je na začetku nastajanja slovenske proze omejevala avtorje pri oblikovanju zgodbe in pri zgradbi oseb in ki je bila kriva za shematizem in enopomenski značaj te proze. V nasprotju s naprednim Čopovim in Prešernovim krogom sta večinsko stran slovenske kulturne atmosfere v prvi polovici 19. stoletja oblikovali toga katoliška atmosfera in patriarhalna miselnost. Večino slovenske pripovedne proze v 19. stoletju je označevala krščanska moralna struktura, znani moralni obrazci so se kazali v shematizmu slovenske proze vse od prve slovenske povesti *Ciglerjeve Sreče v nesreči* (leta 1836) dalje. Slovenska proza je bila vse do druge polovice 19. stoletja obremenjena

²⁹ Northrop FRYE, *The Great Code, The Bible and the Literature*, New York: A Harvest Book Harcourt, INC., 1983.

³⁰ FRYE, *ibidem*, xxii.

³¹ Matjaž KMECL, *Od pridige do kriminalke*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1975.

s pobožnostjo, največkrat napisana v katoliške namene, v idejni strukturi obremenjena z jasno poučnostjo.

Moderna je odprla slovensko književnost novim evropskim vplivom in jo kultivirala na evropsko raven. Krščanska mitologija in biblični motivi so začeli učinkovati plodno, kot literarna izkušnja, ki je spodbujala ustvarjalnost avtorjev. Pri velikih literarnih osebnostih zato lahko razmišljamo predvsem o vplivu krščanskega toposa in o mitu, ki se giblje na simbolni ravni in deluje na metafizičnem področju. Prav biblični motivi in teme v književnosti 20. stoletja predstavljajo še dokaj neraziskano področje slovenske literarne komparativistike.

Raziskovanje krščanske tradicije v literarni zgodovini je začel Ivan Grafenauer³². Jože Koruza³³ in Jože Pogačnik³⁴ sta v tem duhu preučevala starejše slovensko slovstvo. Vprašanje krščanske mitologije v slovenski literaturi je ostalo v ozadju vse do 90. let 20. stoletja, ko je nastalo kar nekaj študij o tem. Mesto Svetega pisma v slovenski literaturi (v delu Franceta Prešerna, Ivana Cankarja, Josipa Murna, Antona Aškerc in Boža Voduška) je v svoji doktorski disertaciji obdelal Vid Snoj.³⁵ Zanimiva je tudi študija Marije Stanonik³⁶ o svetopisemski motiviki v slovenskem leposlovju 19. in 20. stoletja, v njej se v časovnem prerezu osredotoča na funkcijo svetopisemskih motivov v posameznih literarnih tekstih, te pa obdela v okviru literarnih zvrsti.

Janko Kos³⁷ recepcijo svetopisemske resničnosti razdeli na tri faze: za tretjo fazo v recepciji Svetega pisma v slovenski kulturi predpostavlja čas od konca 18. stoletja dalje, ko elementi svetopisemske

³² Ivan GRAFENAUER, *Kratka zgodovina starejšega slovenskega slovstva*, Celje: Mohorjeva družba, 1973.

³³ Jože KORUZA, *Slovstvene študije*, Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1991.

³⁴ *Zgodovina slovenskega slovstva I*, Maribor: Obzorja, 1968, 59–89.

³⁵ Vid SNOJ, *Sveto pismo nove zaveze in slovenska literaura* (doktorska disertacija), Ljubljana, 1998.

³⁶ Marija STANONIK, Svetopisemska motivika v slovenskem leposlovju 19. in 20. stoletja, *Slavistična revija* 51, Ljubljana 2003, posebna številka, 260–303.

³⁷ Janko KOS, Recepcija svetega pisma v slovenski literaturi, *Interpretation of the Bible/ Interpretacije svetega pisma*, Ljubljana / Sheffield: Slovenska akademija znanosti in umetnosti / Sheffield Academic Press 1998, 1671–1683.

resničnosti postanejo nekaj več: ali simbol, alegorija, prispodoba ... – in opravljajo estetsko funkcijo v literarnem tekstu.

Posebno pomemben je bil svetopisemski mit o apokalipsi za književnost ekspresionizma. V različnih motivih je ta mit variiral *Ivan Cankar* v svojem zadnjem delu, napisanem pod vtisom prve svetovne vojne, v *Podobah iz sanj*. Cankar je v črticah variiral samo posamezne motivne drobce iz Apokalipse v okviru ekspresionistične, tesnobne metafizike dela.

V svojih razmišljanjih o slovenski prozi od Preglja do Cankarja sem si izbrala posamezne motive iz krščanske mitologije, predvsem motiv smrti, in si ga ogledala v diahronem pogledu, primerjala sem ga v njegovem ponavljajočem značaju, v njegovi semantični istosti ponavljajoče se podobe pri različnih avtorjih. Edvard Kocbek nadaljuje s krščanskimi podobami v upodobitvah smrti in podobah predsmrtnih stanj. Krščanske podobe smrti bibličnega značaja ali splošno krščanske podobe kot del krščanske kulturne tradicije najdemo v delih velikih ustvarjalcev: pri *Matkovi Tini Ivana Preglja* (1922) in v zbirki povojnih novel *Strah in pogum Edvarda Kocbeka* (1951). Krščanske podobe smrti iz krščanskega imaginarija, iz bogate zakladnice starozavezne in na splošno biblijske mitologije v svoji pojavnosti nihajo v simbolni moči in stereotipnosti. Krščanski miti v 20. stoletju v slovenski literaturi imajo produktiven značaj (na primer pri ekspresionizmu, pri Ivanu Preglju, Miranu Jarču) in se vežejo na starejšo tradicijo, baročno, srednjeveško, biblične podobe in izraz so obogatile slovensko literaturo, obe analizirani deli: podobi smrti v delu *Ivana Cankarja Podobe iz sanj* in *Edvarda Kocbeka Strah in pogum* se v tem smislu vežeta na tradicijo.

V svojih raziskavah kulturoloških in krščanskih mitov tematiziram diahrono in sinhrono semantiko literarnih oseb in podob. V analizi narativne strukture kot procesa demitologizacije se osredinjam na realnost žene, na njeno psihično sliko, njeno akcijo in komunikacijo, razkriva nihanja ženskih postav med subjektom in objektom. Prav vprašanje realne upodobitve ženske se povezuje tudi s problemom telesnosti ženske v tekstu. Telesnost izginja, se abstrahira, se briše z idejno sfero. Kot problematična se razkriva tudi vprašanje njene identitete – kar se v razvoju ženskega lika izrazi z izgubo imena. Mitologizacija ženske podobe je podrejena tudi idejnemu svetu ustvarjalca, avtorja, včasih celo njegovi ideologiji.

Kulturološki kot krščanski miti potujejo, so del splošne kulturne tradicij, del nacionalne identitete: prehajajo iz literature do kulture in obratno.

Miti o ženski med Marijo in Magdaleno (med materjo in prostitutko)

Obrazi in značaj ženske v delu Janeza Trdine

Slovensko pripovedništvo se je v nasprotju s poezijo pojavilo dokaj pozno. Leta 1836 je izšla preprosta in dogmatična pripoved *Janeza Ciglerja Sreča v nesreči*, ki jo lahko jemljemo tudi kot prvi slovenski pustolovski roman, saj opisuje izjemne pustolovščine razdeljene družine. Delo je bil prvi književni hit tega časa, saj je pritegnila širok krog bralcev. Umetniška vrednost dela ni velika, saj prevladujejo didaktične in nabožnovzgojne prvine. Prva slovenska povest *Sreča v nesreči* je pustolovsko psevdoromantično delo, ki brez umetniških pretenzij nadaljuje tendence pridigarske literature in razsvetljenskega, dogmatičnega optimizma. V 40. in 50. letih 19. stoletja se je pojavilo več avtorjev, ki so poizkušali izoblikovati nov model proze. Začeli so pisati zahtevnejše pripovedi, snov pa so jemali iz zgodovinske in folklorne tematike in tako povzdignili tudi prozo na dostojno raven, podobno kot je že obstajal romantični model Prešernove poezije. Med njimi je po kvaliteti izstopal prav *Janez Trdina* z narodno pripovedko *Arov in Zman* (1850), s katero je uveljavil folklorno usmeritev v slovenski pripovedni prozi. O pravi prozi v slovenski književnosti lahko govorimo šele z novo generacijo: kratko prozo pa so razvili vajeveci in *Levstik*, ki so izoblikovali vladajoči slovstveni standard do začetka 70. let. Sredi 60. let pa je nastopil glavni pripovednik 19. stoletja *Josip Jurčič*. *Simon Jenko* je začel novo obdobje realizma predvsem v kratki kmečki povesti (*Jeprški učitelj, Tilka*, 1858), v tej smeri je nadaljeval *Janko Kersnik*, ki je opisoval vaški svet brez romantičnih iluzij: kot disharmoničen in konflikten prostor (*Kmetske slike*, 1882–1889).

Janez Trdina (1830, Mengeš – 1905, Novo mesto) je eden od oblikovalcev slovenske kratke proze, ki se je usmeril na kmečkega bralca, danes pa je v literarni vedi predvsem cenjen po avtorski interpretaciji ljudskih pripovedi. Od leta 1867 je živel v Bršljinu pri

Novem mestu in v Novem mestu. V letih 1849 in 50 je objavil *Narodne pripovedke iz Bistriške doline*. Folklorno prozo je razvil na visoko stopnjo v *Bajkah in povestih v Gorjancih* (v Ljubljanskem zvonu od leta 1882 do 1888) skupaj z *Verskimi bajkami na Dolenjskem* (leta 1881) in *Vinsko modrostjo* (v letih 1884–85). Kot kritični realista je obravnaval psihološke tipe in človeške lastnosti, označeval je tudi zgodovinske in socialne razmere svojega časa.³⁸

Na Reki je ustvaril karakterne študije *Obrazi in značaji*, zbirko portretov iz meščanske družbe, ki so najbližje realizmu. Podobno je nadaljeval s spominsko prozo v *Spominih* (1867–68) in v delu *Bachovi huzarji in Iliri* (1903).

Z literarnoteoričnega in kulturološkega vidika se posebno poglavje lahko posveti prav sliki ženske v Trdinovem delu. V študiji me bo zanimala psihološka slika ženske v Trdinovi prozi, katere podoba se giblje med realizmom in stereotipom na področju abstraktnega. Osredotočila se bom na njeno psihološko podobo, na njeno dejanje in njen diskurz, pozorna pa bom tudi na opise njene telesnosti in seksualnosti, ki skrivajo poglede drugega, pripovedovalca.³⁹

Podobe ženske pri Trdini je bila pod vplivom kulturnega in političnega imperativa časa. Janez Trdina izhaja iz tradicij nabožne literature in tudi zaradi tega je njegov svet črno-belo strukturiran, predvsem pa ga sekajo moralistični pasusi in vzgojno-poučni vrivki. Njegova ideologija je dvojna, nabožno-moralistična – od tod v pripovedi tendenca k alegoriziranju – in tudi politično-ideološka: saj verjame v narodno združevalno funkcijo književnosti in ne skriva protiplemiškega in protinemškega prepričanja. Prav zaradi pomanjkanja izrazitih pripovednih vzorov njegov narativni postopek ponekod deluje neobgljeno in naivno.

³⁸ Pri pisanju o Trdinovem delu sem predvsem upoštevala naslednje članke in študije: Janez TRDINA, *Mengeški zbornik*, 1969, Matjaž KMECL, *Od pridige do kriminalke*, 1975, Gregor KOCIJAN, *Kratka pripovedna proza od Trdine do Kersnika*, 1983.

³⁹ Nekateri literarni zgodovinarji v okviru ženskih študijprav v zadnjih letih poudarjajo fenomen telesa v literaturi, na primer v zborniku *Ciało i text (Feminizm w literaturoznawstwie)* (urednik Anna Nasiłowska), Warszawa: Instytut Badań Literackich, 2001).

V zgodovini pisanja o mitu⁴⁰ ženske v literaturi, v zgodovini kritičnega branja mitov kot procesa demitologizacije teoretiki predvsem ugotavljajo dve disperzivni, kontrastivni podobi ženske v literaturi, ki so jim avtorji v zgodovini pripisovali nadčasoven, mitološki značaj: ženska je lahko ali pretirano dobra, idealizirana, abstrahirana ali pretirano zla, hudobna, uničujoča za moškega, nemoralna, iracionalna, preveč telesna. Mitološka predstava se giblje v dveh skrajnostih, odvisno od tega, katera značajska, moralna in celo filozofska kategorija zanima avtorje.⁴¹ Leta 1949 je *Simone de Beauvoir* v poglavju o miteh prikazala razvoj tipično dominantnega prepričanja v družbi, ki je ženo identificiralo z objektom. Za patriarhalno družbo je bila ženska vedno samo druga, imanenca, telo, povezovala se je z naravo, skrivnostjo, iracionalnimi silami, predpostavljala se je njena pasivnost, istovetili so jo s čarovnico in v krščanskem svetu je pomenila utelešenje zemeljske skušnjave, mita (*Simone de Beauvoir*, 157–224). Leta 1968 je *Mary Ellman* podobno razmišljala o stereotipih o ženski v sodobni kulturi: po teh predstavah naj bi bila ženska sinonim za neizoblikovanost, pasivnost, nestabilnost, sočutje, povezovala se je z materialnim svetom, telesnostjo, iracionalnostjo, odvisnostjo, njena podoba je spodbudila vznik dveh figur, furije in čarovnice. Tudi *Judith Butler* je leta 1994 tematizirala, da v predstavi ženske v zahodni kulturi prevladuje dihotomija grešnice in svetnice.⁴²

Nasploh zanimiv problem je raziskovanje mesta ženske v slovenski prozi 19. stoletja. Miran Hladnik ugotavlja, da se ni veliko pisalo o njej, ženska je vedno nastopala v okviru patriarhalnega

⁴⁰ Mit kot splošen kulturni in filozofski pojav v tem delu razumem kot stereotip in izhajam iz njegovih značilnosti, kot sta ga oblikovala francoski filozof Roland Barthes v svoji zbirki razprav *Mythologies* leta 1957 in pa poljski filozof Leszek Kołakowski v knjigi *Obecność mita* iz leta 1966.

⁴¹ O ženskih stereotipih v literaturi je napisano kar nekaj knjig. S tem je začnala Simone de Beauvoir leta 1947 v knjigi *Le Deuxieme Sex*, (Drugi spol) Gallimard, 1949. Podobne dihotomije razkriva tudi Mary Ellman v svoji knjigi *Thinking about Woman*, New York, 1968, ali Judith Butler v knjigi *Gender Troubles: Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge, 1994. V slovenščini je bila izdana knjiga Mio Toril, *Politika spola/teksta: feministična literarna teorija*. Prev. Katarina Jerin, Ljubljana: Literarno umetniško društvo Literatura (Labirinti), 1999.

⁴² Podobno Julia Kristeva v filozofskem diskurzu simbolično načelo istoveti z moškim, semiotično pa z žensko.

obrazca.⁴³ Pri raziskavi konteksta ženske v slovenski družbi 19. stoletja je bila ženska podrejena, vedno v očeh drugega, v okviru velikih družbenih sprememb nekje v obrobju. Če je bilo glavno geslo politično še dokaj neprebojnih Slovencev, ki so šele iskali svojo narodno identiteto: »vse za vero, dom, cesarja«, je ženska morala temu dodati: »vse za moža, vero, dom, cesarja«.

V posameznih psiholoških opisih ženskih značajev v Trdinovem delu vedno zaznamo dve skrajnosti: gospodinjo ali lahko žensko, devico ali babo, idealno ženo ali tercijalko.

V obdelavo sem najprej vzela povest *Dolenjci in Črtice in povesti iz narodnega življenja* (naslov je določil urednik Janez Logar). To so spisi iz novomeške dobe, nastali v letih 1870 do 1880, a jih pisatelj ne tedaj niti pozneje ni izdal. Izšli so deloma po njegovi smrti v VI.–XI. knjigi Zbranih spisov, ki jih je v letih 1909 do 1912 izdal L. Schwentner, uredil pa Etbin Kristan. Spise je Janez Trdine hotel nasloviti kot: *Povesti iz življenja slovenskega naroda* (v pogovoru s dr. Pavlom Turnerjem, zabeleženem v pismu 1. aprila 1896).

Trdina je predvsem realist z nacionalno tendenco, ki se obrača na slovensko skupnost 70. leta 19. stoletja. Njegov življenjski nazor je že obarvan s prvotno kapitalistično ideologijo uspeha: tendenca je tukaj narodnozdrževalna, ideal je združena, prosperujoča Dolenjska in združeni slovenski narod. Slovenske dežele so po sprejetju dualistične ustave v Avsto-Ogrski (1867) zaznamovali naraščajoča germanizacija in pa gospodarski problemi. Dolenjska je bila zaostala pokrajina in je bila v težjem gospodarskem položaju kot druge slovenske pokrajine. Zdrževalna tendenca je pri Trdini ideja slovenske skupnosti, v katero se vključuje dolenjska skupnost, in širše gledano slovanstva, temu pa se zoperstavlja abstraktno ekspanzivno nemštvo.

Trdina ima ženske rad, v svoji filozofski in nazorski perspektivi gleda na ženske realistično, predvsem pa s sočutjem in razumevanjem. V atmosferi njegovega dela je prisotno protinemško razpoloženje (pod vtisom stopnjujoče se germanizacije, o kateri govori ,da je »težki jarem nemške države«) (Trdina, 1956/8: 21).⁴⁴ Idejno raven dela oblikuje v skladu s poučnostjo in razsvetljskim pogledom na človekovo

⁴³ Miran HLADNIK, »Bodi svojemu možu pokorna«: Ženska v minuli slovenski prozi, 33. seminar *Slov. jezika, literature in kulture*. Zbornik predavanj, ur. A. Derganc, Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1997, 111–122.

⁴⁴ Citati iz *Zbranih del Janeza TRDINE*, urednik Janez Logar, 1–12, Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1946–1959.

dejanje, kar spominja na model Valentina Vodnika in njegovega zadovoljnega Kranjca. Pogled na žensko je zato ideološki, vendar nikoli pretirano moteč. V njegovem etimološkem in narodnjaškem razmišljanju je ženska pripadnica skupnosti, Dolenjka s slovenskim čutenjem.

Janez Trdina že skuša zapletati in razpletati zgodbe, čeprav so za njegov slog značilni številni zastoji, meditativni, predvsem pa pridigarski vrivki in tudi etnološki pasusi: podrobni opisi poroke, svatovščine in umiranja. Pripovedovalec prehaja iz osebnega opisa k splošnemu tudi na račun umetniško sklenjenega pripovednega postopka. Ženska je opisana realistično predvsem v kmečkem, vaškem okolju, ponekod se že skoraj spreminja v individuum znotraj patriarhalnega sveta, čeprav v ozadju še vedno ostaja dogma skupnosti. Njeno podobo oblikujejo tudi pričakovanja pripovedovalca.

Zgodba se ponavadi dogaja v krčmi, vsevedni avktorialni pripovedovalec (fiktivni ali avtorski) komunicira z različnimi osebami in ponavadi z vložkom predstavi retrospektivno zgodbo najbolj zanimivega, najbolj uspešnega moža (redko tudi ženske) med njimi. Avtobiografski značaj pripovedi ponekod deluje kot uspešna stilizacija in mistifikacija dogajanja. Tu je izpostavljen jasen odnos pripovedovalca do ženske, ki se razkriva na različnih ravneh pripovedi, tudi eksplicitno v moralističnih vrivkih.

Kakšna je podoba ženske v za življenja neobjavljeni zbirki zgodb *Črtice in povesti iz narodnega življenja*, ki so vse izhajale v letih 1860 do 1870 v Ljubljanskem zvonu? Ženska se v teh delih pojavlja pogosto predvsem kot žena in kmečka gospodinja, dostikrat pa Trdina tudi zapiše zgodbo, »njenegega življenja«: ženski posveti celotno pripoved. Trdina na primer upodobi uspeh nezakonskega dekleta Viki, ki se povzpne od slovenske pastirice do veljavne hrvaške krčmarice v povesti *V službi*. Na obrobju drugih najdemo tudi portret premetene Neže, »ki bi samega hudiča pridobila« (Trdina, 1956: 40), ki z uspehom prodaja gorenjsko železo med Turki in hajduki v *Vrtilničarju*. Zgodba o preteklem uspehu je skrita tudi v opisu umiranja dobre gospodinje v povesti *Zadnji dan*. Idealizirani prikaz umiranja Rekavice lahko primerjamo s opisom tragičnega, prizemeljskega umiranja Kersnikovih kmetov v zgodbi *Kmetska smrt*. Umirajoča Rekavica kot dobra gospodinja in skrbna žena preudarno in modro uredi svoje posvetne zadeve pred smrtjo, v skrbi za gospodarjevo dobro celo možu priporoči prihodnjo nevesto, posvojenko Micko, tako da vse ostane v družini in da se grunt po njeni smrti ne deli.

Stereotipi v psiholoških opisih oseb iz realnega okolja

Zasnova zakonske družice v Trdinovi prozi se giblje med dvema moralnima ekstremoma. Ženska se v tem tipu pripovedi pogosto pojavlja kot idealna gospodinja in vaška podjetnica, družica moškimi pripovedovalcem v njihovih življenjskih zgodbah o uspešnih moških v kmečkem okolju, o teh, ki so se iz relativne revščine prebili do relativnega bogastva, mejnik v tem razvoju pa jim je pomenila prav ljubezen ter poroka s pravo žensko. V pripovedovanju se pri tem ustvari svojevrsten trikotnik: mož – žena in pripovedovalec. Prototip te ženske najdemo v zgodbi o Katici *Kranjska jeza*. Poroka iz ljubezni ter skupno življenje osreči tako Berusa kot Katico. Žena z ljubeznijo oblikuje moževo življenje. Oseminsedemdesetletni Berus v gostilni pripoveduje o dvanajstih izjemnih lastnostih svoje žene, muze blagega srca in bistre pameti. Med drugim ga je naučila brati, razumno je usmerjala gospodarstvo in s komunikativnostjo oblikovala prijazen življenjski prostor, celo v političnih odnosih mu je svetovala: »za župnika sem imel zmerom odkrito srce in radodarno roko, za našo gnado graščaka pa pljunek in figo.« (Trdina, 1956/8: 263). Vprašanje telesnosti je pri Trdini sporno ozemlje krščanskega greha, zato to zgodbo zaključí krščansko vzgojno, proti telesni ljubezni, ki naj bi se razbohotila v novih časih: »Svojo Katico sem ljubil iz vsega srca, ali zmerom pošteno, zmerom in pametno (dve leti sva živela kot brat in sestra).« (Trdina, 1956/8: 266) Podobna je podoba žene v zgodbi *Revna nevesta, bogata žena*. Tudi tu gostilničar Tončkov pripoveduje pripovedovalcu svojo življenjsko zgodbo o ljubezni in uspehu in tudi tu je bila žena tista, ki se je s čisto racionalnimi, gospodarnimi razlogi modro odločila za nakup prave gostilne. Tončkov ji izraža hvaležnost in ljubezen. Ta tip žene ima tudi odisejsko zvijačni značaj: »Hvalil sem Boga do zdaj in hvalil ga bom do zadnjega trenutka, da mi je podaril tako pošteno, tako dobro, skrbno in prebrisano tovarišico.« (Trdina, 1956/9: 61) Podobno tudi v zgodbi *Vrtilničar* Matiček zgodbo svojega uspeha z vrtiljakom pripisuje svoji ženi Micki: »Boga bom hvalili do smrti, da mi je dal ženo tako krotko in bogoslužno.« Tu so sledi patriarhalne miselnosti (žena naj bo možu pokorna), v določenih trenutkih je vladala med njima kriza, saj je ženo menda razvadil: »Ženo je treba voditi in učiti, ne pa razvaditi jo, kakor sem razvadil svojo jaz.« (Trdina, 1956/9: 57) Obdobje slabega gospodarstva in njegove nesposobnosti je zamenjalo plodno obdobje potovanja po svetu. Da pa je preživel sušno obdobje, ima zasluge prav njegova žena: »Brez Mice bi še hujše zdihoval in bogve, če ne celo obupal.« (Trdina, 1956/9: 72). Ona ga po naključju navede k srečnemu dogodku: pošlje ga namreč na božjo pot, kjer na sejmu kupi vrtiljak, ki mu kasneje prinese dobiček. Dobra žena mu sledi tudi v negotovo prihodnost: »Naj pa bo. Stori, kar hočeš, jaz pojdem s tabo, če me pelješ med cigane ali to te prav lepo prosim, da se

posvetuješ, preden prodaš hišo, o teh rečeh z gospodo.« (Trdina, 1956/9: 76)

Nekoliko tragičen podton ima idilična ljubezen med Marico in Boštetom v zgodbi *Dva zakona*. Boštetova Marica je bila pred tem Logarjeva, za sabo ima nesrečen zakon, ki sta ga sklenila z Janezom zaradi pritiska mater in soseske. Zakon je razpadel, Marica je rodila otroka, ki je čez pol leta umrl, Janez se je izogibal domu in se je zapletel z natakario in naredil samomor. Vzgojnemu, svarilnemu primeru zakona brez ljubezni je nasprotje drugi zakon, ki ga sklene Marica s prvo ljubeznijo, zaradi katere že od vsega začetka ni marala Janeza. Prva zgodba je retrospektivna, druga – idilični zakon – se dogaja v pripovedni sedanjosti in je analitična, saj se postopoma razkrivata Maričina identiteta in razvoj njune ljubezni. Pisatelj dogajanje kontrolira in počasi izgublja oblast nad svojo poučnostjo in moralizmom in se aktivno udeležuje dogajanja.

Bošte je dolgo služil kot vojak po svetu in ko se je vrnil domov, se je srečno oženil z mlado vdovo in na novem posestvu uspešno zagospodaril z vsemi izkušnjami iz tujine. Vrnil se je tudi k mladi vdovi Marici.

Začetek in konec tega uspeha sta Marica in njena ljubezen: *»Ona je redila hišo in pohištvo, ona je snažila znotraj in zunaj ... »* (Trdina, 1956/8: 379) Prav v njenem primeru Trdina individualizira zgodbo, zgodba o uspehu se lomi v zgodbo o psihičnih pretresih in spremembah v notranjosti posameznika. Njena podoba je tako telesna in duhovna: *»Ko sem Marico spoznal, je imela kakih petintrideset let. Nekdanje naloge so spričevale gube na čelu in neka resnost v obrazu, sosebno okoli ust, ali dolga zadovoljnost jo je tako popravila in pomladila, da ji nisem prisodil več kot trideset let. Postave je bila ravne in visoke, vsi udje so kazali moč in zdravje. Lice ji je pobledele morda nesreča, morda pa, kakor mnogo drugih, Dolenjska, že narava sama.*« (Trdina, 1956/8: 382) Njena psihološka podoba dobiva nove detajle, ne samo da je razumna in delavna, ampak je tudi čustvena in čustva tudi izraža, kar je bilo nenavadno za vaški prostor.

»Kadar ga ni bilo ob tistem času, ki ga je pred odhodom naznanil, precej domov, je Marica izgubila dobro voljo, polastil se ji je nemir, vsak hip je pogledovala skozi okno ali vrata in velevala tudi otrokoma, da pogledajo, če oče gredo.« (Trdina, 1956/8: 379)

»Brez njega ni šla nikamor, spremljala ga je v cerkev, če je utegnila, tudi na trg in veselice, najljubše pa ji je bilo, da ga je imela doma pri sebi, kjer ga je ljubila iz cele duše, brez nadležnih prič in drugih zmotjav.« (Trdina, 1956/8: 380)

Že v prvi zgodbi Marica ni samo trpeča oseba, ampak je tudi aktivna, čeprav sta v ospredju Janez in njegova zgodba. Iz pripomb pripovedovalca izvemo, da svoje stanje žene brez ljubezni prenaša z distanco in strpnostjo. Janez ima drugo, umre ji otrok in mati ji predlaga, naj se vrne domov. Marica to odkloni, saj je preponosna in prezira mamo, prav ona je bila tista, ki jo je prisilila v zakon, predvsem pa noče zapustiti nesrečnega Janeza. Z možem se ne prepira in poizkuša gospodarstvo rešiti pred propadom, saj je Janez zaradi nesreče popolnoma ravnodušen in apatičen do sezonskih kmečkih opravil. Zaradi njegovi smrti nesebično trpi. Njena aktivnost in osebnost pa se kaže tudi v drugi zgodbi. Prav ona je tista, ki zaustavi Bošteta, ki jo ignorira, saj je slišal preveč negativnih besed o njej in njenem prvem zakonu, ona pa se zgrudi in ga nagovori, naj ne verjame zlobnim jezikom, in s tem se začne njuna zgodba.

Druga zgodba se vsa dogaja v pripovedni sedanjosti s posameznimi aluzijami na preteklost, predvsem pa na Maričino zgodbo. Pripovedovalec vedno bolj označuje njen psihološki profil. Je prebrisana, darežljiva, posebna dobra njena lastnost je po mnenju pripovedovalca, da ni obrekljiva, predvsem pa je nežna, skrbna do svojega moža. Psihološki lik pogumne in samosvoje Marice počasi začne izpodrivati druge osebe, na koncu se pojavljajo celo njeni dialogi s pripovedovalcem, pripovedovalec tudi čuti vedno več sočutja do te nenavadne ženske. Prvoosebni pripovedovalec je shizofrenično razklan in se nekako sramuje vdora sočutja, zato se na koncu v reminiscenci vrne k Janezu in njegovi zgodbi, hkrati pa tudi implicira vprašanje Maričine krivde: »*Veselje, katero uživamo mi, nam je priklilo iz razvalin njegovega življenja, iz razvalin njegovega poštenja.*« (Trdina, 1956/8: 387)

Posebno nasprotje idealne žene in ljubezni v zakonu je *grešna žena, lahkoživka*, ki uničuje življenje in uspeh glavne moške osebe, v opisu le-te pa je Trdina veliko bolj shematičen in stereotipen kot v opisu idealne žene, manj realističen in prepričljiv in več moralizira. Erotično nenasitna, varajoča žena je *Igračica* v istoimenski povesti iz kmečkega okolja, premetena, lažniva gostilničarka, ki ji njen mož Tomaž ni kos. Pripovedovalec jo označi samo negativno. Diskurz ji ni namenjen, o njej se samo govori, pisatelj nam ne prikaže njene notranjosti.

Važna je njena telesnost, je lepa, a vendar prototip zapeljive sirene, ki uničuje moške:

»*Kdor je le oči imel, se mu je moral priljubiti ta okrogli, beli, polni obražček in te jamice v cvetočih ličjih in v malem podbradku in ta presladki smehljaj na rdečih ustecih.*« (Trdina, 1956/9: 154)

Pripovedovalec opiše njeno telesnost s posebno natančnostjo, opis dobiva simbolne konotacije erotične poželjivosti: »*Tončka je bila prav majhna, okrogla, spretna in pripravna živalca, kakor živo srebro. Neprenehoma se je vrtela in premikala naprej, nazaj in spet naprej in ozirala in mahala z roko, zdaj z desno, zdaj z levo, in kimala z glavo in priskakovala in se šopirila na vse mogoče načine. Fantje so ji rekli Igračica in to ime ji je ostalo tudi v zakonu.*« (Trdina, 1956/9: 154) Tudi ta njen zunanji opis kaže na njeno psihologijo prevare, laži, ona namreč vse ljudi – predvsem pa sedanjega moža – vara. Poudarja se njena grešna energija, pisatelj zapiše, da ima kačo na dnu pogleda (poudarek na dveh semantičnih kategorijah, kača in brezno, je implikacija njenega moralnega padca in zla): »*Malokdaj so mirovale (njene oči) in takrat je bilo, kakor da gleda človek v globoko, svetlo brezno, na katerega dnu leži prava živa kačica, tista strupena s troglato glavičico.*« (Trdina, 1956/9: 154) Tončka se povezuje z bibličnim zlom, je prednica biblične hotnice, Salome, Judite, je zapeljivka, grešna Eva, ki zapeljuje in s telesnostjo uničuje moške.

Tomaževo življenje se zaradi nje konča nesrečno. Izkaže se, da je lovača prve vrste, njena znanka iz mladosti razkrije pripovedovalcu njeno pravo podobo:

»*Dedce je lovila že v štirinajstem letu, v petnajstem je šla po svetu v službo. Dolgo ni ostala nikjer, ali so jo zapodili ljudje ali pa je bezljala sama naprej. Najraje je služila v krčmah, se lahko ve, zakaj ... Lovila je brez razločka stare in mlade, gosposko in kmečke, oženjene in neoženjene.*« (Trdina, 1956/9: 157)

Konec je poučen in krščansko vzgojen: Tončka se ni samo vdajala moškim, kupovala je tudi ukradeno blago in v krčmi skrivala kriminalce. Dve leti preživi v ječi. Po vrnitvi je Tomaž ne mara več, pobota se z njo samo zaradi otrok, njegovo življenje ni srečno, v pripovedovalčevih očeh tudi ne doseže prave stopnje uspešnosti.

Trdina kot izkušen pripovedovalec pozna predvsem vaški svet in samo previdno se spušča v opise mestnega okolja. V opisih redko zaide v tuje plemiško okolje, ki ga ne pozna. Graščakov ne mara, ponavadi je to nemški svet, ki ga tudi povezuje z grešnostjo, kot v zgodbi *Berta*. Zgodbo pripoveduje Agata, ki je petindvajset let služila po graščinah in je videla predvsem grešno ljubezen (tudi sama ima nezakonsko hčerko): »*Grad V-avški, grad B-inski, grad L-injski so bili sami hudičevi svinjaki, popolnoma po krščansko pa se ni živelo nikjer.*« (Trdina, 1956/9: 172) V zgodbi *Sodoma in Gomora* pred letom 1848 se pripovedovalka osredotoči na eksemplarično zgodbo gospodične Berte kot primer grešnega življenja že pri otrocih – deklico mikajo prezgodnje erotične izkušnje zaradi napačne vzgoje, branja knjig in premočnih grešnih zgledov. Ni lepa, ima samo prelepe rumene lase, ki

ji padajo do peta. Bere kaj rada, vendar tu pripovedovalec pridigarško opozarja, da nima pravih knjig, samo »*modne žurnale, almanah, novele, romane in Kotzebuejeve igre.*« Mati popušča slabotni Berti: »*Dete je postalo zvijačno, lažno in kar se da sitno.*« (Trdina, 1956/9: 176). Deklica kaže celo primer nevroze. Večkrat jo najdejo na tleh in mislijo, da je mrtva, tako se zna hliniti in pretvarjati. Že pri dvanajstih si izbere svojega ljubčka Linkovega Korla. Edino opravilo postane lepoticenje za Korla, neke nedelje se v šemljenju obleče za kmetico in mu gre naproti, a mu taka ni všeč. Poročita se in imata šest otrok, vendar je zveza lahkomišelná, pod vplivom okolja in tudi zaradi zgodnjega lahkoživega začetka promiskuitetna. Korel stalno menja ljubice, njo pripovedovalec zaloti v ljubezenski igri z domačim učiteljem.

Veliko bolj pretresljiva je pripoved o grajskem dekletu Rozi v *Ujetnici*, najprepričljivejša pripoved o ženski usodi v tedanji slovenski kvazisrednjeveški in mračnjaški družbi 19. stoletja. Prav Roza pa je zaradi svojega erotičnega življenja strašno kaznovana. Njena večplastna podoba se že spreminja v tragično figuro sodobne proze.

Grom se iz obrtnika povzpne v novomeškega meščana, potem pa si kupi grad Vinica, kjer muči kmete z najhujšo tlako celo po letu 1848. V nesrečni zgodbi njegove hčerke Roze pripovedovalec nakaže kazen za njegovo povzpetništvo.

Družina novodobnega graščaka ni izobrazena – razen najstarejše hčerke Roze, ki sicer za »estetiko ni navdušena«, a kljub vsemu rada prebira romane in druge povesti in pesmi, ki pripovedujejo o ljubezni. Njena slika je realna: Roza je ne preveč lepa, blede oseba. Edino ona se ne poroči. Pri petnajstih se z njo zgodi velika sprememba. Roza postaja vsak mesec bolj tiha, nepriljudna, zamišljena, potrta in blede. Trdina spet nakaže vzrok njene psihične spremembe, prihod pubertete in nastop čutnosti, želje po spolnosti in ljubezni, ki jo z današnjega pogleda težko imenujemo psihična bolezen – takrat pa so tovrstne sodbe o ženski lahko pomenile njeno izločitev iz skupnosti: »*Spoprijateljila se je v mestu s hčerkami raznih uradnikov, ki se ves božji dan niso pečale z nobeno drugo rečjo kakor z zaljubljenimi čenčami in branjem ljubavnih bukev.*« (Trdina, 1956/9: 104) »Ogabni strup« teh knjig izhaja iz ljubezenskih zgodb in groznih prizorov. Pripovedovalec za vse naslednje nezgode deklice krivi branje teh knjig in napačno, popustljivo vzgojo. Roza začne govoriti nemško, spakljivo in nenaravno, v govoru posnema slog in jezik prebranih romanov. Sodobni Don Kihot ali razočarana romantična duša Roza, s katero Trdina v tem trenutku zgodbe še nima usmiljenja, začne iskati prigode tudi v resničnosti, obiše cigane, saj misli, da so jo v otroštvu cigani zamenjali za koga drugega, na obisku na drugem gradu se namerno

izgubi v gozdu Bukovje, saj hoče srečati strašnega razbojnika, in kar je najbolj grešno, začne iskati erotična doživetja. Izbere si kmečkega fanta, služabnika, s katerim v vinogradu ostaneta in se ljubita do mraka in še nekoliko pozneje. Fant jo izda in vsi jo obsojajo. Po dvajsetem letu postane pohotna: »Polastila se jo je ognjena, skoraj nevzdržna pohotnost. Samote ni več iskala, v tovarišiji se je nemirno premikala sem ter tja, oči so ji švigale poželjivo po moških.« (Trdina, 1956/9: 118)

Pubertetniške zahteve in kasnejša, za tedaj nedovoljena svoboda v erotičnem izražanju imata kruto družbeno posledico. Rozo doleti strašna usoda, ki kaže na tedanjo represivno normo slovenske družbe do ženske v višjih družbah in razkriva, kakšna je bila usoda tudi plemiških žensk na podeželju, kjer so veljala stroga pravila igre ženske v obnašanju do moškega. Po nasvetu zdravnikov in veljavnih meščanov Grom izroči Rozo Kolovškemu oskrbniku Vihti. Ta jo zapre v sobico na oddaljeni grad in jo brez vednosti njene družine prepusti najbolj grozni usodi zapuščenega bitja, ki zaprto v nedostopnem grajskem stolpu dobesedno gnije v lastnih iztrebkih. Če smo se skupaj s pripovedovalcem do tega trenutka še lahko posmehovali njenemu donkijhotstvu in smešni naivnosti, se pripovedovalčeva perspektiva v tem trenutku spremeni in začne z njo sočustvovati. Vihta meče vanjo pohabljeno orodje, pleve in drugo šaro: »Stradala je, namesto vode pila kalužo, v tej neznanski revščini, ki je še cigan ne pozna ... V tem smradu in blatu je gnila in gnila grajska gospodična dan za dnem, leto za letom.« (Trdina, 1956/9: 127) Pripovedovalčev odnos do Roze se v tem trenutku spremeni in v opisih razpleta začutimo sočutje. O tem priča tudi narativni konec, ki spet ni brez moraliziranja. Po smrti matere jo oče vzame nazaj, zgrozi se nad njenim stanjem in po njegovi smrti ji brat omogoča vse udobje. Na koncu se Roza celo preseli v mesto in si kupuje drage obleke, vendar je bil tak konec možen šele, ko se ji je kri pomirila in ni bila več pohotna in je pozabila na »meseno uživanje«. ⁴⁵

⁴⁵ Sandra M. Gilbert in Susan Gubar sta v predstavah ženske 19. stoletja poudarili prav odvisnost realnih podob od metafore. Zgodba ženske, ki jo družba proglasi za noro zaradi njene drugačnosti in jo zapre nekam na podstrešje (pri Trdini bolj romantično, v grajski stolp), naj bi bila tedaj neizbežna usoda vseh bolj občutljivih žensk – predvsem pisateljic. (GILBERT, GUBAR, *The Madwoman in the Attic? The Woman Writers and the Nineteenth Century Literary Imagination*, New Haven: Yale University Press, 1979).

Stereotipne, naivne in razkrivajoče so Trdinove predstave abstraktne ženske, Dolenjke, v napol narodopisnem prispevku *Rože in trnje*. Če je bil Janez Trdina moralist proti opisu telesnosti kot grešnosti v zgodbah, je prav njegov abstraktni ideal ženske⁴⁶ – dolenske device – kot prototip Dolenjke predvsem telesen, erotičen in šele potem ga zanimajo njene psihološke značilnosti: »*Dolenjka (proti štorasti in nerodni Gorenjki) je živo srebro, urna, spretna, skačna, gibka, voljna, vsaka žilica in čutnica izpolnjujeta svoj namen, razodevata ogenj in življenje ... Toliko več pa boš našel tudi nežnih oblik, tenkih črt, gosposkih obrisov in obrazov, žilavosti, vztrajnih kit in vroče, dirjajoče krvi.*« (Trdina, 1957/10: 156) » *Pod majhnim, tumpastim noskom se nam smehljajo ljubezniva, jagodasta, večidel prav mala usteca, vredna, da se ljubijo in da se prosi za povračilo.*« (Trdina, 1957/10: 157). Ko govori o telesu dolenske device, spet zaslutimo »pohoto« pripovedovalca v opisu, ki simbolično izraža vse predstave in želje drugega in nam kaj malo pove o opisanem objektu: » ... *telo je sicer spodobno zagrnjeno, ali se ga oprava prijema tako tesno, da se ne taji in ne gubi očem nobena lepa oblika, ne kipeči, golobji nedri, ne vitka, pravilna rast stegen in trupa.*« (Trdina, 1957/10: 157/158) Med duhovne lastnosti – po normi razsvetljenstva – prišteva pripovedovalec veselost, zadovoljnost in delavnost, podjetnost in bistrost ... Starejša ženska ga ne zanima, pravi ji baba, in o njej zapiše vrsto omalovažujočih ljudskih pregovorov. Prav ti pregovori izražajo negativni kulturni vzorec o ženski, ki je vladal v ozkem slovenskem okolju 19. stoletja, in implicirajo skrito sovraštvo do ženske iz kulturne podzavesti skupnosti.

Pogosto Trdina piše tudi o babi – tercijalki »srednje in višje mere«, stari ali mladi, v pripovedi *Dolenske tercijalke*. Hudobne hinavke so samo na videz pobožne: »*Rada moli križev pot, pogostoma hodi na pokopališče, ne zanemarja nobene šmarnice, nobene procesije in druge pobožne vaje ...*« (Trdina, 1956/9: 287) Tercijalke naj bi najbolj motila ljubezen. Zgled za to prepričanje razvije v treh zgodbah. Prva zgodba je o mladi tercijalki Rozi, ki se reši obsedene pobožnosti s tem, da se poroči. Drugi pa je tip lažne tercijalke Pepice, ki poželjivo napade gospodarjevega brata in s tem razkrije svojo pohoto, tretja o gostilničarki, ki je tudi samo na videz pobožna, v resnici pa se prepušča moškim, nekoč jo pri tem zaloti pripovedovalec ... Stereotip ženske

⁴⁶ Narodni tipi, narodne lastnosti – kot dokaz predsodkov in gradivo za imagologijo – so cveteli v 19. stoletju predvsem v slovenski publicistiki in politiki.

tercijalke ima torej dve slabi lastnosti, ki sta na nasprotnih straneh: prevelika pobožnost naj bi predpostavljala erotično nepotešenost, ki se skriva za družbeno konvencijo.

V teh splošnih predstavah o ženskah je Trdina najbolj stereotipen in pod vplivom družbenega imperativa in časovnih norm. Sem spadajo tudi njegove splošne opazke o najbolj negativni ženski lastnosti, o preveliki ženski gostobesednosti, ki jo večkrat omeni kot vzrok sklenitve tragičnega zakona brez ljubezni ali kot vzrok, da se razdrejo obetavne snubitve: »*Babam je nabrusil jezik hudič, po nas prihajajo, naj smo trezni ali pijani. Pol prepira dohaja od babjega jezika, druga polovica pa od tega, da niso z nami priljudne niti takrat, ko ne vpijejo.*« (Trdina, 1956/8: 380).

Že v zgodbi *Ptičji svet* omenja Trdina čarovnico kot sinonim za staro žensko, ki jo skupnost prezira, ona je distancirana od skupnosti, saj je preveč uspešna, pripovedovalec v tem primeru ljudem ne verjame.

Fantastični arhetipi

V fantastičnem svetu *Bajk in povestih o Gorjancih* je Janez Trdina iz demonskega in satanističnega imaginarija predstav ustvaril predvsem dve fantazmi o hudobni, negativni ženski. Domišljajska tipa pa kljub vsemu izhajata iz njegovih realnih podob ženske in jih tudi dopolnjujeta.

V *Bajkah in povestih o Gorjancih*, ki jih je Janez Trdina v 80. letih v Ljubljanskem zvonu objavil 40, načrtoval pa 100, je izhajal iz romantičnih idealov in podob iz ljudskega slovstva, saj se je naslonil na model ljudskih bajk, ki pa so mu bile okvir za bolj ali manj avtorsko ustvarjanje (Kmecl, 1975: 9). Ne bo nas zanimal socialni kontekst bajk, saj vemo, da jih lahko razumemo tudi kot satiro na aktualne družbene razmere in da je bil Trdina idejno nastrojen proti ostankom fevdalne gospode, ampak nas bodo privlačile kot prostor domišljije, čeprav tudi v tem fantastičnem svetu ne manjka vzgojnih in poučnih misli.

Trdina v svojih realnih povestih skuša biti realist, kritik in psiholog, tu pa njegov pripovedniški dar izhaja iz temnih, romantičnih plasti njegove domišljije.

Fantazma vile

Lik negativne vile, znan iz ljudske pripovedi, se pri Trdini individualizira z vilino zavajajočo telesnostjo. Vila je nedostopna in uničujoča s svojo erotiko, skrivnostna, na področju mita. Ne spada v krščanski svet reda in pravil, je sirena, ki omamlja in izkorišča svoje

telesne prednosti. Moški se reši pred pogubo samo s krščansko pobožnostjo.

Vile so zadnje čudo, ki ga vidi krošnjar Pavle v *Gluhi lozi*, eni najbolj izvirnih in prepričljivih Trdinovih pripovedk. Po začetnih groteskni podobah gluhe loze, mrtvega prostora, leži omamljen in utrujen Pavle v krogu pod lipo v zeleni dolini. Okrog lipe plešejo in pojejo deklice vile in ga zavajajo v bolečino »omotljivega vilinskega petja«: »*Pesmi, katere sem slišal pod lipo, pa so me stiskale in dušile, da mi je kar sapo jemalo. Obhajala me je taka žalost in obupanost, kakor še nikoli ne, kar sem na svetu.*« (Trdina, 1954/6: 979) Pripovedovalec se jih prestraši, saj imajo čevlje spletene iz pisanih gadov (tudi tu so kače simbol krščanskega zla), in krošnjar Pavle se reši samo s molitvijo.

Najbolj nazorno je opisana *Vila* v istoimenski zgodbi, ki dobi tudi telesno podobo: vile so deklice v beli tančici z zlatimi lasmi do tal, ki rade plešejo in so zelo krute, saj jih lahko nekaznovano sreča samo nedolžen otrok (še neoskrunjena nedolžnost), odrasle moške pa ubijejo. Pripovedovalec poudarja, da se ne smejo ljubiti in množiti. Prav to je vzrok tragičnega konca vile, ki se je zaljubila v junaka Petrovića, on pa vanjo. Pozdravi njegovo težko rano, pogosto ga obiskuje vse do trenutka, ko zaloti Petrovića, da jo opazuje v sanjah, ne prepozna ga in ga ustrelji. Šele čez nekaj časa ga najdejo razpadlega in poleg njega kepico snega – vilo, ki ni prenesla njegove smrti.

Še bolj kruta je zgodba *Gorske deklice*, ki je zasnovana kot groteskna komedija zmešnjav. Vila se zaljubi v junaka Burića, vanjo pa se tudi zaljubi njegov zvesti pastir Vanek. Burić je ne mara, saj srčno ljubi svojo ženo. Vila iz ljubezni iztrga Burićevo srce in ga da Vanku (kar lahko naredi, saj nima okrog vratu križa), Burić pa dobi Vankovo srce. Burić umre, saj je bil Vanek že prej od ljubezni na smrt bolan, vila zvesto čuva njegovo truplo. Vanek se srečno zaljubi v svojo gospodarico, Burićevo ženo.

Iracionalna ženska erotika, ki jo pri Trdini poosebljajo vile, je na območju temnega in neobvladljivega zla, pogubnega za vse udeležene osebe.

Na drugi strani najdemo tudi moško pohoto v domišljijjski podobi zveri, živali, pošasti. Ljubezen, telesnost je neobvladljiva, kar razkriva tudi poroka med žensko in moškim živaljo, pošastjo: ženska se poroči z volkodlakom (*Volkodlak*) in mu rodi majhnega volkodlaka, potem pa ga skupaj z izbrancem umori; deklica komaj uide *Povodnemu možu*, ki jo odvede v svojo podvodno palačo.

Fanatazma coprnice, čarovnice

»Coprnice so nakazno razmršene, držoč z levo roko do rame dvignjeno krilo, s copati na desni nogi, z desno roko in boso levo roko pa mahaje in poganjaje se, kakor da plavajo.« (Trdina, 1956/6: 149)

Čarovnica je arhetip, ki ga je Trdina prevzel iz ljudskega slovstva in evropske krščanske tradicije, in je v zgodovini upodabljanja ženske izražal sovraštvo patriarhalne družbe do ženske. Njegova podoba ženske čarovnice je zelo ekspresivna in se giblje na meji realnega – povezana je s socialnim in zgodovinskim kontekstom. V eni izmed umetniško najbolj posrečenih povesti *Kresna noč* z bogato scenografijo in epiko dogajanja trmasti kmet Martinek na svojem fantastičnem potovanju po Gorjancih na kresno noč vidi in sliši vse: »čuda, čarobe in skrivnosti kresne noči«. Osrednja podoba bajke je čarovniški shod na Kleku, podoba je neke vrste Dantejev pekel, v katerem med satanističnimi in demoničnimi postavami prevladujejo prav ženske. Coprnice so samo tipi žensk, bližajo se alegorijam ženskih lastnosti, ki odbijajo pripovedovalca.

Po grofih in plemičih na *Klek* pridejo sadistične plemkinje: raška grofinja, brkavska gospa in podgorska baronovka, vse erotično zaznamovane. Naslednji tip je pri Trdini tako osovražena tercijalka. »*Jezične dohtarice*« vodi doktorica Ana. Za označevanje negativnih žensk je značilen izbor besed, posebno glagolov: Ana je na primer zaregljala. Slika teh žensk je tudi vizualno privlačna, nadrealistično prepričljiva, Trdina v stilu oblikuje esetetiko grdega: »*V bridkem in lahkem trupelcu jim je igrala vedra in lahkoživa duša, pa kako ponosno hojo in obleko so imela brez razločka dekleta in žene! Peče, rokavice, krila, robci in predpasniki so bili posuti z migljajočimi mrežami, zobci, vrvicami, ključicami in pentljami ...*« (Trdina, 1956/6: 158).

Tercijalkam sledijo babnice, alegorije nesnage in grdosti: »*Prišepa in prisopiha stara babura, ki je bila tako razcapana in nakazna, da se je sam hudič ustraši. Iz širokih, do ušes razklepajočih se ust začne krehati: Le poglej, da je že vsa moja oprava sestavljena iz samih krp, izmed katerih se nista ne dve enaki ni po blagu ni po barvi.*« (Trdina, 1956/6: 158) Naslednji tip negativne ženske – coprnice je pijanka in tercijalka, tu individualizira Janezovko, krčmarico, ki naj bi svoje bogastvo »*prikvantala in priburkala, prislužila si s svojim neugnanim, z vsemi nesnagami tega sveta namazanim jezikom.*« (Trdina, 1956/6: 159) Tudi pri njej je poudarjena lahkoživost. Prav primer lahkoživke razkriva protisloven odnos pripovedovalca do žensk in erotike: pripovedovalec se zaljubi v dražestno čarovnico. Konec, vrhunec peklenskih predstav je večerja s satanom kot antiteza zadnje večerje. Iluzorna podoba kraljevske večerje je višek satanističnih fantazem pri Trdini: čarovnice v resnici požirajo najbolj ostudne živali in strupeno rastlinje.

Čarovnica je tudi glavna oseba v *Gospodični Cizari*. Tudi tu imamo demonično identifikacijo ženske in živali, s tem da na koncu Cizara sklene pakt s satanom. Odnos pripovedovalca do dekleta se spremeni v sredini zgodbe. Njena zgodba je križanje dobrega in zla: pripovedovalec jo na začetku zaradi njene pameti in lepote kljub ptičji nogi povelečuje, potem pa jo kot vsa vaška srenja zaničuje (kar se izrazi v spremembi njenega psevdonima od Doktorice do Prazne mreže).

Že začetna scena, Cizarino rojstvo, je zelo slikovita, groteskna: »Povila je zdravo hčerko, ali, o joj, imela je samo desno nogo človeško, leva pa je bila tanka, suha, s krempljci, vsa takova, kakršno je molil od sebe povodni ptič na sosednji hiši.« (Trdina, 1955/7: 91) Njena erotika se izrazi v obsedeni želji po poroki, kar pa je začetek njene pogube, nihče se noče poročiti z njo, saj je v njej nekaj skrivnostnega, temnega, njena erotika je za moškega uničujoča. Tudi tu se pohota navezuje na branje knjig.

Pripovedovalec junakinjo iz nedolžnega dekleta spremeni v pohotno spako, ki je: »večkrat spremljala krdelo pijanih rogoviležev od ene beznice do druge, grohotaje se njihovim surovim burkam.« (Trdina, 1955/7: 98). Končen padec je poroka s satanom in ta konec pripovedovalec moralistično označi: »Zlahtne božje darove je rabila krivo in napačno, zato ji niso prinesli ni slave ni sreče, tem več pa nezadovoljstva in sramote.« (Trdina, 1955/7: 100)

Trdina je v opisovanju telesnosti realist. Zaradi opisov spolnega življenja Slovank v prozi *Hrvaški spomini* je knjiga izzvala ogorčene kritike. Leta 2002 je v *Antologiji slovenske kratke erotične proze* pri Študentski založbi izšla Trdinova neobjavljena zgodba *Genia ne treba buditi* iz cikla *Gospodin Smail-Aga*.

Zaključek

Trdinovo delo nam ponuja dovolj literarnega in kulturološkega gradiva, da lahko poglobljeno razmišljamo o podobi ženske v njegovih spisih. V Trdinovih opisih ženske lahko govorimo o določenem paradoksu: na eni strani oblikuje izrazito realistične stereotipe, na drugi zakodira fantastične podobe. Stereotip idealne žene se v realističnem okolju zoperstavlja stereotipu slabe gospodinje, prešuštnice, ki uničuje moža in druge. Trdina je bolj realističen v pozitivni podobi ženske, saj preveč moralizira, v opisih ni toliko krščanske pobožnosti in narodne ideologije.

Zanimiv je negativen domišljjski stereotip v njegovem znanem delu *Bajke in povesti o Gorjancih*. Tu oblikuje predvsem dve fantazmi: fantazmo čarovnice in fantazmo vile kot kulturni paradigmi o hudobni ženski. Pri tem se navdihuje pri ljudskem slovstvu in evropskem

romantičnem imaginariju. Ekspresivna je podoba čarovnice v povesti *Kresna noč*, kjer se nekateri ženski liki spreminjajo v alegorije slabih ženskih lastnosti.

Vsi stereotipi razkrivajo idejo, da pripovedovalca predvsem muči ženska seksualnost, ki jo v svetu krščanskih vredot razume kot greh in pred katero se moški svet lahko reši samo s pobožnostjo. To se kaže v čustveno obarvanem odnosu pripovedovalca do njegovih oseb, ki vseskozi niha med sočutjem in obsodbo. Pripovedovalec lahko celo spremeni odnos do ženske v eni zgodbi (*Gospodična Cizara*, *Ujetnica*) in tudi uporabi simbolni jezik v opisih, ki razkrivajo dihotomije in predsodke lastne osebe, in s tem izraža tudi »usedline« kulture podzavesti.

Motiv prostitutke v Govekarjevem romanu V krvi ali prekletstvo erotike

Fran Govekar se je pojavil na literarnem obzorju v realističnem obdobju, hkrati pa je bilo v Evropi že obdobje fin de siècle, ki je začelo spreminjati atmosfero tudi v zatohlem, majhnem slovenskem okolju. Fran Govekar (1871–1949) je študiral medicino na Dunaju v 90. letih 19. stoletja – tik pred veličastnim prodorom psihoanalize – in jo zelo kmalu opustil. Kasneje je postal novinar in uradnik in se gibal v ljubljanskih meščanskih krogih. Nekaj časa je vodil tudi ljubljansko gledališče, vendar je prav njegovo vodstvo postalo sinonim za preveč grobe, robustne inscenacije domačih avtorjev (kar je kritiziral Ivan Cankar v sestavku *Krpanova Kobilica*). Leta 1895 je v slovenski javnosti razglasil novo strujo – naturalizem po zgledu Zolaja in francoskega naturalizma.⁴⁷ V tradicionalno usmerjeno književnost, za katero so bile tedaj značilne shematične rešitve kot posledice nacionalne ideologije in omejene katoliške atmosfere, je uvedel nove motive iz mestnega okolja, razširil pa je tudi socialno motiviko, v dogajanje je vključil delavski sloj. V ospredje svoje »aplikativne dednostne« teorije o človeku in vzgibih njegove motivacije je postavil telesnost erotike, motivirano z dednostjo in okoljem.

V prispevku poizkušam analizirati motiv prostitutke, ki ga je Govekar kot prvi uvedel v slovensko prozo. V okviru analize se ukvarjam tudi s shematično postavitvijo ženskih in moških likov. Anton Slodnjak je leta 1963 poudaril podobnosti med tem delom in romanom *Nana*. Evald Koren pa je leta 1973 našel ogromno stičnih točk med romanom *V krvi* in romanom *Beznica*.⁴⁸

Roman *V krvi* je Fran Govekar ustvaril pod vplivom Zolajevega cikla o Rougon-Macquartovih in je izhajal 1896 v prestižnem slovenskem časopisu Ljubljanskem Zvonu. Roman je vzbudil številne negativne reakcije. V okviru meščanske snovi pisatelj razume problem prostitutke kot usodni padec poročene ženske v meščanski družbi.

⁴⁷ Slovenski naturalizem je bil tako v več kot desetletnem zaostanku za francoskim naturalizmom.

⁴⁸ Primejaj Evald KOREN, Govekar, Zola in *V krvi*, *Slavistična revija* 21, Ljubljana 1973, 281–319, in Evald KOREN, Slovenski naturalizem in socialno vprašanje. V: *Obdobje simbolizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*, Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1983, 145–154.

V slovenski literarni zgodovini Fran Govekar ni preveč cenjen avtor, teoretiki mu očitajo premajhen umetniški dar in pa eklekticizem.⁴⁹ Roman sicer ni izjemno umetniško delo, vendar prav po izvorni motiviki in po kritiki socialnih razmer, v kateri se osredotoča na problemiko telesnosti in ženske, predstavlja most med realisti in moderno, med Jankom Kersnikom in Ivanom Cankarjem. Lahko predpostavljamo, da so prav negativne reakcije kritikov in kasneje molk nad njegovimi deli posledica zaslovensko javnost pretirano provokativne snovi v romanu, ki jo je Govekar obdelal moralistično in shematično, vendar to je bil žal na splošno problem večine slovenske proze druge polovice 19. stoletja.

Fran Govekar je prvi avtor v slovenski prozi, ki postavi v ospredje žensko, in to že v povesti *Sama svoja* (1895) kot tudi v noveli *O te ženske!* (1897) in v romanu *V krvi* (1896).

V ospredju romana iz ljubljanske družbe je Tončka, nesrečna ženska, ki se kot Pepelka iz čistega socialnega dna, zaznamovanega z bedo in nemoralnostjo, s poroko dvigne v sam vrh meščanske smetane. Kot družico bolne žene jo zapelje odvetnik Pajk, po ženini smrti se z nosečo Tončko tudi poroči in ta se iz bede proletarskega življenja dvigne v pogospoden svet ljubljanskega meščanstva. Vendar ne more zatajiti krvi svoje matere loteristke, ki se je prostituirala po gostilnah. Po poroki se spusti v razmerje z drugimi moškimi. Mož se ji odreče, ko izve za njeno zunajzakonsko razmerje, Tončka zbeži v Budimpešto in na koncu postane ugledna dunajska prostitutka.

Roman kot politična in socialna kritika

Roman je slika slovenske družbe v velikem mestu – Ljubljani kot politični in socialni prestolnici. Slovenska družba je bila pred začetkom 20. stoletja v resnici spolitizirana in polna akutnih socialnih problemov

⁴⁹ Najbolj ostro je ocenil Govekarjev roman Anton Slodnjak: »*V krvi ni po slogu in strukturi enotno naturalistično delo, temveč je epigonska eklektična tvorba, ki ima svoje trdno mesto v naši literarni zgodovini, a priča tudi o avtorjevih lepih pripovednih zmožnostih, povečini zapravljenih zaradi moralne nedoslednosti in neumevanja metod in ciljev eksperimentalnega romana.*« (Anton SLODNJAK, *Zgodovina slovenskega slovstva* 1963, IV., 39–45).

Janko Kos o romanu zapiše podobno: »*Roman je brez umetniških vrednosti, pa tudi brez pravega naturalističnega, socialnega, miljejskega in biološko opisanega kolorita.*« (Janko KOS, *Pregled slovenskega slovstva*, Ljubljana: Državna založba, 1997, 211).

in pogled pripovedovalca na »vanity fair« ljubljanskega mravljišča je bil izrazito kritičen in ciničen, predvsem pa je pripovedovalec neizprosno v obsodbi moralnega stanja meščanstva in zakona kot njegove temeljne institucije.

Svet politike je svet moških oseb. V motiviki – kritiki družbe in v narativni pripovedi Fran Govekar sledi meščanski prozi *Janka Kersnika*, ki se je v meščanski snovi proslavil z romani *Ciklamen* (1883), *Agitator* (1885) in *Jara gospoda* (1893). V romanih obeh avtorjev so podobni sentimentalno čustveni zapleti v meščanski družbi, kjer se junak s poroko potrdi kot samostojna osebnost in se vključi v meščansko družbo. Kersnik sicer kritizira meščansko družbo kot pridobitniško in povzpetniško, a vsaj v prvih dveh romanih še verjame v poroko kot temeljni pozitivni akt vključitve junaka v meščansko politično ekonomijo.

V romanu *Jara gospoda*, napisanim samo tri leta pred Govekarjevimi, Kersnik v ospredje romanesknega dogajanja postavi ljubezenski trikotnik med dvema uglednima pravnikoma in neugledno natakario Ančko, vrednota meščanskega zakona se prvič prikaže kot problem.⁵⁰ Ančka se najprej poroči s sodnikom Vrbanom, po poroki adjunkt Pavle iz zavisti zapelje mlado žensko, ki zaradi tega propade. Svet malega mesta se pod pogledom ciničnega pripovedovalca mehanizira in teatralizira, izginja notranji svet junakov in njihov idealni prostor čustev kot svet intimne, znan iz prvih Kersnikovih meščanskih romanov: kot motivacija čustvenih odločitev ostajata samo korist in uspeh v družbi. Ženska še ni v ospredju pripovedovalčevega zanimanja. Govekar gre v romanu *V krvi* korak dalje: povzame osnovni ljubezenski trikotnik, predvsem pa ponovi in izpostavi problem meščanskega zakona: zakon predstavi kot laž, karikaturu moralnosti, v zgodbi se osredotoči na to, kaj se zgodi po poroki. Meščanska družba je prikazana kot izprijena, nemoralna, osebe so pri Govekarju bolj karikirane, bolj cinično zastavljene: Kersnikov doktor Hrast, neizprosno politik in v čustvenih zadevah nekoliko zmeden, skeptičen in ponekod že koristoljuben oportunist, ali naivni sodnik Vrban iz *Jare gospode*, ki ne zna delati z ženskami, se v Govekarjevem romanu nadaljujeta

⁵⁰ Problem zakona je načel že največji slovenski prozaik 19. stoletja Josip Jurčič v svojem poznem romanu *Lepa Vida* iz leta 1877, ki ga je napisal štiri leta pred smrtjo. Že v tem romanu se tragična usoda protagonistov vrti okrog problema krize v zakonu kot ženske nezvestobe v okviru trikotnika zapeljivca, ženske prešuštnice in prevaranega moža. Ta je glede na ostale še prikazan kot moralno verodostojna oseba.

v mnogo bolj koristoljubnem doktorju Pajku. Te je izrazito negativna oseba, vse njegove besede in dejanja kažejo, da dosega družbeni uspeh prek trupel. Na nepošten način si pridobi bogastvo in veljavo v družbi: s prvo ženo se poroči zaradi njenega denarja, z leti tudi zahteva od revnih strank oderuške dajatve. Tudi ostala meščanska družba je prikazana kot dvolična prav na področju morale: tu so že zasnutki Cankarjeve *Doline šentflorjanske*: spoštovani poročeni občani vsi vzdržujejo tajne erotične zveze. Moški so zapeljivci, ženske so žrtve. Družba je pri obeh pisateljih, Kersniku in Govekarju, tudi močno spolitizirana in označena z nacionalno ideologijo: Hrast v *Ciklamnu* je ciničen, dvomeč, nezanesljiv junak modernega časa, ki niti v čustvenih zadevah ni vreden zaupanja. V napetem ozračju med mladoslovensci in staroslovensci se udeležuje volitev za državni zbor, v *Agitatorju* s tem nadaljuje. Podobno tudi Pajk, ciničen, pridobitniški, že postaran odvetnik, ki kot glavni moški junak ni več v ospredju Govekarjevega romana *V krvi*, poizkuša biti glavni politik na slovenski narodni sceni, saj ravno tako kandidira za državnega poslanca v nekoliko spremenjeni slovenski družbi na koncu 19. stoletja. Roman se začne s tem, da Pajk piše že deveti članek za Narodnega prijatelja in hkrati ljubimka z mlado Tončko. Pajk torej predstavlja politiko, to je moški svet, ki ga Govekar neusmiljeno kritizira: kot liberalec se poveže s klerikalci in ustanovi stranko s katoliškim narodnim programom »Vse za vero, dom, cesarja« in s svojo skorumpirano, moralno brezobzirno politiko skuša doseči poslansko mesto, kar se mu tudi posreči in po tem nenadoma umre.

Pisateljeva kritika družbe je v Govekarjevem romanu že ostrejša kot pri Kersniku, družba je že bolj cinična, moralno skorumpirana, predvsem pa avtor uvede nov socialni sloj: v sklopu motivov prikaže tudi bedo in brezupni položaj proletariata, iz katerega izhaja tudi glavna oseba Tončka. Pripovedovalec z njimi simpatizira, medtem ko za osebe iz meščanskega sveta nima usmiljenja.

Prekletstvo erotike – prekletstvo morale

Protipol moške osebe Pajka je Tončka, ki že tradicionalno predstavlja stereotipno ženstvo, v tem romanu poudarjeno telesnost, erotiko, področje, ki »preglasi« tudi politična vprašanja.

V ospredje zgodbe in družbenih opisov se pomaknejo problemi erotike, telesnosti in čutnosti. Razmerje med moškim in žensko je prikazano kot konfliktno, kot manipulacija. Če je Kersnik še opisoval vzgibe duše, bogat in zapleten, ponekod že protisloven notranji, čustveni svet svojih predvsem moških junakov: v Kersnikovi pripovedi predvsem sledimo psihološkim niansam doživljanja moškega, vrženega v zapleteno socialno utripanje trške družbe, pravnika, ki skuša poročiti pravo žensko, Govekar v romanu *V krvi* začne radikalno opisovati

telesnost svojih junakov in erotično pogojenost njihovih medsebojnih odnosov – seveda v luči krščanske morale – predstavi kot negativno. Motivacija dogajanja izhaja iz strasti, poželenja, ki pa je pogubno, hkrati pa je v tem prisotna tudi socialna motivacija.

Razmerje med Tončko in Pajkom je nepristno, zlagano, ona se hoče iz socialno popolnoma neugodnega položaja povzpeti v meščansko družbo. Pajkova čustva do nje niso jasna, glede na njegove odnose do drugih oseb lahko predpostavljamo, da temeljijo na laži in manipulaciji, da je njuna ljubezen že od vsega začetka bleščeča prevara.

Psihologija oseb se gradi na erotični želji in izkušnjah. Že začetek dogajanja, ki časovno prehiti vso zgodbo, je kot vzeti iz zabavnega romantičnega romana: mlado svetlolaso dekle ima prepovedano romantično zvezo z bogatim pravnikom:

»Sklonila se je nad njim, mu pogladila polno, do srede prsi segajoče in s sivimi nitkami le po redko prepreženo brado, ga prijala z obema rokama za glavo ter mu položila svoji bujni, polno zaokroženi ustnici na njegovi.« (5)⁵¹

Kot se izkaže v razpletu zgodbe, je grešna ljubezen, erotika na območju zla in prepovedi: ljubezen ni dovoljena: ne samo da par loči starostna in socialna razlika, zveza je predvsem vredna moralnega obsojanja. Medtem ko Pajk in Tončka ljubimkata, njegova žena – opisana kot svetnica, vzor in ideal, predsednica društva za dobrodelne namene, oseba, ki poizkuša izobraziti, kultivirati in na pol posvojiti Tončko – umira. Tončka je poleg tega hči pisarja, ki ga je Pajk na starost zapodil: ko ta več ne zmore prepisovati sodnijskih aktov, ga brez usmiljenja postavi pred vrata.

V nadaljevanju sledi analitični diskurz: Tončkina zgodba, ki jo zaznamujeta materina nemoralna in iracionalna nesreča. Proletarska družina se sooča z bedo in socialno krivico, pa tudi z nesrečo: stari oče Vrhovnik že v Tončkinem otroštvu postane na pol slep in brezposeln, odvisen od materinih prejemkov, Tončkin brat dvojček – sin, ki naj bi nadaljeval Vrhovnikov rod, umre v prometni nesreči, kar starega Vrhovnika popolnoma zlomi. Njena mati propade, ko prodaja loterijske srečke. Posebno poudarjena je materina smrt v zimski noči na barju kot smrt krščanske grešnice: pisatelj večkrat metaforično poudari, da je

⁵¹ Citati iz knjige Fran GOVEKAR, *V krvi*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1966.

loteristka blodila v temi sveta, za kar naj ne bi bila sama kriva, in tudi njena zadnja pot je izguba smeri v labirintu sveta.

»Ali temno je bilo popolnoma in vsak hip je zašla v stran ter zagazila v blato.« (44)

Erotika je tudi v materinem primeru povezana s prostitucijo, ta pa izhaja iz socialnega konteksta. Pisatelj gleda na erotiko skozi perspektivo katoliške morale in zato moralizira v razpletu zgodb in v opisovanju oseb. Prav v tem črno-belem razmišljanju nadaljuje značilnosti, omejitve in shematične rešitve, znane iz slovenske realistične književnosti 19. stoletja, ki je nastajala pod vplivom nemške kmečke povesti.⁵² in je tedaj še vedno ponavljala obrazce iz shematične pobožne literature, iz katere se je sploh razvila slovenska proza 19. stoletja.⁵³ Tudi Vrhovnikovka lahko reši svojo grešno dušo pred smrtjo z izpovedjo bogu:

»Izpovedala se je vsevišnjemu uboga duša, nekdanj čista, jasna, vzorno lepa, potem pa propadla, oskrunjena, pogažena na ljudeh, katerim poljubljajo roke in suknjo, po ljudeh, katere spoštujejo in časte kot najpoštenejše, najbolj npravne in v najfinejših krogih živeče može – po možeh, ki je sedaj, ko so jo pogubili, niti poznati nočejo, zapeljivost teh mož, njih brutalnost, od njene strani njena lakota, ničumrnost in zaničevanje prepohlepnega moža. ... vse to je bilo vzrok njenega propada.« (44)

Shematizem ženskih in moških oseb

Pisatelj v opisovanju Tončke poudarja njeno telesnost, saj je bila ta že v otroštvu predvsem lepa: »vitka, dražestno lepa, modrooka plavalaska«, ki so ji zlati kodri obkrožali okroglolični obrazek in »dvoje kot potočnic plavih očes ji je zrlo tako živo in ljubeznivo v svet, da se je priljubilo dete takoj na prvi pogled«.

Pripovedovalec v razpletu ne obsoja Tončke, ampak kaže njeno dedno in socialno obremenjenost. Tu se seveda kažejo vplivi naturalizma,⁵⁴ vendar prav dednostna teorija v romanu ni tako izpostavljena, ni ključna za razplet zgodbe, saj pisatelj v motiviki in

⁵² Podobno kot je nastajal tudi Jurčičeva proza.

⁵³ Vzorec shematično pobožne literature je ponujal prav roman Janeza Ciglerja, *Sreča v nesreči* iz leta 1836.

⁵⁴ Najbolj podrobno je obdelal vpliv Zolajevga eksperimentalnega romana na Govekarjev roman *V krvi* Evald Koren (KOREN, 1973: 302–303).

razmišljanjih poudarja, da je za Tončkin padec krivo predvsem neurejeno, neugodno socialno okolje, zaznamovano z bedo: Vrhovnikovka zabrede v prostitucijo zaradi okolja, njena hči sicer na koncu obdolži mater za podobno usodo, vendar prav razplet njene zgodbe kaže na močen socialni vpliv in pa na njeno psihično labilnost.

Dednost kot tretja usodna stalnica eksperimentalnega romana je v strukturi romana nakazana samo trikrat. Največ usodne teže dednostni teoriji daje sam naslov romana: kri se tukaj spreminja v simbol telesnosti, ki je sinonim za grešnost in dednostno pogojenost.⁵⁵ Sintagma v *krvi* predstavlja tragično zaokroženost Tončkinega življenja, ki je obsojeno na poraz, kri je sinonim za dednost, ki pa na koncu nima tolikšne semantične teže, kot bi jo lahko predpostavljali glede na usodnost naslova. Drugič se dednost kot teorija pojavi v teoretični razlagi doktorja Strela, ki jo posreduje v naključnem pogovoru s Tončko na vrhu njene slave o vplivu dednosti na posameznika – o »*hreditarnosti psihičnih in fizičnih lastnosti*«, Strelava teorija nas popolnoma ne prepriča, izpoveduje jo srečni, pravkar poročeni Tončki na praznovanju ob krstu novorojenega sina in deluje samo kot teorija (92).

V naključnem srečanju s starim znancem Vidom Golobom v dunajski kavarni v končni sceni se Tončka odpre staremu znancu, saj se zave svoje krivde – krivde krvi kot dednostne obremenjenosti:

»*Že tedaj sem se bala, da nisem ustvarjena za soprogo in mater. Že spočetka sem se morala boriti s svojo nemirno krvjo, hlepečo, hrepenečo vedno le po spremembi ... sedaj pa se povsem jasno zavedam, da je bila vsega kriva moja mati ... Kar ona, to jaz! Tako je moralo priti slej ali prej ...*« (130)

Ženske v patriarhalnem in meščansko dogmatičnem svetu Govekarjevega romana so v ospredju pripovedovalčevega zanimanja: so pasivne, stereotipne žrtve, nimajo moči in osebnosti, Tončkina mama Vrhovnikovka podleže moškim, Tončki zadostuje že Pajkov pogled, da se mu podredi in ukloni. Kljub komaj sklenjenemu srečnemu zakonu spet moralno popusti in se prepusti prvi erotični ponudbi starega znanca. Ko jo pl. Jakler zapusti, se že znajde

⁵⁵ Konotativno polje nečiste, dedne krvi sprejemajo tudi drugi naturalisti v južnoslovanskem prostoru: na primer bosanski avtor Borislav Stanković v svojem romanu *Nečista krv* (1910), o prekletstvu krvi pri Bobočki veliko kasneje piše tudi hrvaški avtor Miroslav Krleža v svojem modernističnem romanu *Povratak Filipa Latinovicza* (1932).

v dogovorjenem objemu njegovega prijatelja. Podobno ravnajo tudi druge ženske. Moški so v ljubezni nasprotno predvsem preračunljivi in brezčutni, so tipi zapeljivcev: v zgodbi najdemo uživaške in izprijene oficirje, ki si po dogovoru izmenjujejo ženske, meščane, ki poleg žene obvezno vzdržujejo tudi ljubice, umetnike, ki slikajo za denar in prestiž in tudi za to, da pridobijo zaželene ženske, nemoralne plemiče – starce, ki se še tik pred smrtjo zabavajo s prostitutkami. Erotične zveze so naslikane groteskno, vrh tovrstnih – že dekadentnih – opisov erotičnih scen pomeni erotična scena umirajočega starca s tremi prostitutkami v dunajski kavarni, prav ta zelo ekspresivna slika nakazuje začetke dekadence v slovenski književnosti:

»In mimo je pristopical trdih, togih korakov slok gospod, starec v salonski suknji, držeč cilinder v levici, v tresoči desnici pa palico, na katero se je opiral ... Slok starec se je držal zgrbljeno in stopal, kakor da mu je vsak korak muka.

In kot bi trenil, so planile z zofe k starcu tri kričavo oblečene dame s globokimi izrezki pod vratom, ga objemale s prisiljeno ljubeznivostjo, mu jemale iz rok cilinder in palico ter ga posadile v sredo medse, vikaje: Ah, baronček, kako smo vesele, da si zopet zdrav! Bale smo se že zate. Moj bog, kako dolgčas nam je bilo po tebi. No, danes pa pojdemo zopet, kajne! In s seboj vzamemo šest buteljk pa ostrig, peciva, kaviara ... uh, pošteno moramo proslaviti tvoje okrevanje!« (123)

Tončkina zgodba je v ospredju in tudi njena oseba je najbolj psihološko izdelana. Tončka mora v črno-beli strukturi izbirati osebe, s katerimi se bo družila na svoji življenjski poti. Pripovedovalec moralistično poudarja, da ima na izbiro dve možnosti: pogubo ali krščansko pot. Tončka je razpeta med dvema dekletoma: Grumova Ančka predstavlja grešnost, Mencejeva Nežka pa pobožnost, krščanski svet dobrote in molitve, pravo pot v življenju. Tončka se odloči za svet zabave in čutnosti – za Ančkino stran – in zato ni naključje, da z njo tudi konča kot prostitutka na Dunaju. Njena zgodba vodi v padec, ki se zgodi na koncu.

Višek svojih pripovedovalskih spretnosti doseže Govekar z opisom Pajkove poroke s Tončko, tu dejanje zastavi na široko in opisno zelo podrobno, s precejšnjo pripovedno spretnostjo za širši plan dogajanja in tudi za psihološke nianse doživljanja individua. Tončka je tedaj na družbeni lestvici najvišje, postane spoštovana gospa doktor, vsi jo občudujejo in se ji klanjajo. Svojemu možu rodi

sina, potomca, kar pomeni izpolnitev patriarhalnih želja očeta po sinu, ki bo nadaljeval rod in imetje Pajkovih.⁵⁶ Takoj po rojstvu sina sledi njen padec. Na plesu, ki ga priredita z možem, se ne more odreči polkovniku Jeklerju in preživi ljubezensko noč z njim. Ljubezenska zveza je odkrita, Tončka zbeži v Budimpešto, kjer jo njen ljubimec in zapeljivec prekanjeni oficir pl. Jekler zapelje v svet prepovedane erotike, in konča na Dunaju. Postaneta ji jasni tudi njeni socialna vloga in opredeljenost: ko je Tončkina zgodba že zaključena, spregleda dve skrajni možnosti ženske vloge, ženskega stereotipa v družbi: ona kot ženska se je morala odločiti med prostitutko in materjo. Prostitutka Tončka v svojem obupu obžaluje samo to, da ne more biti mati zapuščenemu sinu Božidarju.

»Da, da, če bi mi izročili sina, gotovo sama ne bi bila zašla tako daleč, kot sem brez njega – zapuščena, osamljena obupanka! ... Ali se vam zdi nemogoče, da bi postala jaz, hči vlačuge, ah, da, vlačuge, sama dobra mati? Jaz mislim, da bi bila postala! Mati, in ne še sama – vlačuga, vlačuga!« (129)

Stereotip Tončke se je dokončno zarisal v prostoru, kjer sta telesnost, čutnost, tam so pohota in greh in na koncu kazen. In na drugem bregu se ji kaže kot svetel protipol – nasprotje njenega položaja – lik matere. In zato tudi pripovedovalec v opisu njene telesnosti – telesnosti prostitutke v pogledu njenega starega znanca Vida poudarja njeno baročno, temno razgaljenost in erotično pripravljenost, predvsem pa se za tem razkriva njena marionetno ujetost v gledališki sceni meščanskega konca iluzij. Za bohottim opisom njene elegantne zunanosti in dragih podrobnosti se že skriva tako sprijaznjenost pripovedovalca s pesimističnim pogledom na svet kot tudi tragedija mlade ženske.

»Nekdanja doktorica Pajkovka je bila še vedno krasna in zapeljiva ženska. Njeni plavolasi kodri so bili še vedno prav tako bujni kakor v dneh najvišje uglednosti, njen obrazek je bil še vedno tako svež, tako čist in gladek, tako zdrav in rožast kakor tedaj, ko se je peljala s Pajkom k poroki. A njen život je postal polnejši, bolj zalit in neokreten. Oblečena je bila v črno, tesno se prilegajočo toaleta iz svile, a lepo oblikovane roke je imela do lehti gole, od lehti do ramen pa sta jih le navidezno zakrivala črna čipkasta rokava. Izpod krila so se ji videli robovi najfinejših batistnih podvlek in dvoje drobnih nožic

⁵⁶ Podobno doživlja tudi Vrhovnik rojstvo sina: sin pomeni v patriarhalni družbi nadaljevanje rodu.

v atlasnih čeveljčkih. Komodno se je iztegnila po zofi ter si z lepo razgaljeno desnico podpirala svojo nekoliko razkuštrano glavico, venomer se je smehljala s svojimi ljubkimi, kakor gozdne potočnice modrimi očmi ter odpirala tako vabljiva mala, rubinasta, jagodasta, bujna usteca z drobnimi, ravnimi, slonkoščenimi belimi zobki ... V tem položaju poigravajoč se z dehtečo cigareto v levici se je zdela Golobu krasen model k sliki: Lepota greha.» (128)

Prostitutka je prikazana plastično, predvsem se poudari socialna motivacija v razpletu dogajanja, ženska je predvsem telesnost. Šele zadnja scena iz kavarne nam približa nesrečno žensko, ki si ni znala in ni mogla urediti svojega življenja. Njena zgodba novodobne *Pepelke* ima tragičen ris: brez večje krivde se je Tončka povzpela iz največje bede v največje bogastvo, iz tega položaja pa je spet padla na popolno družbeno dno, tudi uradno je postala prostitutka po dunajskih nočnih lokalih.

V odnosu do predvsem ženskih oseb pripovedovalec ni dosleden in niha, kar izhaja iz njegovega protislovnega odnosa do iracionalne erotike in žensk, ki zastopajo to področje. S Tončko večinoma sočustvuje, z njeno mamó samo na koncu, saj je v nesrečni zgodbi Vrhovnikove družine naslikana kot neobčutljiva, ravnodušna ženska, ki zanemarija moža in otroka, stari Vrhovnik je v svoji nesebični skrbi za oba otroka vreden pripovedovalčevega sočutja, vendar brez glasu izgine iz romana že v prvi polovici. Brezčutni Pajk je preveč negativen lik, da bi nas njegova nagla smrt prizadela.

Prostitucija je v Govekarjevem svetu podana kot kritika družbe, njene hinavščine in licemerstva, njene lažne morale v medčloveških odnosih, predvsem se zanika institucija zakona. Tema telesnosti postane tudi političen problem. Prav s kritiko meščanske družbe in zakona kot laži in dvojne morale je potem nadaljeval *Ivan Cankar* v svojem opusu, predvsem v romanu *Gospa Judit*.

Semantika oseb je s pripovedovalskega stališča nekoliko zmedena, osebe ne glede na logiko pripovedi dobivajo manjše ali večje mesto, pripovedovalec v svojih poudarkih ni dosleden, zgodbo prekinja in dodaja zgodbe, ki ponekod obvisijo v zraku, kot zgodba o Vidu in njegovi nevesti in nezakonskemu sinu. Več zgodb je, ki pokrivajo glavno zgodbo, nekaterim osebam se posveča preveč prostora, spet druge brez razloga izginejo, tako da roman ne izzveni kot celota. Moteči so tudi moraliziranje in pa shematične rešitve. Vendar, kot smo ugotovili, ima roman tudi mnogo prednosti.

Slovenska literarna kritika je očitala Govekarju nemoralnost zaradi po njihovem pohujšljive naturalistične snovi. Franček Bohanecpiše v uvodni študiji, da so moški in ženski liki podobni

številnim osebam Cankarjevih zgodnjih del.⁵⁷ Fran Govekar vsekakor nadaljuje tam, kjer je končal Kersnik, hkrati pa sta prav motivika njegovih del in ostra družbena analiza vplivala na Cankarja.

Področje temne erotike, s katero je v slovenski prozi začel Govekar v svojem pripovednem opusu, je postalo posebno aktualno v poeziji moderne. Tudi tu ima erotika socialne korenine. Že Cankarjeva knjiga – pesniška zbirka *Erotika* v ciklu *Dunajski večeri* prikazuje motiv prostitutke kot socialni problem – saj motiv lepe prostitutke, dekadentne neznanke, izpostavi tudi problem matere in žene, ki se mora prodajati zaradi slabega denarnega položaja. Cankar v ciklusu ne moralizira več in dekadenca je jasna. Izrabljena telesnost ženske in otroka, podana kot socialna kritika, je izpostavljena kot problem v njegovem romanu *Hiša Marije Pomočnice*. Ivan Cankar obdela motiv prostitutke tudi v *Gospe Judit*. Cankar v nasprotju z Govekarjem v razumevanju erotike in telesnosti ne moralizira več.

Tudi v Župančičevi in Kettejevi poeziji se pojavlja motiv dekadentne erotike, posebno slikovito in ekspresivno temačno pa je obdelal področje erotike in čutnega odnosa med moškim in žensko v svoji poeziji Alojz Gradnik, sodobnik moderne.

Roman *V krvi* Frana Govekarja je zanimiv v prikazovanju telesnosti in v uvedbi motiva prostitutke, ki je bila modna findesièclovska tema v Evropi. Telesnost je dekadentna, v pripovedovalčevih očeh predvsem nemoralna. Roman obremenjuje shematiziranje. V psihologiji oseb in narativni strukturi se tudi pojavljajo stereotipna razmišljanja o moškem in ženskem svetu.

Motiv prostitutke je potem prevzel Ivan Cankar v romanu *Gospa Judit*, posebno mesto dobi ta motiv v prozi Slavka Gruma, predvsem v njegovih kratkih zgodbah. Moraliziranje izgine, problem prostitucije postane izrazit socialni problem, pri Grumu tudi motiv v eksistencialno razviharjenem svetu na robu absurda.

Mitologizacija ženske v Cankarjevi prozi

Pri razmišljanju o podobi ženske v Cankarjevi prozi ugotavljamo, da se je prav Ivan Cankar med modernisti najbolj posvetil ženski. V romanu *Na klancu* (1902) in noveli *Gospa Judit* (1904) je tako uporabil transgresijo spola. V delih razkrije svoja pričakovanja o drugem spolu, podoba ženske je vpeta v mit. V Francki

⁵⁷ Franček BOHANEČ, Frana Govekarja roman *V krvi*. V: Fran GOVEKAR *V krvi*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1966, 141.

se kristalizira mit trpeče matere, ki pa je del marijanskega kulta, tako poudarjenega v slovenski srednjeveški kulturi. Krščanski mit trpeče matere tudi tvori nacionalno ideologijo: Francka je mati slovenskega naroda, prav zato so ta mit pozneje prevzeli tudi socialni realisti.

V gospe Judit pa Ivan Cankar demitologizira tako mit o demonični ženski, ki s svojo telesnostjo uničuje moške, kot od Prešerna znan romantični mit o umetnikovi muzi, rešiteljici slovenskega naroda. Judit za tovrstno ljubezen ne najde dovolj močnega moškega. V utrujeni kulturi na začetku 20. stoletja prav Ivan Cankar, podobno kot drugi evropski modernisti, problematizira spol in vprašanje telesnosti.

Raziskovanje pisanja o ženski v literaturi je nov pristop in še ni zbudil toliko zanimanja pri slovenskih raziskovalcih. Cankar je, kar se tega tiče, eden redkih slovenskih avtorjev, ki je že na začetku 20. stoletja začel opisati žensko v literaturi, tako da se je vživel v drugi spol in ki je žensko izbral kot svoj medij v prozi. Čas modernizma je bilo obdobje, ko se je ženska pojavila v literaturi ne samo kot drugi spol, ampak kot avtohtono bitje. Predmet mojega zanimanja bosta dve Cankarjevi deli, ki sta izšli skoraj hkrati, a izražata diametralno nasproten pogled avtorja na žensko: to sta Cankarjev roman *Na klancu* (1902) in novela *Gospa Judit* (1904). Kot bomo videli, pri Cankarju ženska ni toliko prikazana kot realno bitje, kot je njena eksistenca vpeta v mit.

Že France Bernik ugotavlja, da Cankarjev simbolizem predpostavlja novost v videnju sveta, saj vzpostavlja izviren odnos ne samo do poezije in resničnosti, umetnosti in naroda, ampak tudi nov odnos do ženske.⁵⁸ Bernik v tem smislu zapiše, da je junak Cankarjevih *Vinjet* – junakinja. Tudi ženske nosijo vse prvine njegove filozofije, so ujete v krščansko dogmo, v binarno opozicijo telesnosti in duhovnosti. Po Berniku se prav v *Vinjetah* izrazi Cankarjev odpor do telesnosti in spolnosti.⁵⁹

Raziskovanje mesta ženske v literaturi predpostavlja označevanje razlik v opisovanju spola, pomeni analiziranje kulturnih vzorcev v nekem času, predvsem pa odkrivanje mitov o ženski, njihovo dešifriranje in postavitev v kontekst.⁶⁰ To je veda, ki se

⁵⁸ BERNIK, 1980: 349.

⁵⁹ BERNIK, ibidem, 337.

⁶⁰ Vasilij Melik za to obdobje (1897–1914) ugotavlja, da je bilo za Slovence čas velikih kulturnih dosežkov, pa tudi najbolj temnega pesimizma in obupa,

dotika kulture, sociologije in psihologije. Ukvarjati se z mestom ženske v literaturi tudi pomeni rekonstruirati kulturni in socialni kontekst. Socialna pričakovanja, značilna za žensko v tem času in prostoru, so bila jasna, tudi Ivan Cankar je izhajal iz dejstva, da so bile ženske kot predstavnice odvisnega, zgodovinsko frustriranega naroda v patriarhalni družbi dvakrat podrejene. Cankarjeva ženska je socialno frustrirana: Francka kot primer ženske iz najnižjih slojev vse od otroških let služi, po poroki vzdržuje družino, tako da po nočeh šiva, vendar še vedno konča v bedi. Gospa Judit kot pripadnica meščanskega sloja je denarno popolnoma odvisna od svojega uspešnega moža, nakazujejo se sicer njeni uporniški poskusi izstopa iz tega stanja – nekaj časa je guvernanta pri stari gospe – večino življenja še vedno živi na račun moža in ljubimcev.

Kaj je torej pomenilo biti ženska na koncu 19. stoletja in na začetku 20. stoletja v slovenskem okolju? Cankar odgovarja: trpeča mati ali prešuštnica. Razkorak med kulturo in naturo je bil za žensko tragičen.

Ivan Cankar v obeh primerih izbere transgresijo spola, to pomeni, da se identificira s drugim spolom, vendar se njegova spolna drugačnost in s tem pričakovanja o drugem spolu vrivajo skozi razpoke, se nenamerno razkrivajo v besedilu ...

I.

Roman *Na klanecu* iz leta 1902 je bil prvi Cankarjev roman in njegov najobsežnejši tekst sploh. Izšel je maja 1903 kot IX. zvezek Matičine Knezove knjižnice (z letnico 1902). Delo je postalo eno od najuspešnejših v Cankarjevem opusu, doživalo je pozitivno recepcijo v slovenski javnosti in Cankarjeva spremenjena, stilizirana podoba matere je postala del slovenske nacionalne ikonografije. Motiv ženske matere je bil pri Ivanu Cankarju avtobiografski.⁶¹ Opisal jo je

čas velikih upanj in hudih razočaranj. To je bil tudi čas najmočnejšega izseljevanja v Evropi. Za nas je zanimivo, da je bila v tem času uzakonjena moška volilna pravica, ženske pa so seveda še vedno bile na robu družbe. (Vasilj MELIK, *Problemi slovenske družbe 1897–1914*. V: *Obdobja simbolizma v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1983, 359–369).

⁶¹ Cankar je sam poudarjal avtobiografsko naravo svojega dela: »*To je spomenik moji materi – in takega spomenika še ni imela kmalu človeška mati. Postavil sem ga z veliko ljubeznijo.*» (pismo Ani Lušinovi, 6. avgust 1902)

v začetniškem besedilu *Materi*, nato v črtici *Sreča* (1896), naslednje leto pa v črtici *Doma* ter v noveli *Ob smrtni postelji* (1898). Tudi v *Vinjetah* je dvakrat predstavil lik svoje matere (*Eno samo noč*, *Moja miznica*). V romanu *Na klanecu* je postavil spomenik svoji materi. Mati se pojavlja v najrazličnejših oblikah tudi v *Podobah iz sanj* (1917), predvsem v materinskih črticah *Ob svetem grobu* in *Vrzednec*.

Že Janko Kos ugotavlja, da je roman po svoji motivni sestavi primer proletarskega in hkrati ženskega romana, ki pripada naturalističnemu romanopisju (kamor spadata na primer Maupassantov roman, *Une vie*, Njeno življenje, in Zolajev roman *L'Assomoir*, *Beznica*), s tem da je gibalo glavne junakinje postalo hrepenenje. Cankar naj bi pri razumevanju ženske izhajal iz katoliške tradicije: oseba je dualistično razpeta med telo in dušo, telesnost je grešna.⁶²

Tudi Ivan Cankar v romanu upodablja »njeno življenje«. Roman je strukturiran iz osmih poglavij oziroma osmih postaj. Ženska zgodba je podana v tretjeosebni obliki. V romanu se individualna zgodba razširi v širši plan: V II. poglavju se Franckina zgodba vključi v zgodbo njenega zakona in družine, v IV. se razširi na klanec, v socialni in nacionalni prostor skupnosti: na »klanec siromakov«, kjer živi »narod hlapcev«.

Vsako poglavje predstavlja posebno postajo v Franckinem življenju in trpljenju. Gospodarski polom moža obrtnika Mihovega Toneta in veliko siromaštvo, to je tema naslednjih poglavij romana. Francka na začetku podpira svojega moža, neuspešneža in alkoholika. Ko od njega zahteva, naj se zaposli pri konkurenci, ga popolnoma odbije. To je tudi njen edini poseg v dogodke. Sledi ločitev in njegov končni odhod v svet. Francka ga še vedno zvesta čaka. Žrtvuje se za otroke, ki se porazgubijo po svetu, žrtvuje se za moževega očeta, ki nekaj let umira poleg, skrbi za umirajočo mater, ki je nikoli ni marala. Nazadnje jo vsi, za katere se je žrtvovala do zadnjih moči, zapustijo in odidejo proč, v tujino, v mesto.⁶³ Razen moža se vsi bolni in ubogi vrnejo umret na klanec. Njena usoda je odrekanje in njena smrt tudi zaključni pripoved. Ko umira, je ob njeni postelji samo Lojze. Umetnik bo zapisal in nadaljeval njeno zgodbo.

⁶² KOS, 1987: 167.

⁶³ Tema odhoda in izsiljevanja je bila Cankarju blizu: zelo je bil prizadet nad propadom in izumrtjem slovenske vasi, ali kot on pravi, nad »tragičnim bankrotom slovenske vasi«. (pismo Alojzu Kraigerju, 19. avg. 1900)

Pisatelj označuje mater s pojmi krščanske ikonografije, mati je zgled svetnice mučenice. Francka čaka svoje moške, je božanska mati. Zveza med moškim in žensko je prikazana kot napaka, kot trpljenje in kot usodno naključje. Francka kot novoromantična oseba je hrepenenjska ženska, predvsem pa je tip trpeče matere. Njena identiteta (psihična podoba) je krhka in negotova. V ženskem svetu Ivana Cankarja ni očeta, avtoritarnega moškega. Francka je nezakonski otrok, oče jo je zapustil pred rojstvom, mati jo, v nasprotju z drugorojeno sestro, zaničuje, mož je slabič, ki jo zapusti s tremi otroki. Psihoanalitiki trdijo, da je za oblikovanje identitete ženske pomemben odnos med materjo in hčerjo. Francka nima pravega odnosa z materjo in se tako spravi z materjo šele pred njeno smrtjo.

Ivan Cankar sicer opisuje ženski svet z ogromno sočutja in razumevanja,⁶⁴ po naturalistih uvede v svojo prozo metodo transgresije – »prestopi v žensko«, identificira se z drugim spolom, stilizira se v žensko osebo, vendar ga izdaja njegov spol prav v mitologizaciji in idealizaciji ženske in tudi v ohranjanju stereotipnih predstav o njej.⁶⁵

Mit vsemogočne, dominantne matere poznamo iz slovenske kulture. Mitologizacija trpeče ženske matere izhaja iz slovenske patriarhalne kulture, iz njene katoliške tradicije: iz marijanskega kulta, ki je bil posebno močen v slovenski srednjeveški kulturi in se je nadaljeval tudi kasneje (na primer v številnih baročnih pesmih). V romanu se vzpostavljajo paralele s krščansko mitologijo. Materinstvo je iniciacija v svet mita. Francka kot Marija rodi prvega otroka za božič.

»Toda bližalo se je nekaj novega, čudovitega. Oči so sijale Francki v čudni, nerazumljivi svetlobi, izpreminjal se je ves izraz njenega obraza. Nemirna je bila, pričakovala je neizmerno velikega, slovesnega dogodka, da preobrazi popolnoma vse njeno življenje. in v pričakovanju je bilo polno strahu in polno neskončne sladkosti ... Na

⁶⁴ 6. dec. 1904 je Ivan Cankar pisal Zofki Kvedrovi: *»Grenak in grob sem bil, ker sem hotel biti. Prišlo mi je vse naravnost iz srca. Kadar jo prejmeš, mi sporoči, kako ti je pogodu karakter Judite, narisal sem ga z veliko ljubeznijo. In res je, ena sama ženska, ki je zares ženska, je več vredna nego ves gnili moški zarod. Mislim na domovino. Jezili se bodo pač, a to mi bo v veliko radost ... «* (Pisma II, 387)

⁶⁵ German Ritz ugotavlja, da je to običajen pojav za moške, ki pišejo o ženskah. (RITZ, 2000: 93)

sveti večer, ko so peli zunaj božične pesmi in se je svetila farna cerkev v stoterih lučeh, na sveti večer, ko je Bog blagoslavljal svet in vse ubogo človeštvo, tako da je izginila vsa žalost in so izginile vse skrbi, na sveti večer je prišla sreča, Bog je blagoslavljal hišo in izginila je vsa žalost, kakor da je nikoli ni bilo ...» (52)⁶⁶

To je neke vrste brezmadežno spočetje, saj se o porodu sploh ne govori in tudi o nosečnosti ne. Tudi Franckini otroci ponavljajo vzorec trpljenja, hčerka doživi njeno usodo, njen sin usodo očeta, sam Lojze je kot Jezus Kristus, ki bo nadaljeval materino poslanstvo. Mati žrtvuje vse za svojega sina.⁶⁷

Podoba ženske pa je vpeta tudi v nacionalni mit. Francka ni samo trpeča Madona, ampak tudi zemlja, roditeljica slovenskega naroda, v njenem rodu se bodo nadaljevali reveži s klanca. Francka – mati trpečega naroda – se spreminja v narodni in socialni simbol. Trpi tudi za prihodnost naroda. Ta mit so ustvarili prav modernisti, ovekovečili pa so ga socialni realisti s Prežihovimi *Samorastniki*. Takoj ko se Francka vključi v sistem, družino, skupnost klanca, izgubi svojo individualnost. Celotna njena telesnost se spreminja v alegorijo darovanja, postaja Kristus, ki se v vsakodnevni maši življenja žrtvuje za svoje otroke, družino, skupnost:

»Francka se je postarala: oči so ji upadle, usahnile, lica so bila ozka, lasje so ji sivili. Vsak dan ji je iztisnil par kapelj krvi – iz svoje krvi je dajala otrokom kruha, in če bi prišel iz krvi bel kruh, bi si bila odprla žilo.« (53)

V konstrukciji mita je zanimivo tako področje telesnosti kot področje Franckinega diskurza. Francka pri tem ni toliko realna oseba, kot naseljuje ozemlje mita. Francka molči, minimalno komunicira s svetom, s pridnostjo in žrtvovanjem se bori proti usodi, ne pa proti mitu. Dialog razvije samo s sinom Lojzetom – s svojo prihodnostjo.

Francka ima že od otroštva otroško, slabotno telo, stalno ogroženo: *»Njeno telo, suho telesce je bilo skrčeno, da so bila kolena čisto blizu obraza.« (33)* Njena poglobljena telesna znamenja so velike

⁶⁶ Citati iz dela Ivan CANKAR, *Na klanecu*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1971.

⁶⁷ V katoliški Srednji in Južni Ameriki v okviru marijanskega kulta revne ženske še vedno žrtvujejo vse za dobro svojih otrok, posebno svojih sinov. (FORNA, 1999: 39).

oči (ki so pri Cankarju vedno ogledalo duše) in pa grobe roke kot izraz njenega proletarskega položaja.

Zveza med moškim in žensko ni realna, ni telesna. Tudi edino dekadentno poglavje z umetnikom nima erotične note. Pripovedovalec tako opisuje to zvezo: »Vzdignil ji je obraz in jo je poljubil na ustnice. Vstala sta in se izprehajala kakor brat in sestra, roko v roki.« (26)

Francka je predvsem mati, pripravljena za rojstvo, žrtev. Celotna erotična pripravljenost se ji kaže kot panteistična pripravljenost narave za oploditev:

»Blagodišeč vzduh se je vzdigoval zunaj iz vrta, iz doline, s pokošanih travnikov in je plaval v sobo, iz vse tople noči je klicalo prtajeno, proseče – iz doline je klicalo, iz vrta, tam od plata, ker se je širila senca visokega kostanja.« (37)

Zaradi mitotvorne vpetosti je vloga ženske izrazito konzervativna in ideološka, poudarja se njena sprijaznjenost, pasivnost, njena smrt je pogoj za življenje skupnosti, za nadaljevanje rodu, njeno poslanstvo bo nadaljeval sin oziroma učitelj.

Pripovedovalec in Lojze, s katerim se identificira, Franckine žrtve ne sprejmeta brez občutka krivde:

» Sklonil se je in bilo ga je mraz, ko je čutil čisto blizu na obrazu dvoje svetlih, velikih, vprašujočih oči – kakor dvoje nožev so mu segli pogledi globoko v misli, v srce.« (129)

Prav zaradi za narod pozitivnega, ideološkega, mitotvornega naboja ženske matere je bilo to delo kot eno redkih tudi dobro sprejeto pri slovenski kritiki. Lahko sklepamo, da je Cankar postal priznan slovenski pisatelj tudi zato, ker je žensko vključil v nacionalni mit.

II.

Izrazito v smer impresionistične proze fin de siècle se zdi naravnana novela *Gospa Judit* (1904). Za naše razmišljanje je pomembno dejstvo, da je nastala kot provokacija in kot odgovor na moralistično, odklonilno sprejetje *Hiše Marije Pomočnice*. (Cankar je s poudarjanjem telesnosti v tem romanu povzročil moralistične reakcije slovenskih kritikov, ki so se zgražali nad podobo izrabljene, največkrat patološke seksualnosti mladih otrok in bolnih deklet).

Gospa Judit je iz drugega socialnega okolja kot Francka: izhaja iz polintelektualnega okolja (njen oče je učitelj). Mož jo uvede v mestno družbeno elito.⁶⁸ Njena prvoosebna izpoved razkriva laž in dvojno moralo meščanskega okolja, predvsem zakona kot dvolične institucije. Pisatelj je radikalnejši pri opisovanju ženske tudi v izpovedni tehniki: prvoosebna izpoved je vgrajena v pripovedovalčev okvir, Judit v nasprotju s Francko reflektira svoje življenje, njena zgodba je predvsem kritika nekega časa in neke kulture. Tudi tu se Ivan Cankar izpoveduje prek drugega, se transgresira v žensko osebo, a je tudi tu na delu proces mitologizacije ženske.

Gospa Judit se ni poročila iz ljubezni in prezira nezvestega moža. Preveva jo gnus nad dolgčasom in nemoralo družbe. Paradokso pa se zaveda, da je prešuštvo in zakonolomstvo edina možnost ljubezni v meščanskem zakonu; zato Judit išče erotične izpolnitve pri drugih moških.

Janko Kos poudarja, da jo motivi erotike v meščanskem, velemestnem in umetniškem okolju povezujejo s pripovedništvim naturalizma, z Zolajevimi romani in Maupassantovimi novelami.⁶⁹ Lik gospe Judit naj bi nosil v sebi dekadentne poteze nekaterih Ibsenovih junakinj, zlasti *Hedde Gabler*. (Dekadentna naj bi bila občutja melanholije, nostalgije, utrujenosti in studa, pomešanega z željo po čutni omami, z navideznim cinizmom in porogom). Temeljna tema romana je kljub vsemu hrepenenje, kar kaže na njegovo novoromantično zasnovu.

Kot že biblični izvor imena pove, naj bi bila gospa Judit božanska, skrivnostna ženska, ki zavaja in ogroža moške. Miti o ženski monstroznosti se vlečejo v evropski civilizaciji vse od starogrške kulture, ko je Evripides v drami ovekovečil Medejo, demonično čarovnico, ki za dosego svojih ciljev razkosa brata, prevara očeta in ki se na koncu, sama prevarana, maščuje Jazonu tako, da umori njuna otroka. V biblični mitologiji (ki je bila Cankarju blizu) imamo kar nekaj likov pošastnih žensk, ki ogrožajo moške. Taka je

⁶⁸ Po Borisu Merharju (ID IV, 1952, 480).

⁶⁸ Po Borisu Merharju (ID IV, 1952, 480–486) in po Alenki Glazarjevi je bila prava Judita” Olga Kuster (1877–1967), galicijska Poljakinja po materi in po očetu italijanskega rodu. Cankar je njeno zgodbo zelo spremenil in prilagodil svojemu literarnemu načrtu.

⁶⁹ KOS, 1987: 168.

Lilit, prva ženska, posebjeno zlo, potem tudi Saloma, ki obglavi svojega moškega. V plejado monstroznih žensk spada tudi lik svetopisemske Judit (hebrejsko Jehudit – Judinja),⁷⁰ junakinje apokrifne knjige iz starega testamenta, ki se preda asirskemu poveljniku Holofernu, da ga lahko umori, še več, njegovo glavo na pladnju razkazuje javnosti.

Mit ženske, ki žrtvuje svojo nedolžnost in zapelje moškega, zato da ga lahko uniči in tako posredno reši skupnost, se v *Gospo Judit* izkaže kot iluzija, prevara, biblični mit se demitologizira. Pogoltna, sprevržena erotika ostaja v ozadju, pri Cankarju Judit ni prav nič monstrozna, vse pripovedovalčeve simpatije so na njeni strani, monstrozna je družba, v kateri se je znašla in jo sili, da prostituira svoje telo.

Tudi tu telesnih strani njenega dekadentnega življenja skoraj ne vidimo. Tudi ta Cankarjeva dvojica menja moške zaradi hrepenenja, prav ona nosi eden najbolj čistih simbolov hrepenenja, rožo čudotvorno.

Juditin način življenja je neuspešen poskus izstopa iz dvojne morale. V nasprotju s Francko niti na začetku njeno življenje ni v ospredju, ampak pregrešna družba in njena dvojna morala, tudi njeni moški so samo tipi, ki označujejo različna družbena področja: politiko, etiko in umetnost. Socialne in nacionalne okoliščine ji onemogočajo uresničiti hrepenenje. Ljubezen je v službi politične ideje. Judit zapusti koncipienta Gruzina, politika in revolucionarja, ker ga zapustijo moči, in se vključi v lažno družbo. Tudi umetnik nima dovolj moči, da bi sledil skupnim estetskim in etičnim idealom in se raje zadovolji s služkinjo. Najbolj oster pa je pripovedovalec do mladega, poročenega profesorja etike, ki predava principe etike, sam pa na skrivoma, po nočeh zahaja k Judit.

Pri Cankarju se demonična ženska počloveči, se spremeni v trpečo žensko, ki se nesrečno poroči in brez uspeha išče ljubezni pri različnih moških. Judit je tista, ki se izpoveduje prvoosebemu pripovedovalcu, je njegov drugi jaz, ki se osvobaja v diskurzu, prek jezika. Za ceno drugačnosti zna ohraniti svobodo. To ni samo ženska, ki po cankarjansko, novoromantično sanja rožo čudotvorno, ampak

⁷⁰ Hebrejska vdova Judita se po vročih molitvah in treznem premisleku poda v šotor asirskega vojskovodje Holoferna. Omamljen od njene telesnosti se opije. V globoki pijanosti mu Judita odseka glavo in s tem spravi v grozo junake in posredno tudi pomaga svojemu narodu (Judit, 12, 10–15, 15).

tudi neusmiljeno obsoja družbo, kritizira njeno filistrstvo in moralno dekadenco, hoče biti drugačna, čeprav se ne zaveda, da s svojim življenjem ponavlja prav vzorce pričakovanega obnašanja. Sposobna je oceniti moralno laž doline šentflorijanske in reflektirati nelagodje v kulturi. Judit v svoji izpovedi o ponesrečenem življenju postane kritik neke kulture, obdobja, določenega zgodovinskega trenutka. Cankar je ne obsoja: Judit menja moške zaradi osebne – eksistencialne in družbene stiske in nezadovoljstva. Celó za njen začetni padec v bedo zakona se skriva osebni razlog, njen oče jo proda dobro situiranemu poštarju s hišo.

Cankar v liku Judit demitologizira še en nacionalni mit o ženski, ki ga poznamo iz slovenske kulture. Podoba Juditinega iskanja pravega moškega ima svoje korenine v mitični podobi ženske Muze, kot so ga zasnovali slovenski romantiki na podlagi renesančnih in trubadurskih vzorov. Prešeren je zakodiral to podobo v *Sonetnem vencu*, ljubezenska izpolnitev mu je pomenila pesniško inspiracijo, ljubljena ženska naj bi rešila tudi narod. Ženska je v službi naroda, ljubljena ženska mora biti muza narodovemu preroku, ki bo z njeno ljubeznijo in podporo odrešil narod, skupnost. Tudi za Judit je ljubezen mnogo več kot srečanje moškega in ženske, področje ljubezni se povezuje z etičnim in estetskim.

*»Moški je treba, da je junak ali pa mučenik, njegov boj mora biti velik, in kar je še bolj potreba, estetičen ...!« (47)*⁷¹

Mitični obraz Muze tu dobi dekadentne poteze in se demitologizira, Judit v iskanju odrešenika zase, predvsem pa za slovensko družbo, ne more biti muza nikomur: *»ne more ljubiti«*, ker v sprevrženi družbi preprosto ne najde več dovolj močnega moškega: koncipient Gruzin se izkaže za nesposobnega revolucionarja, umetnik se niti ne bori za njeno ljubezen in se raje zadovolji s služkinjo, najbolj obsojanja vreden je profesor etike, ki kljub svojim velikim idejam o etiki hoče samo njeno telo. Tudi njena prva ljubezen študent idealist na koncu omaga v njenem naročju, ker je v življenju izgubil vse ideale.

Judit je tip novoromantične, dekadentne junakinje, razpete med telesnostjo in duhovnostjo, in v tem dualizmu telesnost pomeni greh. Vendar v tem obstaja neka diskrepanca (izraz Cankarjeve filozofske naravnosti), vprašanje ljubezni je zanjo vprašanje hrepenenja,

⁷¹ Citati so iz knjige Ivan CANKAR, *Gospa Judit*. V: Zbrano delo, Dvanajsta knjiga, Ljubljana: DZS, 1970.

imaginarnega – hrepenenje ni hrepenenje po drugem, ampak po drugačnem, po absolutu:

»Naj se je izgubilo hrepenenje že tolikokrat in še tako daleč na puste stranske steze, naj je zagazilo že tolikokrat v smrdljivo močvirje – zmerom spet najde tisto lepo, veliko cesto, ki jo je bilo nastopilo s tako trdno vero ob prvem dnevu ...« (82)

Po eni strani je Judit čisto duhovno bitje, ki išče rožo čudotvorno, po drugi strani pa išče ljubezen pod vlivom dekadentnih predstav:

»Morda ni lepo, ampak najbolj interesanten je možki, kadar leži ubit, široko rano na čelu, polodprte usnice vse blede in suhe.« (47)

Erotika, telesnost, je spet označevalec družbene in individualne eksistence. Po eni strani Ivan Cankar erotično željo opisuje kot patološki pojav, kot primanjkljaj kulture: telesnost je stvar kulture, del sprevržene morale, način manipulacije z žensko: možki jo od njenega vstopa v družbo hočejo slačiti, posiliti, posedovati.

»Tam se je dramilo, že je strmelo iz zamegljenih oči, nič človeškega ni bilo več v tako pohlepem izrazu napetih brezbarvnih ustnic.« (40)

Vendar je prav njena telesnost predvsem stvar kulture, je samo eden od znakov dvojne morale, je označevalec njene iluzornosti in laži. Po drugi strani imamo tudi tu primanjkljaj telesnosti. Prešuštvo in zakonolomstvo izgubljata svojo telesnost: tudi tu pripovedovalec v opisih ne pride dlje od opisov poljubov, Judit sanja in ideal njene zveze je zveza med bratom in sestro.

Tudi podoba Judit se Cankarju izmika. Telesnost, seksualnost, postaja samo kulturni problem, simbol, realno ne obstaja. Tudi Judit je predstavljena kot aseksualno bitje, z otroškim telesom, poudarjajo se njene roke. Judit se na začetku narcisoidno opisuje:

»Že leto dni sem bila omožena, pa je bil moj obraz še kakor piruh, ves otroški, in lase sem nosila v dveh dolgih kitah, ki sta mi viseli po hrbtu prav do bokov, na čelu in na sencih pa so bili kodri razkuštrani tako umetno, kot bi jih razpihal veter.« (18)

V ospredje prihaja telesnost drugih, tistih, ki hočejo posedovati njeno telo. Značilni so groteskni opisi debelih, nabuhlih tipov,

predvsem moških, ki so polni poželenja do Judit. Meščanstvo, h kateremu je hodila prosit Francka, je bilo že v romanu *Na klancu* debelo, že tam je bila telesnost izraz dvojne morale. Kot ugotavlja Franc Zadravec,⁷² se Cankarjeva groteskna komika začne pri telesu in njegovih gibih, nadaljuje v ljubezenskem motivu ... Ljudje so tako ogromni, nabuhli, neprijetni, potijo se.

Drugi, ki hočejo posedovati Juditino telo, so prikazani kot groteskni, debeli. Adjunkt Florijan je bil »čokat in težek, kakor mesar«, za notarja napiše, da so »njegove oči ležale v tolščici«. Debela telesnost ima pejorativni značaj. V tem smislu je zanimiva tudi telesnost Zaplotnice, s katero Judit potuje na Dunaj, ki se ji zaradi grotesknega, debelega telesa in omejenosti v sanjah spremeni v alegorijo domovine:

»A glej, za mano, za vozom je kobalila, ni me izpustila, strmela je name z malimi, neumnimi očmi ... stopicala je okorno z debelimi nogami, sopihala, potila se, zamahovala z rdečim dežnikom ... O domovina, gospa Zaplotnica.« (85)

Ljubezen v okvirih dvojne morale in laži ni možna, predvsem pa to ni telesna ljubezen do moškega, to je predvsem duhovna ljubezen, ljubezen do idealov in domovine. Telesnost ljubezni je skoraj zanikana. Študent Franc ne zna niti poljubljati. V situaciji s koncipientom Gruzinom Judit pravi, da je bila »trudna od ljubezni«, da ga je »objela s plaho roko«. (46) »Tresla sem se v njegovem objemu, neizrečeno sladko mi je bilo.« Z umetnikom ne pride do pričakovane dejanja. Tudi scena s profesorjem se samo nakazuje:

»Ob takih urah se je zgodilo, da mi je položil roko okrog vratu in da se mu nisem branila, nalahno in prijazno sem umaknila glavo, če se je sklonil, da bi me poljubil na lice.« (46)

Najbolj drzna erotična scena s profesorjem se konča za odrom pripovedi, je samo nakazana:

»Vzkliknil je ves navdušen in me je privil bližje k sebi ... Posadil me je v svoje naročje ... Tudi jaz sem ga objela okoli vratu ... Nato je upihnil luč.« (79)

Juditino subverzivno vlogo v mitotvornem procesu so začutili tudi kritiki, mit ženske, muze v nacionalnem mitu je razpadal, Cankar tako z njeno zgodbo tudi preoblikuje stereotipno predstavo o

⁷² ZADRAVEC, 1991: 93.

demonški ženski, ki s svojo telesnostjo uniči moškega. Morda so prav zato kritiki tudi očitali Cankarju, da v tem delu ni dovolj slovenski.⁷³

Zaključek

Cankar je tako v prvem kot v drugem besedilu izvedel radikalni rez, samega sebe je projiciral v žensko osebo, odločil se je za transgresijo spola. Pri tem je suvereno opisoval drugi spol, prvič, da bi razkril nezmožnost uresničitve eksistencialne svobode, avtentičnega človeškega bivanja, drugič tudi zato, da bi razkril vso bedo in nepravilnost socialne situacije, v kateri je bila ženska. Ženska je zanj obstajala kot transcendenca. Moški in ženske so bili zanj, kar se tiče eksistencialne naravnosti, v obsedenosti sintagme "hrepenenja", niso pa bili v enakem položaju, kar se tiče socialnih privilegijev.

Cankar je bil pri razumevanju ženske kot avtohtonega bitja zelo radikalen in napreden, ženska zanj ni bila samo tisti misteriozni drugi spol, ampak predvsem avtohtono bitje, ne samo objekt, ampak tudi tista, ki išče svojo subjektiviteto, tista, ki je sama transcendenca, ki pa je po njegovem novoromantičnem prepričanju tako kot vsi obsojena na izgubo, primanjkljaj sebe, na blato resničnosti.

Telo in moralnost, kultura in spol so se na začetku utrujenega stoletja križali na zapleten način. Telo in poželenje se kažeta v subverziji jezika. Opis sveta je v obeh primerih ujet v tipičen cankarjanski diskurz, iskanje utopije, ki ni možna. Transgresija v ženski spol je forma kritike, transformacija diskurza kot oblika zavedanje drugega spola v modernizmu.

Kljub vsemu pa je Cankarjeva ženska tudi vpeta v mit. V romanu *Na klancu* je pisatelj značilno mitotvoren in zato konservativen. Francka se spreminja v mit trpeče matere, brezmadežne device Marije, ki se popolnoma žrtvuje za svoje otroke in moža. Mit matere dobi tudi nacionalno vlogo: Francka je mati slovenskega naroda. Mitotvorno podobo v okviru nacionalne ideologije so pozneje razvili socialni realisti.

Nasprotno pa je Ivan Cankar v krajši zgodbi o Judit veliko bolj kritičen in demitologizira dva mita. V Juditini zgodbi se ne uresničijo pričakovanja o monstrozni ženski, ki s svojo telesnostjo pogubi

⁷³ Neznani recenzent Slovenskega naroda je zapisal, da Ivan Cankar v *Gospo Judit* ni slovenski pisatelj, češ da njegova duša ni slovenska. (*Slovenski narod*, 23–25. januarja 1905)

moškega. Cankar je subverziven tudi v zanikanju vloge ženske v nacionalnem mitu. Gospa Judit ne more več opravljati vloge Muze in rešiteljice slovenskega naroda, ker ne najde dovolj močnega moškega, da bi uresničil poslanstvo. Proza Ivana Cankarja tudi razkriva specifično mesto ženske v literaturi, dejstvo, da je bilo telo (in s tem tudi seksualnost) eden od glavnih problemov modernizma. Vpetost v mit, (ne)realnost telesnega in realnost imaginarnega se odkrivata v odnosu glavnih junakinj do njihove in tuje telesnosti in pa do jezika, diskurza.

Ivan Cankar je posodil jezik svojim ženskim osebam. Ženska figura je bila na splošno popularna v slovenski literaturi tudi kasneje. Slovenski pisatelji so radi opisovali podobo ženske, dostikrat so jo celo postavili v središče zanimanja. V opisih ženskih literarnih likov prav tako odkrijemo ogromno predsodkov, stereotipnih predstav o ženskah, tudi številne mitologizacije ženske, dostikrat se ponavlja mit trpeče matere, katere arhetipsko sliko je oblikoval prav Cankar v *Francki s klanca siromakov*.

Podobno kot je Cankar v *Gospe Judit* drugače od pričakovanj tematiziral podobo ženske in žensko s tem demitologiziral, je bila tematika ženske tudi kasneje dostikrat področje subverzivnega, označevalca primanjkljaja, označevalca družbeno nespremenljivega: taka je posiljena Hana iz *Dogodka v mestu Gogi*, sem spadajo tudi poznejše povojne upodobitve kontroverzne ženske: Strniševa Uršula iz *Samoroga*, Smoletova Antigonina in Ismena in spet posiljena Agata iz Šeligovega *Triptiha Agate Schwarzkobler*. Take so vse onemogočene ženske na robu družbe in razkrivajo temno stran družbenega obstajanja, tudi območje nasilja in represije.

Travma telesa v prostoru teksta kot problem izgube osebne identitete

»... Zakričala bi, zatulila od groze, toda ni glasu preko ustnic.«
(56)⁷⁴

Razcepljeni, usodni dualizem telesa in duha tako tipičen za novoromantično in fin de sieclovsko doživljanje človeka najdemo tudi pri Zofki Kveder. In tu se konča upor njenih ženskih likov in začenja podrejanje konvencijam.⁷⁵ Telesnost v moderni postaja prostor božanskega, hkrati pa peklenskega, prepovedanega in se kot tema prerine na prvo mesto v času novoveške krize subjekta in njegovega spraševanja o smislu eksistence. Tudi za njene ženske postaja sporno prav vprašanje telesnosti, telesne erotike, ki zaznamuje doživljanje paradoksov človeške ekistence in norm ter konvencij, ki jih zahteva družba. Svet erotike je zato preklet, diabolichen, saj predpostavlja bipolarnost užitka in kulturnih zahtev, je svet največje ekstaze, velikih idealov, a tudi svet zla, prekletstva, greha, družbenega obsojanja, podobno kot je to veljalo za Cankarja, Ketteja, Murna in tudi še Župančiča. V konstrukciji ženskih stereotipov na eni strani obstaja idealna ženska kot roža mogota (Župančič), roža čudotvorna (Cankar) in na drugi strani ženska kot prešuštnica in zvodnica.

Tudi Zofka Kveder antinomično doživlja senzualno ljubezen. Telesna ljubezen je travmatična, v znamenju paradoksa. Zofka Kveder je posebej na začetku opisovala telesno ljubezen v povezavi z naravo. Njene ženske niso ontološko gotove, odnos z moškim jim pomeni način oblikovanje družbene identitete, ljubezenski odnosi se jim na žalost razkrijejo kot negativno zaznamovan simbolni kod v mreži socialnih odnosov, kot kulturna enigma, ki tudi uničuje. Vsem njenim ženskam se telesnost izkaže kot področje greha, »predaja« moškemu se interpretira kot krivda, izguba socialne moči in temu sledi trpljenje, saj družba – in tudi one same – ljubezen po izvršenem dejanju obsodijo. Socialno preverjena kodifikacija v odnosu interpretira intimo telesnosti in seksualnosti kot greh, preteklo ljubezensko dejanje postane samo še simbolno s pozabo na užitek. Najhujši

⁷⁴ *Izbrano delo Zofke Kveder II*, Ženska založba, Belo-Modra knjižnica v Ljubljani, 1939.

⁷⁵ Problematičen odnos avtorice do telesa svojih ženskih postav je poudarila tudi Katja Mihurko Poniž v svoji študiji o delu Zofke Kveder (Katja MIHURKO PONIŽ: 2003).

moralni sodnik ni samo okolje, ampak prav ženske same, na delu je ponotrzanjeni imperativ skupnosti. Tragedije nesprejemanja lastnih usod se končajo s smrtjo: večina njenih ženskih junakinj se odloči za samomor. Telo je njihova ideniteta, ko odklonijo telo in plod svojega telesa, jih čaka samo še konec.

Pojem identitete je moderni fenomen z mnogo pomeni, v današnjem filozofskem in kulturnem kontekstu se izpostavljajo vprašanja narodnostne identitete, idenitete posameznikov in tudi spolne idenitete, ki so jo poudarile predvsem ženske študije. V zvezi z žensko se v teoretičnih analizah poudarja drugačnost, fantazme, simboli in alegorije o ženski.⁷⁶ Na koncu 20. stoletja se pri individuu poudarja drugačnost v simbolični praksi družbe, Erving Goffman v svoji knjigi govori o množici ideniteti – obstajajo socialne, intelektualne, politične... idenitete, ki se menjajo ali drugače rečeno, ki jih kot maske menjamo, iz katerih je sestavljena psihično in filozofsko doživljanje celote ekistence.⁷⁷

Že leta 1968 je češki filozof *Jan Patočka*, izhajajoč predvsem iz fenomenoloških teorij, v svojih predavanjih poudaril fenomen telesnosti v gibanju kot esencialen pri oblikovanju osebnosti: jaz se po njegovem menju individualizira v gibanju, v telesnosti in se tako uresničuje v svetu. Tako zapiše, da je fenomen človeške telesnosti morda ključen, saj naše izločitev iz sveta, naša individualizacija je individualizacija naše subjektivne telesnosti, individualnosti smo s tem, da opravljamo gibanje našega življenja, telesno gibanje.⁷⁸ *Judith Butler*, predstavnica moderne feministične teorije, v svoji znani knjigi na koncu 20. stoletja naglašča, da se doživljanje osebne – spolne identitete tematizira in reflektira prav v doživljanju telesnosti in spolnosti in s tem spodbija klasično razumevanje dihotomije telesa in duše v človeku, kjer je duša glavna, oblikuje jaz, ampak poudarja telo kot dejavnik za oblikovanje identitete. Nerazrešeno razmerje med telesom in seksualnostjo, travmatičen dialog s seksualnostjo pri

⁷⁶ Podobne teoretične predpoklade snuje Marie JANION v knjigi *Kobiety i duch inności* (Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 1996).

⁷⁷ Erving GOFFMAN, *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York: Doubleday Anchor, 1959.

⁷⁸ »A zde opět fenomén lidské tělesnosti je možná klíčovým, neboť naše vyzdvižení ze světa, naše individuace ve světě je individuací naší subjektivní tělesnost, jsme individua tím, že provádíme pohyby našeho života, tělesné pohyby.« Jan PATOČKA, *Tělo, společenství, jazyk, svět*, sestavil Jiří Polívka, Praha 1995, 125.

ženski povzroči odpor do telesa in do same sebe, saj telo je njena najbolj doživeta identiteta⁷⁹ in na koncu koncev sledi umor telesa, negacija lastne idenitete kot odraz podreditve družbenim normam.

Zelo značilen v Kvedrovi prozi je motiv samomora in pri nosečnicah umora ploda, povezan z vodo. Večina njenih junakinj se tako vrže v reko, jezero ali morje. Voda je avtorici metafora za iracionalnost, neobvladljivo telesno strast, ponekod tudi za zmago telesnosti in izgubo identitete, ki jo v telesnem stiku doživlja ženska: »Voda je bila deroča, globoka, strašna. Strah me je bilo njenega zamolklega, pridušnega šumenja, strah teh velikih, močnih, divjih mas, ki so neprestano drvele mimo mene: naprej, naprej, naprej!«

»Moja duša bi objela tvoje bitje z lačnimi, nenasitnimi rokami, potegnila bi te vase, v globoke, vroče vrtince svojega bogastva. Ti! Moja usta kriči po tebi, moja duša stoka za Teboj.« (14)⁸⁰

Žensko v delu Zofke Kveder uničuje protislovje: kulturna podstat ljubezni: spolnost, ki se izraža kot strast, ekstaza in kot uničujoča konvencija. Ljubezen po eni strani tematizira kot bistvo človekove eksistence, njena uresničitev je neizogibna, eksistenčna nujnost, po drugi strani ljubezen v socialnem smislu postaja za žensko iracionalno usodo, njeno pogubo, saj pomeni podreditev konvencijam, ki jo uničijo od znotraj in zato njene junakinje same sebe obsodijo na smrt.

V zgodbi *Mia carissima* dekle podleže italijanskemu umetniku, ko ugotovi, da je noseča, znori, »duh ji postane teman.« Vera v istoimenski črtici ni dovolj močna, da bi si zaradi nesrečnega zakona omislila ljubimca, ki se ji ponuja in se spustila v nedovoljeno razmerje, raje skoči v vodo. Tudi intelektualka Liza v *Telegrafistki*, ki se spusti v razmerje z asistentom Digničem, se na koncu raje vrže v morske valove, kot bi sprejela svojo ljubezen, svoje telo ali se soočila z družbeno obsodbo. Mrakovka Lina, ki se sama, brez moža pijanca, prebija s sinom na kmetiji v *Vaškem romanu*, po razkritju strastne zveze s Šimunom in po nesrečnem koncu Šimunove žene, raje skoči v vodo.

Poseben tragične so zgodbe o nosečnicah, ki umore svoj plod ali otroka kot plod greha in s tem umorijo tudi sebe: oskrunjeno dekle v

⁷⁹ Judith BUTLER, *Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge, 2000.

⁸⁰ *Izbrano delo Zofke Kveder III*, Ljubljana: Delniška tiskarna, 1939.

Zločinu ubije svojo dojenčico, »zaznamovano za trpljenje« da ne bo doživela usode vseh žensk tega rodu, prav tako ponosna *Eva* iz istoimenske povesti, ki v trenutku neobvladljive strasti hlapca v strindbergovsko opisani zvezi, zanosi s hlapcem in s handžarjem iz nožnice preseka noseče telo – plod v trebuhu – »da bi poginilo tisto osovraženo – prej od nje.« Te ženske zaničujejo svoj plod in s tem tudi sebe.

Podobno tudi mlada učiteljica jezikov iz avtobiografske črtice, nastale v Pragi, *Na kliniki* (izšle v dunajskem listu *Die Zeit*) iz globine sovraži par dni starega dojenčka, saj je plod ljubezni do mladega študenta, ki jo je zapustil, tako da ga zaduši: »Kri, ki ga je z njo hranila, sokovi, ki jih je jemal, so bili prepojeni z razjedajočo mržnjo. Njeno mleko je bilo bolj strupeno od strupa, pa čeprav ne ubija telesa. Ali če ne bo ubila telesa, ubila bo dušo.« (62)⁸¹

Duša je pri Zofki Kveder oddeljena od telesa, telo je slabo, izdajalsko, ki ga v trenutkih prešine iracionalnost, pogubna strast.

Glede na to idejo je zanimiva tudi zgodba *Študentke* (Slovenka 1900), poskus umetniške obdelave značajev študentske generacije, prenesene v švicarsko okolje, v katerem se je nekaj časa nahajala tudi pisateljica, opis »oblomovščine« neke generacije, njene izgubljenosti. Psihološke in filozofske blodnje študentov ob obrežju Zuriškega jezera so brez trdne strukture in jim manjka pripovedna povezava, čeprav so oblikovane v realističnem slogu in naracija poizkuša temeljiti na motivaciji (odlomke je Zofka Kveder pisala po naročilu), kljub vsemu pa je to nova snov in zahtevnejše okolje v avtoričinem razvoju pomenila poseg v notranjost modernega človeka in prikaz drugačnega doživljanja kot poskus iskanja moderne proze. Ena najbolj kontroverznih in s tem zanimivih postav je Saša Timotejevna iz Petrograda, hči ruske matere in španskega očeta, na začetku demonična izkoreninjenka, duhovita, pametna, a nemoralna femme fatale, ki priteguje moške in ki na začetku uniči Lizino ljubezen do Italijana Farinellija, na koncu – po moralni preobrazbi je samo skrušena študentka, ki skuša spremeniti življenje. Ko odkrije, da je noseča z Farinelijem, se ubije z revolverjem. V poslovilnem pismu napiše največjo obsodbo sebe in svojega telesa: »Kako bi se ne bal otroka, katerega mati je bila nečistca?! – Kako bi mogla biti tako podla in vreči nov zarodek sprijenosti in gnilobe v svet! Zločin je, da

⁸¹ *Izbrano delo Zofke Kveder V*, Ljubljana: Delniška tiskarna, 1940.

umiram, da uničujem s seboj še drugo bitje, ali mislim, da je ta zločin manjši od onega.» (129)⁸²

Najbolj usodno mesto ima motiv detemora in samomora v romanu *Njeno življenje* (1914), ki je bilo zadnje delo Zofke Kveder, napisano v slovenščini. Detemor je tu še bolj usoden, saj je to umor sina, ki ga je mati imela najraje, hkrati pa dobi drugačen pomen. Tukaj detemor in samomor ne pomeni samo zanikanja identitete, ampak tudi svojevrsten upor proti stereotipu, način, kako pretrgati kulturne konvencije zakona in materinstva, uiti iz ujetosti, v kateri se je znašlo Tildino življenje:

»Kakor črn žamet se je raztezalo temno morje v daljavo, mirno in tiho. Brez zvezd je bila noč, polna strašnih skrivnosti....

Izpod pečine je rahlo dihala, vzdihovalo v globini.

» Odpusti mi, o Bog Vesoljstva, odpusti mi!« Vrgla se je dol, ubogana, uboga, željna miru in počitka, pozabljenja.» (178)

Odkritje intime in možnosti ljubezni – odkritje moderne ženske pisave

»Ljubim zgodbe kakor nekaj živega, osebnega.« (7)⁸³

Oblikovanje osebne in spolne identitete se razreši v spravljivem tonu socialne akcije v zadnjem romanu Hanka (napisana 1915, izdana 1918). Najbolj suverena ženska postava v Kvederovi prozi Hanka sicer oblikuje osebno in zgodovinsko identiteto, a odnos do idealiziranega moškega je pri njej možen prav s kastracijo spolne ljubezni, z eliminacijo dotika, z ohranitvijo telesa samo v novoromantičnem polju želje, z afirmacijo absolutnega hrepenenja brez možnosti uresničitve, kjer se moški spreminja v ideal – moški stereotip. Prvič v Kvedrovi prozi je ženska samo hrepenenjska. V tem smislu spominja na hrepenenjske osebe v Cankarjevi drami *Lepa Vida* (1912)⁸⁴. Morda prav tu lahko govorimo o skupnem srednjeevropskem doživljanju. V tem duhovnem razumevanju ljubezni se telesnost in seksualnost dokončno

⁸² *Izbrano delo Zofke Kveder III*, Ljubljana: Delavniška tiskarna, 1939.

⁸³ *Izbrano delo Zofke Kveder V*, Ljubljana: Delniška tiskarna, 1940.

⁸⁴ Primerjaj citat iz Cankarjeve *Lepe Vide*: *»Bog je dal človeku hrepenenje, za cilj pa ga je ukanil.«*

opredelita kot polje poraza, realnost odnosa ni možna, je dana samo še v retrospektivnem okviru.

S Hanko kot romanom intime se avtorica navezuje na svoje zgodnejše poskuse opisovanja notranjega sveta junakinj. Med letom 1900 in 1906 – prav v svojem praškem obdobju – je Zofka Kveder izdala pet slovenskih knjig: zbirko impresionističnih črtic *Misterij žene*, dramski prizor *Ljubezen* (1901), zbirko zgodb *Odsevi*, *Iz naših krajev*, *Iskre*, ki jih je izdajala predvsem v samozaložbah med Gorico, Trstom, Ljubljano in Prago. V ta čas spadajo trije daljši teksti, v katerih se osredotoči na doživljanje ženske in ki so tedaj izšli v revialnem oziroma dnevnem tisku: *Študentke* (Slovenka 1900), *Moja prijateljica* (Edinost, 1900) in *Nada* (Slovan 1902–1904). Ti teksti že izražajo poskus drugačnega pisanja: opis intime začne prevladovati pred zgodbo. Prav v kompleksnejših zgodbah *Moja prijateljica*, *Študentke* in delno tudi *Njenem življenju* kljub neusklenjenem, ohlapnem narativnem nizu pisava postaja modernejša, s tem da pripovedovalka tematizira žensko notranjost in pri svojih osebah razkriva moderno senzibilnost, prepade in paradokse samozavedanja in osveščanja, antinomični opisi psihologije žensk razkrivajo tudi njihovo raztrganost, kompleksnost v načinu doživljanja modernega kaotičnega sveta. Najgloblji vzgibi ženske intime tematizirajo vprašanje avtentičnosti in osebne odnosa do stvarnosti kot iskanje odnosa do sebe, do drugega in do kolektiva. Te proze so tako avtobiografske kot refleksivne.

V Hanki je Zofka Kveder za opisovanje intime tudi uvedla model pisemske komunikacije in se s tem navezala na tradicijo slovenske proze. Josip Jurčič je leta 1868 v prvem slovenskem romanu *Deseti brat* izrazil intimo mladega intelektualca Kvasa, njegovo ljubezensko obsedenost, njegovo romantično ambivalentnost in sploh odnos do sveta prav v fingirani obliki dveh fiktivnih pisem, ki jih piše Lovro Kvas prijatelju Ferdinandu Bojanu in z njimi razdelil sklenjeno naratološko pripoved, sestavljeno iz več zgodb:

»Čutil sem se tako osamljenega, tako nepotrebne na svetu, da bi se lahko sprijaznil s pregrešno mislijo: Če bi mi bog smrt poslal, bi bilo morda še najbolje. Čemu sem pa tukaj, kaj je moja naloga? ... Tebi lahko povem, česar ne bi pravil nikomur.«⁸⁵

⁸⁵ Josip JURČIČ, *Deseti brat*, Celovec: Družba svetega Mohorja, 1952, 79, 80.

Zofka Kveder podobno prav v kulturi pisem, ki jih sprejme kot metodo v svojem ustvarjanju, odkrije osebno komunikacijo, ki je tudi najbolj neposreden dialog same s sabo, iskanje jaza v zahtevah in konvencijah skupnosti, hkrati pa tudi predpostavlja drugačen odnos do bralca, neposredna komunikacija z bralcem:⁸⁶

»Pišem jih in si želim in hočem, da bi vsi tako čitali, kakor pišem, da bi bili vsi veseli, da bi se jim oči malo zasvetile in da bi vedeli, da jim jaz to pišem, pišem iz srca, odkritosrčno in toplo.« (8)⁸⁷

Prav v opisovanju intimne, proč od zgodb, je avtorica tudi najbolj prepričljiva. V začetnih zgodbah, ko si izmišljuje zaplete iz vaškega sveta, dostikrat piše pod diktatom znanih vzorcev in modelov: pod vplivom kmečke pripovedi iz 19. stoletja, modelov nemških sentimentalnih zgodb za žensk: usodnih ljubezni na kmetih, slovenske naturalistične, realistične in romantične proze. V romanu *Njeno življenje* je struktura narativne pripovedi in filozofija motivacije pod vplivom Cankarjevega in Govekarjevega modela. Kvedrova še vedno ostaja pisateljica o ljubezni in zapisovalka odnosa moški – ženska, kjer ostaja v ospredju percepcija telesnosti kot uničujočega koda v kontekstu žene in njenega mesta v določeni kulturi. Prav v romanu *Hanka* intimo na uspešen način razkriva v formi pisem, ki jih mlada žena naslavlja na fiktivnega prijatelja in nesojenega ljubimca Kazimira Stasinskega. Pisma so samo fiktivna, saj se naslovnik nahaja na neznanem mestu na fronti, na koncu izvemo, da je padel. Glede na naravo ljubezni ta pisma morajo ostati skrita in v tem smislu pomenijo dialog Hanke s samo sabo, ozaveščanje in refleksija nad realnostjo, ki vojnem času dobiva apokaliptične rise.

Hanka je mlada poljska intelektualka, poročena z Nemcem, s katerim ima dve odraščajoči hčerki. Po izbruhu prve svetovne vojne in zaradi moževe nezvestobe družina razpade, Hanka zaradi nevarnosti odide v Prago, deklici ostaneta pri teti v Nemčiji. Zaljubljena je v poljskega politika – zgodovinarja, kateremu tudi naslavlja pisma, čeprav ta pisma so samo fiktivna, saj nikoli ne bodo prispela do naslovnika, njen prijatelj se nahaja nekje na fronti in na koncu pade.

⁸⁶ Kako blizu ji je bila ta komunikacija pisem v izražanju najbolj pristne intimne, kaže tudi dejstvo, da je gojila kulturo pisem na primer s hčerko, Glej Vladka TUCOVIČ, Zagreb, Ljubljana, Praga: korespondenca Zofke Kveder in njene hčerke Vladimire Jelovšek. V: *Dve domovini, Inštitut za slovensko izseljenstvo ZRC SAZU*, 23, 2006.

⁸⁷ *Izbrano delo Zofke Kveder V*, Ljubljana: Delniška tiskarna, 1940.

Pod vlivom vojne kataklizme in naraščujočega hrepenenja se Hanka umika v preteklost, refleksijo in sanje. Posebna izkušnja je izkušnja neizmerne, dolgo trajajočega nesmiselnega trpljenja brata in njegove smrtje in smrti matere. Spremenjena Hanka ustanovi závod za majhne otroke, neke vrste vrtec za zaposlene matere.

Zgodba je minimalna, v ospredju je notranja preobrazba in Hankine refleksije o notranji in zgodovinski realnosti. Intelektualka Hanka, moderni tip ženske, vzgojena in izobrazena v Evropi, travmatizirana z negativno izkušnjo zakona brez komunikacije, v katerem je imela podobno kot Ibsenova Nora podrejen položaj otroka, lahko postane ustvarjalka svoje osebne in zgodovinske usode, ko odide iz realnosti zakona in ko se ji ljubezen dokončno omeji samo na željo, hrepenenje, netelesno strast, ki pripada nedoseženemu moškemu idealu, mrtvemu in s tem se izogne tudi simbolnim kodom kulturnega konteksta. Opredelitev telesnega dejanja, ki so pred tem obremenjevale in mučile njene junakinje in jih silile v umor in samomor, ni več.

V Hankini zgodbi se zgodovinska in osebna realnost začneta pokrivati, zblíževati, v subjektivnem pogledu pripovedovalke njeni dvomi, bolečina, refleksija zaživijo v mozaični podobi kot občutljive refleksije o realnosti.⁸⁸ Bolj ko se Hanka osvobaja izpod zakona, bolj njena osebnost zaživi in ona sama aktivno pomaga beguncem, ranjenim, ženskami in otrokom. Tu se nam razkriva sicer še vedno antropocentrična, a že kompleksna podoba realnosti, hkrati pa zapisi o realnosti že skrivajo v sebi ekspresionistični krik in obup.

Pogled pripovedovalke na človekovo eksistenco je v retrospektivi pisem predvsem kirurška anatomija odnosa moški – ženska, ki dobiva v romanu *Hanka* čisto nove dimenzije, saj je upodobljen odnos enakovrednih oseb – dveh intelektualcev, ki problematizirata svoj osebni in zgodovinski prostor, pri čemer negotovi ženski jaz, omejen s konvencijami in zahtevami skupnosti, prav v obliki pisem z moškim šele odkriva svoj diskurz in svoje možnosti, svojo pravo identiteto, svojo resnično željo.

⁸⁸ Zvonko Kovač poudarja drugačno, kompleksnejšo podobo Hanke glede na podobo ženske v njenih ostalih delih. (Zvonko KOVAČ, Romani Zofke Kveder. V: *Slovenski roman*, Obdobja 21, (urednika Miran Hladnik in Gregor Kocijan), Ljubljana: Univerza v Ljubljani Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko, Center za slovenščino kot drugi jezik, 2003, 119–129)

Hanka doživlja ljubezen kot zrela ženska – to je odnos med dvema enakovrednima partnerjema v nasprotju z neenakovrednim odnosom v zakonu brez komunikacije, ki je spominjal na položaj Nore v Hiši lutk. Njena zakonska tragedija je zakonska zveza s nepravim moškim: ta jo jemlje kot lutko: njena duša je zanj »otročka sanjarija«, ki ni primerna za resno ženo. On je resen, racionalen, strog, pragmatičen, ne zanimajo ga njene sanje, pripovedi, njen notranji prostor.

»Koliko sam se namučila pred onim vratima, koliko načekala, naplakala. Godine i godine sam zvala, kucala na vrata, što se ne htjedeše otvoriti, a možda ih i nije ni bilo ...« (30)⁸⁹

Njen mož, ki jo strogo sodi in jo podcenjuje, jo ob prvi priložnosti prevara in to zamolči. Moderna intelektualka, ki bere vse od Goetheja do Dostojevskega, potuje po Evropi in pozna umetnost in znanost, vedno bolj doživlja življenje ne samo kot osebno izkušnjo, ampak tudi kot zgodovinsko izkušnjo pripadnosti narodu, skupnosti, prav ko odkrije drugačen, bolj enakovreden odnos s poljskim intelektualcem.

Telesnost je še vedno travmatična: zato je ni – oziroma se v celem romanu, ki predstavlja razpon več let in dogajanje v širšem srednjevropskem prostoru, omeji na samo en poljub, ki se ga nista dala pri odhodu.:

»Onaj čas probudilo se u mojo duši snažan jedan osjećaj, srce mi je prestalo da kuca, u glavu mi udarila krv.«

»Silno, silno sam zaželjela, da me poljubite!« (43)⁹⁰ Ljubezen s travmo telesnega kot polja kulturno nedovoljenega se izrazi kot kastrirana želja, v retrospektivi je prepovedana ljubezen, ki ne vključuje telesnega, ljubezen, ki jo ne uničijo simbolni kodi družbe. Idealizacija drugega se absolutizira tudi s smrtjo. Šele v smrti, distanci je intima končno tudi dovoljena in sprejeta. Tu avtorica tudi lahko zariše stereotip moškega, ki bi čustveno in intelektualno ustrezal njeni junakinji in ji hkrati omogočil tvoren dialog, intelektualec, s katerim napiše zgodovino poljskega naroda. Kazimir Stasinski, privlačen zgodovinar, predvsem pa nesebičen borec za narod in narodove ideje. Hanka prav pod njegovim vplivom spremeni svoje življenje in način

⁸⁹ Zofka KVEDER, *Hanka*, Zagreb: Moderna knjižnica, 1917, svazek 50–52.

⁹⁰ Zofka Kveder, *ibidem*.

mišljenja, postane neodvisna v družbi, ustanovi vrtec za zaposlene matere ...

Hanka je napisana v hrvaščini. Vsiljuje se nam misel, da je intimo svojih junakinj Zofka Kveder lahko realizirala šele v drugem jeziku – podobno kot je lahko svoja filozofska in politična prepričanja podala prav v mistificirani poljskosti, je morala spremeniti jezik, da se je lahko osvobodila od konvencij in pričakovanj, impliciranih v slovenskem jeziku, kjer je pisala zgodbe za določene bralce (bralke), kjer ji je zgodba pomenila odločitev za konvencijo.

Ženska je prikazana v odnosu do zgodovine in politike, ne samo v svojem kulturnem položaju. Roman lahko beremo kot pacifističen roman o prvi svetovni vojni,⁹¹ hkrati pa so njene osebe tudi politične: saj svojo akcijo uresničujejo prav v odnosu do naroda.

Večplastnost in kompleksnost romana se kaže na več ravneh. Kategorija naroda se problematizira in izpostavi – Hanka je navdušena Poljakinja – kar seveda aludira na jugoslovansko prepričanje pri Zofki Kveder. Hkrati pa je to mistifikacija poljskosti⁹² diskurz za politične ideje o težkem položaju malih »južno slovanskih narodov med prvo svetovno vojno«– narodna identiteta avtorice in pripovedovalke je samo na videz drugačna. Iluzija tujosti je samo navidezna, zgodba o narodu je zrcalna podoba neke druge zgodbe.

Vprašanje nacionalne identitete je tudi vprašanje njenega odnosa do zgodovinarja, ki kot poljski intelektualec dela vse za svoj narod, je idealiziran, kot je idealiziran njen odnos do nacionalne skupnosti, oblikovanje osebne identitete kot potrditve želje se dogaja hkrati z oblikovanjem narodne identitete. Vprašanje tujosti je tudi vprašanje jezika – Zofka Kveder se je v pisanju odločila za hrvaški jezik, ki pa ga očitno ni imela za tujega, problem domačnosti, iskanja odnosa do nacionalne skupnosti in jezika se tako še bolj problematizira.

⁹¹ Na začetku romana avtorica spodbuja tovrstni način razumevanja in branja: »Vjerujem, čvrsto vjerujem, da je taj rat, v kojem još uvijek ginu ljudi, poslednji rat ljudske povijesnice.«

⁹² Zanimiva bi bila raziskava funkcije poljskih motivov v njenem delu: deset let kasneje v umetniško nezanimivih črticah *Po putevima života* iz leta 1926 ji je poljskost spet sinonim za idilično drugačnost v črtici *Dva lječnika*, kjer uvede mladega zdravnika iz romantično oddaljene Poljske. V črtici *Švelja* je Poljakinja spet brezčutna koketa, ki glavni junakinji prevzame moža: drugačnost, ki vznemiri in spremeni črto dogajanja, je v tem primeru zla.

Roman je obogaten z intertekstualnimi kodi: odlomki iz biblije, montaža sanj anticipira slutnjo, simboliko odnosa moški – ženska in prihodnjo smrt ljubljene osebe. Širok razpon zgodovinskega dogajanja v različnih prostorih Srednje Evrope razširjajo dogajalni prostor romana. Začetek se oblikuje s tipično ekspresionistično metaforo konca, vesoljnega potopa, ki jo lahko razumemo kot napoved apokalipse v zgodovinskem kontekstu. V avtoričini simboliki lahko podobo vode tudi razumemo kot metaforo za izgubo jaza, osebnega prostora, ki ga je potrebno na novo pridobiti, metaforo, v kateri se prepleta osebna zgodba in kolektivna, izguba in izziv:

»Prijatelju, prijatelju!

Gdje ste? Gdje neka Vas traže moje misli? Ah, ja sam tužna in potištena. Došao je veliki potop i sve je zalio svojim mutnim vodama. Neko čudo me spase, baci me natrag kući, na mojo mirno zelo malo ostrvo. I ja sada stojim tu i čekam, da padnu vode i da se otvore putovi, slobodni putovi na sve strane svijeta, po kopnu i po morma. Do braće, do sestara mojih i do Vas, prijatelju! »(5) ⁹³

Zaključek

Zofka Kveder je bila duhovno povezana z Ivanom Cankarjem, ki je leta 1912 napisal dramo Lepa Vida. Tudi Zofka Kveder je leta 1915 v romanu Hanka ustvarila intimno pripoved o hrepenenju ženske, njenem iskanju in odkritju osebnega in zgodovinskega – socialnega prostora. Hanka vse to lahko uresniči v viharju zgodovinskega dogajanja prav zaradi ljubezni kot metafizičnega predpogoja ekistence. Ljubezen omeji na željo, saj kot taka ni pogojena s kulturnimi zahtevami in moralnimi omejitvami, s katerimi bi se morala soočiti kot ženska. S tem simbolno razreši travma telesa in iskanje spolne identitete, ki je pred tem večino njenih junakinj vodilo v samomor ali detemor.

⁹³ Zofka KVEDER, Hanka, Moderna knjižnica, svazak 50–52.

Mit matere v slovenski prozi

Raziskovati način pisanja o ženski v literaturi pomeni ugotavljati razlike v spolu, pomeni tudi preučevati kulturni model nekega obdobja, odkrivati predsodke o ženski in jih umestiti v kulturni kontekst.⁹⁴ Izbrala sem tekste, v katerih moški pišejo o ženskah kot o glavnih osebah, se vživljajo v njihovo razmišljanje in čustvovanje, tekste, pri katerih lahko govorimo o transgesiji, fiktivni transformaciji spola, oba avtorja pišeta o ženski kot o tretji osebi, ki je v središču njenega zanimanja.

I.

Največji slovenski prozaik 20. stoletja *Ivan Cankar* (1876–1918) spada v obdobje slovenske moderne. Prav v tem obdobju odkrivamo novo razumevanje ženske, saj so modernisti imeli zelo kompleksen in protisloven odnos do ženske in seksualnosti ... Ivan Cankar je pisal o ženskah s sočutjem in velikim razumevanjem. Na več mestih njegovega dela je ženska tudi glavna oseba, ponekod celo pripovedovalka njegove zgodbe, njegov alter ego.⁹⁵ Prav postava Lepe Vide (motiv iz ljudskega slovstva) iz drame (leta 1912) slika hrepenenje kot ključno dimenzijo njegove simbolistične filozofije. A tudi kadar Cankar piše o drugem spolu, piše o sebi, to pomeni, da se pričakovanje moškega, tudi stereotipi o ženski, lahko najdejo v konstrukciji oseb, saj se tudi v njegovem delu srečujemo z določenimi stereotipi, abstraktnimi podobami o ženski in njeni vlogi v

⁹⁴ Nekatera dela o ženski v literaturi, iz katerih sem črpala:

Kamila BUDROVSKA, *Kobieta i stereotypy* (Obraz kobiety w prozie polskiej po roku 1989), Białystok: Transhumana, 2000.

Simone de BEAUVOIR, *Drugi spol* I, II, (prevod S. Koncut), Ljubljana: Delta, 1989.

Zbornik *Nowa świadomość w modernizmie*, (red. German RITZ, Christa BINSWINGER, Carmen SASCHÉIDE), Kraków: Uniwersitas, 2000.

Aminatta FORNA, *Mother of all Myths*, London: Harper Collins Publishers, 1999.

Zbornik *Ciało, pleć, literatura*, Warszawa: Wiedza powszechna, 2001.

⁹⁵ O tem piše slovenski literarni zgodovinar France BERNIK, *Lik matere in lik ženske v črticah. V: Tipologija Cankarjeve proze*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1983, 426–439.

kulturnem sistemu. V pripovedi o ženski se skozi prizmo pripovedovalca vriva diskurz moškega.

V študiji pred dvema letoma sem raziskovala dva mita o ženski, ki jih je oblikoval Cankar v svojem delu.⁹⁶ Prvi je bil mit matere v njegovem slavnem romanu *Na klancu* (1902), drugi je bil mit demonične, fatalne ženske, ki uničuje moške v delu *Gospa Judit* (1904). Tukaj se usmerim predvsem na upodobitev matere.

V romanu *Na klancu* pripovedovalec opisuje usodo Francke od otroštva do smrti. Roman je delno avtobiografski, pisatelj opisuje svoje otroštvo in usodo svoje matere (Ivan Cankar je že prej obsesivno pisal o svoji materi). Francka je otrok s socialnega dna in se v življenju uresniči predvsem v vlogi matere. V realizaciji te funkcije pripovedovalec poudarja predvsem njeno trpljenje in pasivnost. To je krščanska podoba matere (krščanske podobe so bile več stoletij zakoreninjene v slovenski kulturi). Slovenija je bila več stoletij strogo katoliška dežela, pri Cankarju tudi najdemo krščanske predstave predvsem v bibličnih mitih, njegov slovar podob je s tem zaznamovan. Francka je mati Dolorosa, nedotakljiva, Božja mati, Madona, ki se žrtvuje za svoje otroke, za nesposobnega moža alkoholika, skrbi za bolno mater in bolnega tasta vse do njune smrti. Njeno nečloveško trpljenje je zaman, mož slabič jo zapusti in zbeži v svet in ona z družino – s tremi majhnimi otroki – dalje životari na klancu, prostoru izgubljenih možnosti, kot simbolu revščine vse do svoje smrti. Njeno trpljenje se še stopnjuje: usoda očeta se ponovi tudi v sinovi zgodbi: tudi on se vrne domov samo umret. Vsi se k njej vračajo samo umret.

Mitologizacija ženske kot matere, Marije Dolorose, izhaja iz slovenske katoliške tradicije, živi v podzavesti naroda, marijanski kult je bil posebno močen tako v srednjem veku na Slovenskem kot kasneje v baročni tradiciji: v slovenski kulturi obstajajo številni kipi in slike z Materjo božjo in Jezusom in pogoste so tudi baročne pesmi s tem motivom.

Motiv matere se v slovenski prozi ni pogosto pojavljal pred dvajsetim stoletjem. Slovenski literarni znanstvenik Miran Hladnik zato ugotavlja, da tip matere ni bil tako pogost v slovenski

⁹⁶ Alenka JENSTERLE - DOLEŽAL, Mitologizacija ženske v Cankarjevi prozi. V: *Slovenski roman*, Zbornik Obdobja 21 (urednika Miran Hladnik in Gregor Kocijan), Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete, 2003, 109–119.

prozi, saj so v njem dominirale zanimivejše hudobne ženske.⁹⁷ Ivan Cankar je nasprotno prevzel del krščanske mitologije in motiv razširil v socialni in nacionalni simbol. Slika Francke je ujeta v mitu, v njenem liku je njena telesnost nerealna in posebno moč dobiva realnost imaginarnega (telo in z njim povezana seksualnost sta eden od ključnih problemov pri avtorjih moderne). Njen problem je tudi problem diskurza.

Francka mora biti samo mati, zaradi tega je tudi čustvena igra med možem in ženo prikazana kot napaka, kot izvir njenega trpljenja. Odnos med žensko in moškim ni realen, celo v dekadentnem poglavju z umetnikom manjka erotika.

Franckina psihična realnost je zelo krhka: Francka nima pozitivnega odnosa do matere (po psihoanalitičnih teorijah je odnos med materjo in hčerko najpomembnejši za oblikovanje ženske identitete). Z njo se pobota šele pred njeno smrtjo. V ženskem svetu manjka moških. Oče jo je opustil že pred rojstvom, mož je slabič, ki reši probleme s pitjem in jo na koncu zapusti s tremi otroki.

Najprej je Francka prikazana kot velika mati, povezana z zemljo in naravo.⁹⁸ Tudi njuni erotično pripravljeno in pričakovanje se kažeta kot pripravljeno narave – in nje kot dela narave – za oploditev.

Rojstvo otrok, materinstvo, je iniciacija v svet mita. Francka kot sveta Marija porodi otroka na božič. Porod je prikazan kot brezmadežno spočetje, zato se ne govori niti o porodu niti o realnosti trenutka. (52)⁹⁹

Bolj ko se njena podoba naseljuje na ozemlju mita, bolj tudi izginja njena telesnost. V Cankarjevem simbolizmu je bila telesnost posebno ženskih postav vedno krhka, netelesna. Tudi Francka ima že od otroštva krhko telo, otroško postavo, na obrazu dominirajo velike

⁹⁷ Miran HLADNIK, »Bodi svojemu možu pokorna«, *Ženska v minuli slovenski prozi*, 33. seminar slovenskega jezika, literature in kulture, Zbornik predavanj (ur. A. Derganc), Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1997, 111–122.

⁹⁸ Ženska kot velika mati boginja se je pojavljala v prvih mitologijah, to je tudi Jungova arhetipska slika Velike matere Zemlje, iz katere vse prihaja in kamor se vse vrača. Mati v tem pomenu daje življenje in zato jo je treba oboževati, spoštovati.

⁹⁹ Glej Ivan CANKAR, *Na klancu*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1971.

oči (ki so v Cankarjevi imagologiji simbol duše). Grobe, izstopajoče roke so simbol njenega socialnega položaja. V njeni zgodbi, ki je zaznamovana z nesrečno usodo, se zdi, kot bi njeno telo izginjalo, kot da je njena žrtev za družino tudi fizična, realna. Poudarja se njeno trpljenje. Tukaj se spet pojavi na področju drugega krščanskega mita: Kristusovega darovanja: zdi se, kot da Francka prevzema vlogo Kristusa, ki je na križu žrtvoval svoje telo za človeštvo in katerega maša darovanja – dajanja telesa in krvi – se sicer simbolično dogaja med vsakodnevnim cerkvenim obredjem. Cankar parafrazira cerkveni obred. Franckina kri se v svetem obredu žrtvovanja spreminja v tako potrebni kruh za uboge najbližje.

»Francka se je postarala: oči so ji upadle, usahnile, lica so bila ozka, lasje so ji sivali. Vsak dan ji je iztisnil par kapelj krvi – iz svoje krvi je dajala otrokom kruha, in če bi prišel iz krvi bel kruh, bi si bila odprla žilo.« (53)

Postavo Francke je Ivan Cankar idealiziral in jo v zgodbi postopno naselil na področju krščanskega mita. Francka namreč molči – minimalno komunicira z okoljem, realnost imaginarnega samo potrjuje primanjkljaj diskurza z njene strani, če jemljemo komunikacijo kot izraz njene identitete. Tudi njena smrt se osmisli prav na področju mita, ki dobiva nacionalno osnovo. Umre, a njeno poslanstvo nadaljuje sin Lojze, pisateljev drugi jaz. Na koncu Ivan Cankar krščansko predstavo matere poveže s socialnimi in narodnimi idejami,¹⁰⁰ mit krščanske žrtvujoče matere razširi s predstavo matere trpečega slovenskega naroda. Konec je spet napisan v besednjaku simbolov: Francka se je žrtvovala, umrla, a je rodila otroke slovenskemu narodu, ljudje s klanca bodo preživeli, v razsvetljenskem duhu se bodo izobraževali, iz bede se bodo dvignili nekam drugam, vse to simbolizira svetloba, ki jo vidi Lojze v učiteljevem oknu.

II.

Skoraj štirideset let pozneje je eden od treh glavnih slovenskih socrealističnih pisateljev *Prežihov Voranc* (s pravim imenom Lovro Kuhar, 1893–1950) nadaljeval konstrukcijo mita velike matere v

¹⁰⁰ V slovanskih literaturah je bil stereotip matere vse od romantike povezan z narodnimi idejami: na primer mit Matere Poljakinje (»Matka Polka«) v poljski književnosti in kulturi, mati se mitologizira tudi pri češkemu avtorju Karlu Čapku v istoimenski drami leta 1938, predvsem pa je zakodiral mit matere Maksim Gorke v romanu *Mati* iz leta 1907, kjer je mit matere na ozadju političnih vrenj jasno povezal s socialnimi in političnimi tendencami.

funkciji naroda v zbirki novel *Samorastniki* (1940). Prežihov Voranc ni tako pogosto pisal o ženskah kot Ivan Cankar, niti ga niso toliko zanimale, ni se jim posvečal v svojem delu, kar je bilo tudi povezano z ortodoksno poetiko socialnega realizma, v katerem je bil v ospredju zanimanja kolektiv, in ne posameznik. Mit matere slovenskega naroda je oblikoval šele v *Samorastnikih* in prav kult matere slovenskega naroda je potem sprejela slovenska kultura po drugi svetovni vojni kot del nacionalne in politične ideologije. Prežihov Voranc je knjigo novel pisal v 30. letih: v obdobju, ko je že grozila druga svetovna vojna, z vsemi občutki negotovosti in ogroženosti pripadnika slovenskega naroda v predapokaliptičnem času, ko so bile nacionalne in politične ideje v slovenski književnosti še posebno aktualne.

Ivan Cankar je v romanu *Na klancu* pisal o ženski, ki životari v proletarskem in obrtniškem predmestju, Prežihov Voranc je nasprotno v tekstih izhajal iz zaostalega, patriarhalnega okolja vasi, kjer so bile ženske in otroci bolj sužnji v svetu patriarhalnega nasilja in grobsti.¹⁰¹ Prežihov Voranc je bil regionalni avtor: v zgodbah tematizira težko življenje kmetov na Koroškem. Že slovenski pisatelj *Janko Kersnik* (1852–1897) na koncu 19. stoletja v knjigi *Kmetske slike* (1882–1887) opisuje vaški prostor kot kruto, neusmiljeno socialno okolje, njegovi kmetje so še v predsmrtni agoniji obsedeni z zemljo in lastnino. S to tematiko je nadaljeval Prežihov Voranc. Silvija Borovnikugotavlja, da ženska v pisateljevi perspektivi in poskusu realistično opisati socialni in zgodovinski prostor Koroške ne igra nobene vloge, več prostora pisatelj posveča živalim in naravi in v pripovedi smrti ženske nameni manj prostora kot smrti živali.¹⁰²

V prvih novelah v knjigi *Samorastniki* je ženska resnično v ozadju, je predvsem gospodinja in mati, njen gospodar je moški, ki tudi fizično kaznuje tako ženo kot otroke, odnosi v hiši so neosebni, brezčutni, žene brez besedice upora sprejemajo svoje trpljenje, saj vedo, kam spadajo, nasilje moških nad ženskami je popisano kot samoumevno. Žena torej ni niti individuum niti osebnost, je mati in gospodinja, o njej se govori samo s priimkom kot o Dihurki, Radmanci, Žmapovki, Čarnoglavki ... , v opisih so njihova telesa zaradi težkega dela groteskno preoblikovana.

¹⁰¹ Glej Alenka PUHAR, *Prvotno besedilo življenja*, Oris zgodovine otroštva na Slovenskem v 19. stoletju, Zagreb: Globus, 1987.

¹⁰² Silvija BOROVIK, *Samorastniki v Samorastnikih*. V: Zbornik *Prežihov Voranc* (1893–1993) (urednika Jože Mardavšič in Jože Pogačnik), Maribor: Kulturni dom Maribor, 1993, 70–85.

Pripovedovalec je v odnosu do ženske negotov: nekje v ozadju čutimo celo strah pred njo.¹⁰³ kar se vidi predvsem v izbiri sintagme in slovničnih kategorij, vse grožnje nosijo žensko obliko (gora, ki ogroža vaščane, država, gospodarska kriza, beda na vasi). Ženske so nasploh nosilke grotesknih prvin.

Za naše razmišljanje sta značilni zadnji dve deli: *Ljubezen na odoru* in *Samorastniki*. V obeh delih se Prežihov Voranc osredotoči prav na lik matere in pri tem razširi in utemelji mit matere kot roditeljice slovenskega naroda. Njegova mati je tudi nosilec prihodnje socialne revolucije. Mit matere tako nadgradi z idejami iz komunistične ideologije, katere privrženec je bil. Tukaj je tudi viden premik, Prežihov Voranc pri tem slika žensko upornico. O tem je leta 1968 pisala teoretičarka Marija Pirjevec, v slovenski književnosti se pojavi drugačen, aktiven tip ženske, ki individualno ljubezen zoperstavlja zahtevam kolektiva in njegovega pričakovanja.¹⁰⁴

Perspektiva avtorja se v teh dveh novelah spremeni. Glavna oseba je ženska. Ženska tudi aktivno oblikuje svojo usodo. To je transgresija pisatelja v žensko psihologijo, a pisatelj se kljub vsemu ne more popolnoma rešiti svojih stereotipnih predstav o ženski (o njenem telesu in diskurzu), njenem odnosu do moškega in kolektiva. Ženska se tudi tukaj povezuje z naravo, še bolj se poudarjajo tudi njena erotična stran, telesnost in poželenje, ženska je tudi tu velika Mati – v primerjavi s Cankarjevo Francko sta Radmanca in Hudobivška Meta veliko bolj čutni, realni – bolj telesni:

Radmanca: »Bila je srednje velika baba, krepka, bedrasta in prsata, a vse tako, da je bilo ravno prav oblikovano. Njen obaz je bil širok, lep, zdrave, malo zagorele kože, ki je rada zardevala, kadar je kdo kvantal. Posebno čutna, življenja polna in vabeča so bila njena široka usta, polna močnih, zdravih zob, ki so tičala v vlažnih, obilnih dlesnih in so ob smehu prehajala do zadnjega kotnika na beli dan.

¹⁰³ Silvija BOROVIK, *ibid.*, 80.

¹⁰⁴ »Tako poleg številnih ženskih tipov, ki trpno sprejemajo svojo vlogo matere delavke in žene, srečamo tudi drugačen tip ženske, ki se ne prilagodi razmeram, v katerih živi, temveč sledi svojemu nagonu, ne da bi se ozirala na posledice, ki jih povzroči njen upor ... (Marija PIRJEVEC, *Ženski liki v Vorančevih novelah, Jezik in slovstvo XIII/5*, Ljubljana, 1968, 165–166).

Kadar se je režala, je postajalo moškimi sitno. Imela je rjave, lesketajoče se oči in črno, razkošno kito na glavi.«¹⁰⁵

Hudobivška Meta: »Bila je srednje velike postave, belega obraza, plavih oči in temnih, kot konoplja dolgih las, njena koža je bila žametna, njena postava kot tisa na obirju. Njena botra, karniška gospodinja, je hitro spoznala, v kaki nevarnosti je mlada iberžnica Meta. Zato jo je navajala k samozatajevanju in pokori, da je morala moliti več rožnih vencev kakor ostala družina.«

Prežihov Voranc je napisal novelo Ljubezen na odoru leta 1939 v Parizu in jo je imel za svoje najboljšo delo. Prvotni naslov teksta je bil Greh na odoru, ta preveč moralistični naziv je pozneje spremenil.

Poželenje je iracionalno in usodno. V noveli Ljubezen na odoru¹⁰⁶ ima Radmanca starega moža in se zato spušča v ljubezenska razmerja z drugimi moškimi, s katerimi tudi dobiva otroke. Potem pa se zaljubi v mladega drvarja. Mož izve za vse njene skoke čez plot in jo nečloveško pretepe. Radmanca zapusti sedem otrok in odide k ljubimcu. Otroci jo obiskujejo, ona pa se ne zlomi in se ne vrne, dokler po nesrečnem naključju, ki ga je povzročil njen najstarejši sin, ne umre ljubimec,¹⁰⁷ in potem se vrne k otrokom.

Čutna ljubezen je prikazana kot pogansko oplajanje zemlje:

»Iz njunih, od napora razgretih teles se je parilo. Od Radmance je dišalo po zdravi ženi, o razgretem medstegenju: duh radmanškega hleva in radmanških zibelk, ki se je je držal, se je tu na zorani zemlji mešal z vonjem sveže prsti in vse skupaj je dajalo duh in okus divjega mesa. Od Voruha pa je zaudarjalo predvsem po smoli, zraven pa mu je iz kože hlapelo tudi po ovnini.« (74)

Radmanca je prva aktivna ženska, s katero pisatelj simpatizira. Odloča o svojem življenju, prizna si ljubezen, bori se proti konvencijam in noče biti samo objekt v rokah svojega moža, saj ima rada mladega moškega Voruha. V psihološkem razpletu je prikazan nerešljiv konflikt med materinstvom in ljubeznijo.¹⁰⁸ Pisatelj

¹⁰⁵ Citati iz dela PREŽIHOV Voranc, *Samorastniki*, Ljubljana: Slovenski knjižni zavod, 1946.

¹⁰⁶ Glej Jože POGAČNIK, Prežihova tematizacija dela in ljubezni, *Slavistična revija* 4, Ljubljana, 1983, 413–425.

¹⁰⁷ Tragičen razplet kaže na pripovedovalčevo moralno stališče do dejanja kot do krščansko razumljenega greha.

¹⁰⁸ Glej Marija PIRJEVEC, *ibid.*, 162.

Radmanco na koncu zgodbe kljub vsemu kaznuje, erotika je greh, njena ljubezen mora umreti. Za tak razplet je zanimivo, da je bil avtor sam v dilemi, kako končati to novelo, v nekem razgovoru je celo priznal, da mu je konec novele delal probleme, dokler ni ugotovil, da mora umoriti glavnega moškega junaka Voruha.¹⁰⁹

Voruhova smrt ni naključna: Radmančin sin seka vrh drevesa, ki pade na Voruha in ga ubije. Materinstvo zmaga nad erotično zvezo, Radmanca mora ostati samo mati svojih številnih otrok. Literarni znanstvenik Jože Pogačnik to utemeljuje s tem, da se zveza med žensko in materjo izkaže kot nemogoča.¹¹⁰

Hudobivška Meta se upre družbi in njenim pričakovanjem in se preda čustvom, tudi ona je aktivna ženska, ki se bori proti predsodkom. Zaljubi se v Ožbeja, sina na veliki kmetiji, kjer službuje, in mu rojeva otroke. Družba jo kruto kaznuje za njeno odkritosrčno upornost, nekonvencionalnost. Njena zgodba ima težo srednjeveške zgodbe, saj je krutost patriarhalne družbe na meji razumnega: najprej ji oče njenega ljubimca v krvavi rihti s strašnim mučenjem ožge roke, pozneje mora preživeti nečloveški tepež na gradu, ki ga ne preživijo niti fizično močnejši moški. Ponosna Hudobivška Meta vse preživi, a se kljub vsemu ne odreče očetu svojih otrok. Njen ljubimec Karničnikov Ožbej je slabič, ne obvaruje je pred srednjeveškim mučenjem in ne pomaga ji v težavah. Družba Meto najprej obsoja, potem pa jo začne občudovati, nasprotno pa Ožbeja prav zaradi njegove pasivnosti prezira. Ta postane pijanec in na koncu tudi umre. Meta in njeni otroci preživijo in moralno zmagajo nad Karnicami.

Meta je simbol lepote, privlačnosti in moči. V psihološkem pogledu ji spet manjka oče in pozneje mož, saj je Ožbej slabič, nasprotno je odnos med materjo in hčerko prikazan kot zelo močen. Mati podpira Meto v njenem težkem življenju. Njeno erotično življenje se ne opisuje, odnos z ljubimcem ostaja v ozadju, je samo abstrakten. Meta je predvsem mati, pripovedovalec poudarja njeno

¹⁰⁹ Prežihov Voranc v intervjuju: »Toda konec mi dela težave. Glavnega junaka je treba ubiti, toda nisem še popolnoma na jasnem, na kakšen način.« (Tomo BREJC, Spomin na Prežihovega Voranca, *Obzornik* 1950, 335–54.

¹¹⁰ Jože Pogačnik postavlo Radmance opredeli v kontekstu slovenske kulturne mitologije kot moderno lepo Vido, kot simbol hrepenenja, saj se je lepa Vida odrekla svojemu materinstvu, zapustila svojega bolnega in starega moža in majhnega otroka, da je sledila glasu srca. Pozneje je to obžalovala. (Jože POGAČNIK, *ibid.*, 420).

rojevanje otrok in s tem njeno nenapisano pravico do Karničnikovega grunta.

Katja Mihurko – Poniž že ugotavlja za to novelo, da pripovedovalec predvsem poudarja Metino trpljenje,¹¹¹ v tekstu spet imamo Mater Doloroso, mater, ki trpi za druge. S tem ko se spreminja v svetnico, tudi izginja njena telesnost.¹¹²

Prežihov Voranc opisuje njeno življenje s krščanskimi sintagmami: njeno življenje je podobno Kristusovemu trpljenju, njene življenjske postaje predstavljajo njegov križevi pot na Golgoto.

Metino materinstvo je sicer idealizirano, poudarja se stereotip, ki pa niti v opisih nima realne osnove – o vprašanju dobrega materinstva bi morali diskutirati. Meta izroča prve otroke materi v varstvo, potem pa odhaja služiti. Šele pozneje ostane doma pri materi in v pravem smislu besede začne skrbeti za številne otroke šele po materini smrti.

Prežihov Voranc pri tem poudarja njeno žrtev, potrpljenje in nečloveško pridnost. Meta naseljuje polje mita s tem, da postaja idealna, nerealna, in to se vidi prav v vprašanju njene telesnosti. Kljub temu da Meta težko fizično dela, se njena telesnost ne spreminja, ostaja mlada in privlačna. Tudi njeni otroci so krepki, zdravi in lepi, čeprav je to skoraj nemogoče: rastejo v težkih razmerah na vasi in morajo prav tako težko delati že vse od začetka. Tu je na delu namerna idealizacija in mitizacija oseb in zgodbe.

Vse simpatije pripovedovalca so na Metini strani, pozneje se spremeni tudi odnos vaščanov – kolektiva do Mete, ti začnejo obsojati neobčutljivega Karničnika in njegovo pogoltno rodovino.

Konec zgodbe pomeni vrh mitologizacije in nosi moralno poanto zgodbe. Karnice propadejo, rod se ne nadaljuje, imamo ne samo materialni in socialni, ampak tudi nacionalni propad neke rodovine, področje Karnic pride pod nemško oblast. Nasprotno pa

¹¹¹ Katja MIHURKO - PONIŽ, Materinstvo kot umetnostni motiv in njegova upodobitev v povesti Samorastniki, *Jezik in slovstvo* XLVI,1–2, Ljubljana, 2000/2001, 5–19.

¹¹² V luči tega problema napiše K. M. Poniž: »Toda bolj ko prehaja v ospredje Metino materinstvo, bolj izginja v ozadje Meta kot seksualno bitje. Opisov njenega telesa ni več, tudi Ožbej postaja po vseh pijančevanjih bolj podoben otroku.« (K. M. PONIŽ, *ibid.*,15)

Hudobivniki in Meta preživijo in slovenski rod se razširi po celotni pokrajini.

Na koncu Meta popolnoma preide na področje mita. Meta je mati slovenskega naroda, vseh revnih in ponižanih, ki bodo uničili stari svet. Postane nosilka komunistične ideologije, vsako nedeljo se v njeni kočici srečujejo vsi njeni otroci – ki jih začne vezati posebna vez – in jih napolnjuje z revolucionarnimi idejami. Kot pravi strankarski vodja ima govor, ki po svojih idejah spominja na Komunistični manifest.

»Devetero pankrtov vas je. Karnice so zavrgle mene, zavrgle so tudi vas. Kadar boste odrasli, branite mojo pankrsko čast, kjer koli boste hodili. Ko zmanjka mene, ne boste imeli toplejše kamre, kamor bi lahko stopili ... Zato ste povsod doma. Ker niso Karnice vaše, je vaša vsa Podjuna, so vaše vse gore, vse globače, vse skale in vaša so polja, ki jih prekopavate s svojimi rokami ...« (155)

»Vi ste samorastniki. Vi se niste odzibali po zibelkah, vaše zibelke so razgoni, brazde, zore, kjer vas je žgalo sonce in vas je močil dež. Ob teh zibelkah so vam popevale tutujke in prepelice, svetila vam je strela, budil vas je grom ... Ne dajte se teptati od drugih, ne prenašajte ponižno krivic, ali tudi vi ne prizadevajte nikomur, nobenemu bližnjemu kakih krivic.« (156)

»Zdaj po meni vas je devet, čez petdeset let vas bo lahko že sto, čez sto let vas bo parkrat, desetkrat toliko. Potem si boste lahko prilastili svojo enakovrednost, svoje pravice ...« (156)

»Ali ni to dih in stok stoterih, tisočerih Hudobivnikov, molitev in kletev, prisega in bojna napoved vseh tistih, ki iščejo svoje lastne Karnice? ... Ba, to je bojni klic črnih kovačnic, prečnih jam, ožganih razgonov, stisnjenih zar, zapuščenih globač in kopišč ... To je bojni klic zavrženega, prekletega rodu ...« (159)

Karničniki se spreminajo v slovenski narod (rod). Poudarja se njihova regionalna pripadnost. Metino poslanstvo otrokom je v bistvu poziv k revoluciji, v govor vnaša militantne izraze v povezavi z okupacijo ozemlja. Mit matere se poveže z nacionalno in politično ideologijo komunizma. Realnost Metine zgodbe in osebe se abstrahira, za ta del je značilno število otrok: ne dajo se več prešteti, nešteto jih je, izhajajo iz zemlje, to je slovenski narod.

Zaključek

Ivan Cankar je v svojem znanem romanu *Na klancu* oblikoval mit matere v okviru krščanskega imaginarija, čeprav to podobo na koncu poveže z nacionalnimi in socialnimi idejami. Ta mit se je

naselil v kulturi majhnega, ogroženega naroda.¹¹³ Skoraj pol stoletja pozneje, pred začetkom druge svetovne vojne, je Prežihov Voranc še enkrat poudaril mit matere v delu *Samorastniki*. Mit matere je vnesel v komunistično ideologijo, ženska tako sprejema socialne in politične funkcije, postaja mati slovenskega naroda, vodja in nacionalni prerok, njenem otrokom zato pripada socialistična, edino prava prihodnost, Hudobivniki so otroci revolucije, ki bodo čez nekaj časa okupirali svet. Prav Prežihov Voranc je v krščanskem mitu matere razvil svoje politične in nacionalne ideje (tak razplet je na koncu svojega romana nakazoval že Ivan Cankar). Mit matere Prežihovega Voranca postane pomemben mit slovenskega naroda po drugi svetovni vojni, viden in v novi socialistični stvarnosti vsem prepoznaven.

Mit matere se je s političnimi konotacijami sčasoma izrabil, saj je bil predvsem povezan z ideologijo socialnega realizma prvih povojnih let. Mit slovenske matere, obarvan s krščanskimi vrednotami žrtvovanja, je nasploh izgubil svojo pomembno mesto, današnji avtorji ne poudarjajo več povezave matere z moralnimi kategorijami kot z dobroto, čustvi in naravo. Slovenska književnost se je nasploh od 50. in 60. let z nastopom ekperimentalne poezije in modernizma osvobodila narodne ideologije. Mit trpeče matere se je postaral in izzvenel, moderne avtorje bolj zanima problematična ženska z vsem psihološkimi spektri doživljanja, to pomeni, da v tekstih izpostavljajo tudi problematično mater več podob.

¹¹³ Motiv matere sicer ni bil med pomembnejšimi v slovenski književnosti, usodno pa je zaznamoval mitologijo slovenskega naroda.

Splet norosti in bolečin – subjektivizem Grumove proze

V prispevku mu bo zanimalo preoblikovanje sanjske stvarnosti v kratkih pripovednih zgodbah, črticah *Slavka Gruma* (1901–1949). Slovenski literarni zgodovinarji raziskujejo Slavka Gruma, avtorja z začetka 20. stoletja, predvsem kot dramatika, čeprav se je ta kot ustvarjalec čutil zavezanega predvsem kratki prozi.¹¹⁴ Zanimala me bodo njegova zrela kratka pripovedna dela, ki so nastala v letih od 1925 do 1930.¹¹⁵ Izpustila bom njegovo mladostno prozo, ki je bila, kot trdijo literarni zgodovinarji, bolj priprava za pisanje.¹¹⁶ Kot vemo iz zapuščine, je prav te zrele črtice hotel nasloviti *Izgubljeni sin* (kot ima naslov zadnja uvrščena izmed črtic), leta 1931 je zbirko sam sestavil za Alfonsa Gspana kot tajnika Tiskane zadruga. Dogovor je žal padel v vodo, tako kot natis zbirke Grumovih pripovednih spisov.

Zanimala me bo subjektivna perspektiva avtorja, poizkušala bom analizirati način in sredstva, s katerimi Slavko Grum preoblikuje stvarnost v sanjski svet svojevrstnih slik in obsesij.¹¹⁷ Osredotočila se

¹¹⁴ Slavko Grum je leta 1931 napisal B. Borku: »*Dramo hočem napisati, male prozne tekste pa moram pisati.*«

¹¹⁵ V Grumovem Zbranem delu, ki ga je uredil Lado Kralj, je ta proza objavljena pod naslovom *Izgubljeni sin* in *Neizbrana proza*.

¹¹⁶ Marjan Dolgan meni, da mladostne črtice (1920–1925) kažejo »*obilo začetniških potez*«, predvsem vpliv cankarjanskega simbolizma (DOLGAN, 1996: 66).

¹¹⁷ Črpala sem iz literature:

France BERNIK, *Ekspressionizem in slovenska pripovedna proza*. V: *Obdobje ekspresionizma v sl. jeziku, književnosti in kulturi*, Obdobja 5 (gl. urednik Franc Zadravec), Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti, 1984, 107–117; Marjan DOLGAN, Slavko Grum. V: *Tri ekspresionistične podobe sveta*, Ljubljana: ZRC SAZU, 1966; Helga GLUŠIČ, Slovenska ekspresionistična kratka proza. V: *Obdobje ekspresionizma v sl. jeziku, književnosti in kulturi* (glav. urednik Franc Zadravec), Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike, 1984, 117–123, Lado KRALJ, *Literatura Slavka Gruma*. V: *Razprave VI/2 Razreda za filološke in literarne vede SAZU*, Ljubljana 1970; Jože KORUZA, *Razmišljanje o Grumovi prozi*. V: *Naša sodobnost* 8/2–4, 128–141, 212–224, 314–320, 1960, Katarina ŠALAMUN

bom na tri probleme, ki izhajajo iz pripovedovalčevega razmerja do človeškega in prostorskega sveta:

na problem erosa in razumevanja ženske kot izraz subjektivnih obsesij,

na fenomen smrti in samomora,

na groteskno upodobitev prostora. Šele v zadnjih letih so kritiki njegovega dela začeli poudarjati subjektivizem kot posebno značilnost njegovega dela.¹¹⁸ Lado Kralj v svoji razpravi predvsem razmišlja o raznih vplivih na Grumovo delo in pri tem piše o subjektivizmu kot glavni značilnosti Grumove proze: »Subjektiviteta pripovedovalca, ki večinoma pripoveduje v prvi osebi, je poglobitna značilnost Grumove proze, prav tako tragičnost in sentimentalnost.« (Kralj, 1987: 194)

Tudi teoretik Marjan Dolgan v svoji študiji o ekspresionizmu v Grumovi prozi govori o posebnem, subjektivnem pogledu na stvarnost, o »poudarjanju subjektivnosti v človekovem dojemanju sveta«. (Dolgan, 1996: 79)

Slavko Grum in psihoanaliza

»Nisem slep pristaš Freuda in sem celo avtor njegov kritik, vendar sem na žalost dovolj preizkusil na sebi, da je umetnik polubežnik življenja, polubrat psihopata.« (Intervju, 1928)

V času Grumovega študija (1919–1926) je na Dunaju deloval tudi *Sigmund Freud* (1856–1939). Do dvajsetih let 20. stoletja je Freud napisal vsa temeljna dela psihoanalize. Psihoanalitično gibanje je oblikovalo kulturno atmosfero dunajskega vlemesta. Kot ugotavlja Lado Kralj (Kralj, 1987: 230), pa je Grum postal privrženec psihoanalize šele leta 1927, njene ideje je izpovedoval v vrsti teoretskih izjav do leta 1941. Pri tem se je Grum menda opiral na eno

BIEDRZICKA, O idejnem in umetniškem razvoju Grumove proze. V: *Obdobja ekspresionizma v sl. jeziku, literaturi in kulturi* (gl. urednik Franc Zadravec), Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti, 1984, 339–353; Fanc ZADRAVEC, *Slovenska ekspresionistična literatura*, Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, Pomurska založba, 1993.

¹¹⁸ Obstajajo tudi nasprotna mnenja. Literarni zgodovinar Franc Zadravec trdi, da je Grumova črtica izdelek ekspresivno objektivirajoče pripovedne poetike. (ZADRAVEC, 1993: 261).

samo manj pomembno, poljudno napisano Freudovo delo, na *Uvodna predavanja o psihoanalizi (Vorlesung zur Einführung in die Psychoanalyse)*, ki jo je kupil pred svojim odhodom z Dunaja. Lado Kralj v svoji študiji tudi trdi, da Slavko Grum ni kaj preveč poznal psihoanalize in se je zanjo navdušil šele leta 1927. (Kralj, 1987: 233) Kralj tudi zaključi svoje razmišljanje, da je psihoanaliza zelo malo prisotna v njegovem delu, saj njegove osebe niso nevrotiki, ampak psihotiki. Izjeme vidi v črticah *Lastni portret*, *Portret dečka s cvetlico v roki*, *Kaznjenci*, *Čakajoči* in v črtici *Deček in blaznik*. (Kralj, 1987: 234)

V svojih teoretičnih razmišljanjih je Grum izpostavil predvsem dva psihoanalitična problema: problem usodne vloge seksualnosti v predavanju *Seksualna vzgoja mladine* (predavanje iz leta 1928, pozneje tudi objavljeno) in fenomen smrti v dveh člankih: *Beg v onstran* (iz leta 1930, ostalo v rokopisu – najodmevnejše predavanje, ki ga je imel še v Ljubljani) in *Beg iz življenja* (iz leta 1930, objavljeno v časopisju). Oba fenomena interpretira zelo osebno.

Ko razmišljamo o subjektivizmu pripovedovalca, moramo upoštevati, da njegove osebe morda niso nevrotiki, zato pa lahko sklepamo, da je bil avtor nevrotik, ki je svoje obsesije in potlačene frustracije prenašal v fiziognomijo literarnega dela. Predpostavljamo lahko, da so Gruma zaznamovale travmatične, predvsem homoerotične izkušnje iz otroštva in mladosti, o katerih govori v črtici *Lastni portret*. Psihoanalitiki lahko razmišljajo o Ojdipovem kompleksu avtorja: saj vemo, da se ni nikoli do konca odtrgal od dominantne, gospodovalne matere, ki se je na koncu tudi preselila k njemu, hkrati pa je Grum sam priznaval, da je vse življenje gojil ambivalentna čustva do nje. Že iz njegovih dnevnikov lahko izvlečemo, da se je na področju telesnosti gibal med gnusom in hrepenenjem, da nikoli ni mogel popolnoma preseči odpora do seksualnosti, hkrati pa je bila to tema, ki ga je tudi najbolj privlačila. Njegovo travmatično doživljanje erotike je bilo gotovo pod vplivom kulturnih paradigem, ki jih je sprejemal iz sveta prepovedane meščanske erotike, posebno ga je zaznamovala povojna dekadentna atmosfera na Dunaju. Zatrte travme so oblikovale patološki odnos do telesnosti in ženske. V svojih pismih izvoljenki Joži je celo sam napisal, da je nevrotična osebnost: »sedaj ne več tistih bolečin, tistih prehudih bolečin, ki jih nisem bil zmožen prenesti, čeprav sem ves pokoren in vdan korakal po sebi: nevroza se je izoblikovala, govoril

sem preveč in pel.«¹¹⁹ V travmatičnem odnosu do erotike in lastne telesnosti in telesnosti drugega je nihal med razočaranjem in poželenjem, kar spet vidimo v njegovih pismih izvoljenki.

»... in pri tem se vzburiva, ti me pritegneš k sebi, me povabiš, v velikem razburjenju in presenečenju nad tvojo kretnjo se zbudim, smejem, vidim, da so vse sanje, sedim prijateljsko pri tebi in ti povsem pravilno na dolgo, široko razlagam psihoanalitično te sanje, kakor vse to Wunschtraum, kakih silnih trikov in ovinkov se poslužujejo sanjači, da dospejo do svojega cilja (pomisli, kaj sem analiziral v sanjah, da sem se opravičil in naredil resničnost, da mi ti nekoč ponudiš, napraviš torej to, kar je moj erotični ideal). To vse sem ti razlagal, pri tem zopet zašel v čudne scene in šele čez čas končno se zbudil, vidim, da sem tu v Zagorju, poleg mene na tleh spi mama.«¹²⁰

Gruma je uničeval neznan strah pred erotiko, zanj je bil prostor iracionalnega zla in izgubljene identitete – v teh razmišljanjih je bil podoben začetniku moderne proze Franzu Kafki, ki je nekaj podobnega, samo nekoliko prej, na začetku stoletja pisal v svojih dnevnikih v Pragi. Iz dnevnikov izvemo, da sta imela podobne reakcije do žensk: tudi Grum ni bil sposoben skleniti stalne zveze z žensko, zvezo z zaročenko je po desetih letih pretrgal.

V tej študiji ne bom analizirala njegove osebnosti, lahko samo ugotavljam, da so glavne teme in pripovedovalčev odnos do sveta, sanjski prostor skritih želja pripovedovalca oblikovale travme in obsesije (morda tudi nevroze samega avtorja). Velik vpliv je imela atmosfera Dunaja, ki je morda vplivala na vpeljavo motiva prostitutke v njegovo literaturo. Grum je tudi podlegel modnemu zanimanju za erotiko kot področju zla in dekadence, ki so ga simbolizirale prostitutke. Freudovsko rečeno, v prozi je hotel izoblikovati kompleksen »obraz kulture kot izvor trpljenja«. Po času nastanka črtic lahko sklepamo, da je večino črtic napisal med svojim bivanjem na Dunaju ali tik po prihodu v Ljubljano.

Obsesije in shizofrenija pripovedovalca

Prvoosebni pripovedovalec, ki je prisoten v večini črtic, izhaja predvsem iz izkušenj avtorja, čeprav se ta perspektiva izkaže kot

¹¹⁹ Slavko GRUM, *Pisma Joži*, Maribor: Založba Obzorja Maribor, 2001, 134. Pismo z dne 19.18.1929.

¹²⁰ Slavko GRUM, *Pisma Joži*, *ibid.*, 135, 19.8. 1929.

mistifikacija, črtice izzvenijo kot dnevniški zapisi različnih oseb. Dnevniška struktura je bolj ali manj poudarjena. Prava identiteta pripovedovalca je nejasna, za vedno izgubljena. Zrcali se v odsevu drugih, se shizofrenično množi in edina lastnost, ki ostaja pripovedovalcu od ene zgodbe do druge, je sočutje do drugih, do socialno odrinjenih. Lado Kralj zato napiše, da gre v Grumovi prozi za identiteto junaka in sveta. (Kralj, 1970: 50)

Katarina Šalamun–Biedrzycka to lastnost pripovedovalca poimenuje nekoliko drugače: po njenem mnenju v Grumovem delu ni distance med avtorjem in pripovedovalcem, avtor in pripovedovalec sta eno in prav v tem naj bi se skrivalo bistvo njegove umetnosti: »*Tip pripovedovalca, ki ga je Grum ustvaril, je on sam z distanco do sebe samega ... Naj torej še enkrat ponovim: on – drugi, on – ustvarjeni 'jaz' je obenem on in hkrati ni on.*« (Šalamun–Biedrzycka, 1983: 343, 344).

Med pripovedovalcem in njegovimi grotesknimi, sanjskimi predstavami in osebami ni več distance, pripovedovalec ni nadrejen, ni avtoriteta, ni boljši, bolj zanimiv in pomemben kot vsi ostali, pripovedovalec postaja del subjektivne resničnosti, podvaja se v ostalih osebah, postaja voajer, se spreminja v erotičnega obsedenca, pedofila, postaja zapornik, duševno bolan človek, med trupli se spreminja v truplo, v norišnici iz zdravnika postaja norec, ki si želi, da bi ga sprejeli v boljšo družbo privilegiranih norcev: »*Danes v noči sem se prebudil in je bilo tako žalostno. Za hip me je obšlo, da bi jih morebiti poprosil, če me sprejmejo k 'boljši mizi'.*« (75) Pripovedovalec si pogosto izbere osebo, ki mu je bližje kot ostali in se osredotoči na njeno zgodbo, v *Materah* je to šestintridesetletna učiteljica, v *Čakajočih* je tudi norec gospod Franc Magorš, v *Belem azilu* je to potepuh, ki se s samomorom pridruži ostalim.

Demon erosa

»Njeni poljubi so bili resni, zelo žalostni so bili. In naročje krsta. Krsta je bilo njeno naročje.« (47)¹²¹

Podobno kot Ivan Cankar je tudi Slavko Grum gojil predvsem negativna čustva do telesnosti in erotike. V njegovi prozi se tako upodablja usodni splet erosa in tanatosa. V njegovih spisih odkrijemo, da je imel zelo ambivalenten odnos do telesnosti in ljubezni.

¹²¹ Vsi citati so iz dela Slavko GRUM, *Zbrano delo*, Prva knjiga, Ljubljana: DZS, 1976.

Filozofska in kulturna atmosfera na Dunaju sta mu vzela še zadnje iluzije o ljubezni. Leta 1941 je na primer izjavil, da so trije možje, Kopernik, Darwin in Freud, odpravili vse iluzije na svetu. Psihoanaliza naj bi naredila največ škode, »saj je raztrgala še najnežnejšo iluzijo, ki je izpolnjevala življenje sodobnega, na sanjah že tako osirotelega človeka (...).«¹²²

Telesnost erosa je v njegovi prozi temna, iracionalna, predvsem pa neobvladljiva, nagoniska, čutnost je področje zla in socialne dominacije. Nagon uničuje tudi pripovedovalca, ne zmore ga premagati: »Vzdraženi psi se vzpenjo ob meni, vdam se hotnim slikam.« (15) ali : »Kako smešno je, da zahtevamo takoj vsako žensko zase, ki se pojavi v naši bližini.« (16) ali » ... in vendar, komaj se srečamo in spogledamo z očmi, že se vzpenjajo kvišku ob postavah poželenja, že se nam zahoče služiti ter biti uničen od neusmiljene lepote, ki zadobi oblast čez nas.« (94)

Že v drugi črtici *Vrata* pripovedovalec razkrije, kakšna erotika ga zanima: to so izostreni odnosi, zgolj telesni, socialno nesprejemljiva erotika, odnosi s prostitutkami, tabu teme na tem področju. Grum s temo prepovedane erotike nadaljuje tam, kjer je Ivan Cankar končal v romanu *Hiša Marije Pomočnice*.¹²³ V tem romanu Ivan Cankar tematizira spolnost otrok; zgodbe mladih deklet, večinoma še otrok, razkrivajo zgodnje srečanje z erotiko, družbeno nesprejemljivo pedofilijo in lezbične odnose. Ne moremo prezreti ostre socialnokritične note celotnega besedila: v slovenski prozi Ivan Cankar začenja problem lezbičnih odnosov in pedofilije in te odnose zariše kot socialni problem. Zgodbe o mladoletnih deklicah so zgodbe o uničenih osebnostih, ki so tudi zaradi prezgodnjih erotičnih izkušenj ranjene predvsem znotraj, ne samo zunaj, in ki jih je družba odložila v bolnišnice za umiranje. Samo smrt dekleta jemljejo kot odrešitev iz bede sedanjosti.

Tudi Slavko Grum že v črtici *Vrata* piše o lezbični ljubezni in pedofiliji. Prikazan je dekadentni odnos med Hano in deklico Gino:

¹²² Slavko Grum, *Odgovor na Novšakovo anketo (1941)*. V: Slavko GRUM, *Zbrano delo*, Druga knjiga, Ljubljana: DZS, 1976.

¹²³ Lado Kralj ugotavlja Cankarjev vpliv na Gruma v črticah *Solza*, *Pivnica pri Deseti Mariji*, *Vagabund Peter*. Črtica *Prolog* naj bi korespondirala z njegovo črtico *Obnorelost iz Podob iz sanj*. Tudi Marjan Dolgan raziskuje vpliv Cankarjevega simbolizma na Grumovo prozo.

»Na zofo jo vzame, stiska jo k sebi, poljublja jo in kliče z moškimi imenom.« (12)

»Mala je zaječala. Kakor v spolni sli je zaječala.« (13)

Prav v tej črtici se pojavi tudi postava prostitutke: Hana je morda tudi prostitutka, z moškimi spi tudi pred svojo materjo. Novo je razmerje prvoosebnega pripovedovalca do dogajanja, ta postaja ambivaletni voajer, obsoja in si želi sodelovati v nevarnih razmerjih, hkrati pa ni več prepričan o resničnosti dogajanja, scene iz sosednjega stanovanja se na koncu razkrijejo kot iluzija.

Podobno šokanten in socialno nedovoljen je odnos med dvema ljubimcema v *Portretu dečka s cvetlico v roki*, v katerem je upodobljena ljubezen kot nedovoljena telesna zveza med šestnajstletnim fantom in dvainpetdesetletno žensko, ki se tragično konča: fant naredi samomor, ženska pa ostane brez ljubljene osebe. Kot pri Cankarju ima tudi tu tovrstna dekadentna erotika socialni podton: postarana plemkinja Marija Zofija vzame fanta, zavrženega otroka ulice, k sebi iz usmiljenja. Taisto zgodbo pripovedovalec samo nekoliko spremenjeno ponovi v drugi črtici, v zgodbi mladega samomorilca v *Belem azilu*.

Zanimiva je vloga pripovedovalca: na začetku je pripovedovalec distanciran: obsoja svojo dolgoletno prijateljico in se zgraža nad njenim novim erotičnim objektom, na koncu z njo predvsem sočustvuje, saj nam razkriva sliko osamljene ženske, ki se tako boji ljubimčevega odhoda, da raje dopusti njegov samomor, kot da bi ga izgubila (lahko bi ga odvrnila od tega dejanja, saj je v sosednji sobi).

Tudi tu je prvoosebni pripovedovalec v vlogi postaranega gospoda člen v nevidnem erotičnem trikotniku. Besede ga izdajajo, da tudi on hoče ali je hotel Marijo Zofijo, niha v obsodbah, je čustveno prizadet, prazna mesta njegovega pripovedovanja lahko nadomestimo s skritimi željami soudeleženca, voajerja, poželjivca.

»Vse take stvari je pravil in moja navzočnost ga ni motila, da ne bi buljil vanjo.« (40).

Nedokončanost njegovih misli se vidi tudi na koncu, ko razmišlja, da bi jo obiskal: »Ne, ne grem, ne grem, bog ve, kako bi si to tolmačila! Morebiti bi celo mislila – ne, ne, nikakor ne morem iti.«

Upodabljanje ženskih likov v kontekstu erotike se tako v Grumovi kratki prozi spreminja v ključni problem. Že Herbert Grün v svoji študiji razmišlja o štirih ženskih prapodobah v Grumovem celotnem delu: »Toda že razbor njegove osebnosti vsiljuje podobe teh štirih predresničnih žensk: še bolj nazorno se pokažejo in razvrste

v neizpremenljiv red, kadar si raziskovalec dovoljuje leposlovno svoboščino in se prepusti samodejni pripovedni sili celotne pisateljske ustvarjalne izpovedi.« (Grün, 1957: 16) Herbert Grün tako ugotavlja štiri tipe žensk v Grumovem literarnem delu: usoda kot obvladujoča, posesivna mati, navdih kot otrok, prijateljica kot mrzla »sovražnica telesa«, bolezen kot fatalna in nevarna lepotica in odrešenje, spet nedolžen otrok – dekletce.

Stereotipi o ženskah v proznem delu Slavka Gruma razkrivajo predvsem njegov odnos do telesnosti in do principa hrepenenja. Tudi pri njem, kot pri novoromantikih in moderni, sta telesna ljubezen in hrepenenje nezdržljiva, diametralno nasprotna elementa. V Grumovi prozi se pojavljajo štirje arhetipi, modeli ženskih oseb, ki odsevajo njegov odnos do telesnosti, erotike in prevladujočega kulturnega modela. Stereotipi¹²⁴ so oblikujejo v okviru dveh binarnih opozicij: mati proti prostitutki ter otrok – posebljena nedolžnost – in zrela, erotično izkušena ženska na drugi strani. Ženski pravzorci se ponekod združijo v en lik in dobijo različne moralne predznake. Posebno mesto v Grumovi prozi zavzema motiv prostitutke, ki je aktualen v slovenski prozi vse od naturalizma dalje. Motiv prostitutke srečamo v večini črtic: Vrata, Deklica v pledu, Tju, Sveta noč, Zločin v predmestju (kjer pripovedna struktura izhaja iz umora prostitutke Francoske Marije), pri večini drugih kratkih zgodb pa je ta lik zarisano samo v obrisih in ga lahko samo slutimo.¹²⁵ Motivna struktura črtice Tju je izrazito pod vplivom Cankarjeve Hiše Marije Pomočnice.¹²⁶ Sama

¹²⁴ Znanstveno literaturo o ženskih stereotipih: Mary ELLMAN, *Thinking about Woman*, New York: Harcourt, Brace World, Inc., 1968, Annis PRATT, *Archetypal Patterns in Woman Fiction* (with Barbara White, Andrea Loewenstein and Mary Wyer), Bloomington: Indiana University Press, 1981, Aminatta FORNA, *Mother of all Myths*, London: HarperCollins Publishers, 1999.

¹²⁵ Pripovedovalec v Grumovi prozi relativizira trditve, določeni trditvi dostikrat sledi kontradiktorna teza, avtor se pirandellovsko poigrava z resnico, ki se spreminja v iluzijo, temelj aksiološkega sveta se že gradi na dvomu. Slavko Grum s tem namerno otežuje tudi stik pripovedi z bralcem, zato je tudi težavnejša analiza oseb in dogajanja.

¹²⁶ Črtica je nastala po rokopisni predlogi drame *Neusmiljeni odrešenik*, v kateri je še bolj izpostavljena uničujoča zveza med Tju in pripovedovalcem. Njen izvoljenec je mlad študent, ki stalno menja ženske in je do Tju zelo sebičen in posestniški in tako posredno vpliva tudi na njeno usodo. Tju zaradi njega ubija in na koncu naredi samomor. V njenih posmrtnih blodnjah se študent spremeni v Kristusa.

narativna struktura se gradi na analitičnem vložku. Trinajstletna, štirinajstletna deklica Tju prihaja k pripovedovalcu in mu razkriva svojo tragično zgodbo. Teta je prostitutka in v edinem prostoru, ki ga imata, dopušča, da moški segajo tudi po njej. Spolna zloraba otroka se dogaja že pred otrokovim osmim letom. V tej črtici se Grum poigrava še s krščanskim mitom in ga dekonstruira: pripovedovalec se spreminja v Kristusa Odrešenika. Tju je skesana prešušnica Magdalena, ki poljublja Kristusove rane. Sama scena spominja na odnos med Razkolnikovom in prostitutka Sonjo iz Dostojevskega romana *Zločin in kazen*.

V njenem opisu odnosa z neznanim moškim imamo tudi najbolj groteskno podobo telesnosti, sprevržene erotike: »*Hoče mu poljubljati dlani, on pa jo slači in žile na njegovih rokah so kakor gliste, ki ji golazijo po životu.*«

Pripovedovalec je spet voajer in akter pri nedovoljeni erotiki, pri tem posilstvu otroka ženske sodeluje: Tju prihaja k njemu in se mu sama ponuja, morda je tudi ona že prostitutka.

Tudi v črtici *Sveta noč* slutimo, da k pripovedovalcu prihaja prostitutka, ki mu razkriva svojo zgodbo nesrečne ljubezni z alkoholikom. Spomin na drugačno ljubezen, dokaz, da še vedno nosi v sebi hrepenenje, skriva v zavoju, božičnem darilu, ki ga odpre pripovedovalec na koncu zgodbe, v zavoju je ponošena dekliška obleka kot spomin na pretekle ljubezenske iluzije, morda čas nedolžnosti, otroštva.

V črtici *Matere* Slavko Grum demitologizira stereotip matere in tudi rojstvo otroka, ki je bilo še pri Cankarju prikazano kot sveto dejanje.¹²⁷ Tudi matere nosijo svojo tragično predzgodbo, največkrat socialno označeno, rojstvo je dostikrat tudi smrt novorojenčka, rojstvo spačkov. Matere se morajo sprijazniti s tem, da rojevajo spačke, neplodne ženske po večerih dojijo otroke drugih, v ospredju pa je lik

Lado Kralj za to črtico nasprotno trdi, da je glavna oseba pod vplivom Stavroginove osebnosti iz *Besov*, njegove ravnodušne zlorabe otroka. (Lado KRALJ, Literatura Slavka Gruma. V: *Razprave VI/2 Razreda za filološke in literarne vede SAZU*, Ljubljana 1970, 198)

¹²⁷ Glej analizo mita matere v Cankarjevem romanu *Na klanu* v članku: Alenka JENSTERLE DOLEŽAL, Mitologizacija ženske v Cankarjevi prozi. V: *Slovenski roman*, (ur. Miran Hladnik in Gregor Kocijan), Obdobja 21, Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike, Center za slovenščino kot drugi tuji jezik, 2003, 109–119.

nezakonske matere – učiteljice. Ta namerno zanosi s šestnajstletnim študentom, ki je povrh tega še na smrt bolan. Spet imamo motiv prepovedane ljubezni med petintridesetletno zrelo žensko in fantom, napol otrokom. Učiteljica hoče otroka za vsako ceno, a rodi mrtvega otroka, njeno upanje se ne izpolni. Prvoosebni pripovedovalec je zdravnik, ki vseskozi sočustvuje z žrtvami.

V prozi Slavka Gruma so prostitutke tudi matere, Marija, kot je najbolj pogosto poimenovana ženska oseba, je tudi Magdalena: »*Bog ve, kje je sedaj Marija – svilene nogavice nosi in hodi v postelje k možem.*« (122) Prav v njihovem primeru se razkriva dvojna morala družbe.¹²⁸ V črtici *Melanholija* se pojavi mati prostitutke, ženska, ki v beznici Klet prodaja časopis. Pripovedovalec se poizkusi vživeti v njen težek položaj: »*Bog ve, koga si privleče hči vedno domov, strga pijana z glave klobuk in sleče svilene capice. Stara se krega, psuje jo vedno z istim priimkom, ko pa dekle topo zaspi, dvigne mati svoje otečene noge, stopi k nji, pogleda, če je dobro odeta, vrže čeznjo še kak pled. Zalepljene lase ji obriše s čela.*« (108–109)

Skrita obsodba malomeščanske morale je prisotna tudi v *Zločinu v predmestju*: pripovedovalec ironično pripomni, da so se v mestu po težki, grozljivi noči vsi oddahnili, saj je bila umorjena samo prostitutka Francoska Marija. V črtici *Pivnica pri Deseti Mariji* drži starec otroka v pivnici, a ne dovoli njegovi materi prostitutki, da bi se ga dotaknila. Nihanje med Marijo in Magdaleno, prostitutko in materjo, iluzijo in resničnostjo, je tematizirano kot glavni problem v črtici *Deklica s pledom*. Slikar naslika svoj ženski ideal Marijo, ta oživi in se poročita. Slikar je od tega trenutka obseden s svojo ženo, saj ne ve, ali je svetnica ali vlačuga, ostaja razpet med dvema mitoma, idealno Marijo in resničnim dekletom prostitutko. Tudi pripovedovalec v *Podganah* je razpet med prostitutko, lahko žensko, ki hodi po lokalih, in iluzijo o ljubezni, ki mu jo poseblja preprosta deklica: »*Na večer, ko držim roke v mrak, pride samo še Marija k meni. Ne vem pravzaprav več, ali je to še Marija, gotovo je že zrasla tačas in hodi po lokalih, ta, ki pride k meni, je še vsa tako preprosta, stisne se mi k nogam, položi glavo na koleno in moram ji božati lase, svetle, predivaste lase.*« (111)

¹²⁸ Podobno je tudi gospa Judit v istoimenskem romanu Ivana Cankarja prikazana kot prostitutka zaradi družbene hipokrizije, kot posledica socialnih nepravilnosti.

Tudi v večini drugih ljubezenskih zvez je med pripovedovalcem in žensko velika starostna razlika, zgodba sama pa je obsojena na neuspeh. Ženska je ponavadi še otrok, pripovedovalec pa je od življenja utrujen moški, na pol starec. Tudi v črtici *Spomladi* se Grum poigrava z iluzijo ljubezni: »*In pri vsem tem sem filozof in vem, da se človek ne sme predajati iluzijam.*« (103) Pripovedovalec pri Grumu izginja v svojem podeseterjenem liku v zrcalu, v tej črtici je starec, ki ga obiskuje mlada študentka – pripovedovalcu pri tem uide ironična opazka, da bi lahko študentko zamenjala tudi starka. Podobno razmerje med pripovedovalcem, starcem in šestnajstletnim dekletom tudi prikaže v črtici *Sestanek*. Vendar mu tudi tu ne uspe distanca do dogajanja, čeprav ve, da je za mlado dekle ljubezen samo igra, jo še vedno čaka. V črtici *Aloisius Ignatius Singbein* se romantična zaljubljenost izkaže kot groteskna karikatura. Konec romantične iluzije ljubezni je za pripovedovalca tragičen mejnik v doživljanju sveta, kar izpove v črtici *Lastni portret*: »*Josipina je že davno mrtva, mesto nje pride starka Marija.*« (137)

Obsesija z erotiko je pri Grumu kompleksna in usodna, o odnosih piše zelo odprto in predvsem kritično, ponekod s ciničnim tonom. Ponavadi ga zanima telesno razmerje med ljubimcema, ki ju deli velika starostna razlika in zato delujeta groteskno: ali je to odnos med mladim dekletom, otrokom in zrelem moškim (starcem!) ali med zrelo žensko in mladim fantom. Pripovedovalec ljubezenskega razmerja ne obsoja, išče drugačen, odprt pogled na odnose, predvsem v socialnem kontekstu. S svojimi osebami, podobno kot Ivan Cankar, sočustvuje. Iluzija ljubezni in zaljubljenosti pri avtorju ni več možna, kar pa ni samo posledica psihološkega dejavnika, njegovih osebnih izkušenj, ampak tudi metafizičnega dvoma, ki je preveval atmosfero nekega obdobja. V prozi Slavko Grum prevzema naturalistične in novoromantične dekadentne motive, kot je na primer za njegovo prozo ključen motiv prostitutke. Slavko Grum razbija stereotip podob matere in prostitutke, pogosto ju poveže, na novo osvetli in ovrednoti in – podobno kot Ivan Cankar – pri tem izraža veliko mero sočutja in socialnega posluha za vse žrtve družbene omejitve. Pripovedovalčev pogled na žensko in erotiko razkriva tudi kritiko družbene hipokrizije.

Obsesije s smrtjo

»Samomorilci prve vrste se javljajo v temni, našemu dušeslovnemu vživljanju povsem nepristopnih stanjih ... kot tzv. IMPULZIVNI goni se porajajo v teh stanjih povsem nepričakovno s silovitostjo prvinskih sil ter jim moramo odreči vsaktero, količkaj umljivo zunanjo vzročnost.« (303)

Slavko Grum je predaval o samomoru, v njegovih filozofskih predstavah se ta kaže kot pozitivna možnost drugega sveta, rešitev v bede nujnosti. V svojih razmišljanjih izpostavi dva tipa samomora: realno pogojen samomor zaradi emocionalne in socialne stiske ter samomor brez vzroka. Priteguje ga predvsem ta drugi – nenamerni – samomor kot metafizičen problem in hkrati ključni psihološki fenomen. Za Slavka Gruma je smrt poleg erotike njegova druga obsesivna tema tudi v prozi.

Tudi v njegovih črticah ima motiv prostovoljne smrti posebno mesto. Literarni zgodovinar France Bernik trdi, da razen Cankarja ni slovenskega pisatelja, pri katerem bi bil samomor tako pogost motiv kot pri Slavku Grumu. (Bernik: 1983, 113)¹²⁹ V črtici *Vrata*, ki naj bi po mnenju Lada Kralja začejala njegova razmišljanja o samomoru.¹³⁰ pripovedovalec prvič omeni samomor: »Sklonjen nad list papirja zapišem: Onstran.« (8) Slavko Grum interpretira samomor kot nujno dejanje, hkrati pa je tudi upor proti konvencijam, saj je predvsem družbeno nedovoljeno dejanje. Samomor kot usoden motiv se pojavi kar nekajkrat v njegovih črticah. V *Kaznjencih* zaporniku samomor ne uspe, zato si ranjen prebije mavec na nogi in razpraska noge in šele po tem se mu samomor posreči. Pripovedovalec to spremlja in si tudi sam želi smrti. V *Portretu dečka s cvetlico* v roki fant naredi samomor zaradi nemogoče življenjske situacije, v kateri se je znašel. V črtici *Beli azil* je osrednji motiv samomor, saj so tu vsi mrtvi samomorilci: »Bil je tu doli neki mož, ki je vsled bede ustrelil svoja dva otroka in nato še sebe. Bil neki fantič, komaj šestnajstleten, ki se je vrgel skozi okno – popolnoma brezgibno je sedel na mizi in pripovedoval svojo povest.« (76) *Krog* pripovedne verige v črtici se tudi zaključí s samomorom: potepuh pride v mrtvašnico, potem ko mu pripovedovalec odkloni pomoč in izgovori usodne besede: »K nam se ne pride drugače kot čez Kanal.« (80), potepuh zares skoči v kanal.

V logiki pripovedovalca so mrtvi ljudje živi in živi mrtvi, med prostorom življenja in prostorom smrti ni ostrih prehodov. Že Jože Koruza piše o ljudeh v Grumovi prozi, ki so v nekem prehodnem stanju med življenjem in smrtjo. (Koruza, 1960: 221) Stanovalec v prizidku se pripovedovalcu spreminja v mrtveca: »*Mogoče – da,*

¹²⁹ Razen Bernika tudi Jože Koruza poudarja motiv smrti v Grumovi prozi: »Še bolj je očiten subjektivni odnos pripovedovalca do smrti v drugi vrsti Grumovih črtic, pisanih v prvi osebi.« (KORUZA, 1960: 135)

¹³⁰ Lado KRALJ, Opombe k Begu iz življenja. V: *Zbrano delo Slavka Gruma*. Ljubljana: DZS, 1976, 427.

mogoče je celo mrtev. Prav potihoma je umrl, da ni zbehal stvari okrog sebe in predmeti so ga sprejeli medse.« (9) Tak živi mrtvec je tudi mati v *Vratih*, za katero ne vemo, ali je živa ali mrtva. Pripovedovalec v *Sveti noči* se spomni na prijatelja, ki stanuje na njegovi desni, a ko ga obišče, je morda že mrtev.

»Med temu belimi ploskvami sedi sključen in gluh ter se ne zmeni za mojo prisotnost. Kaj neki misli, kaj za boga neki misli? Ali bi se ga dotaknil? Ne, ne, zakričal bi, zelo bi kriknil nemara. Prišel bi k zavesti in moral kričati.« (83)

Samo ponekod pripovedovalca preplavljajo znana čustva ob smrti, straši ga predvsem telesnost umiranja in smrti, navdaja ga neskončna groza pred smrtjo – na primer v črtici *Vožnja*: *»V poslednjem času se večkrat prebudim sredi noči od groze, da bom moral umreti. Z vso surovostjo občutim, kako bo vsega konec in me bodo zasuli z blatom.*« (92) V senci smrti pripovedovalec tudi življenje občuti kot *»najsurovejši nesmisel*«, muči ga prividnost – sanjskost življenja in obstajanja. Smrt kot filozofski problem – kot konec neke eksistence – je v središču zanimanja v črtici *Pogreb*. Pred obličjem smrti vsi pojavi v življenju izgubijo svoj smisel, tudi moč ideologije.

V nekaterih črticah Grum piše o samomoru z vzrokom, vendar prav v pripovedovalcu čutimo privlačnost do drugega – metafizičnega samomora. Njegove filozofske predstave preveva novoromantično pozitiven odnos do smrti.¹³¹ Smrt se mu kaže kot edina rešitev iz bede obstajanja, iz nezadostnega življenja: *»Česa se neki veselijo! Ali res ne vedo, da so večno zaustavljeni s temi belo prepleskanimi stenami in ni prav nobene rešitve.*« (109) Smrt kot zatočišče je v središču pisateljevega zanimanja v črtici *Beli azil*. Že sam naslov pove, da prostor, na katerem se odlagajo trupla, domovanje smrti v grotesknem pogledu, za pripovedovalca pomeni azil. Celo telesna stran ga ne odbija, o truplih pravi, da jih ima rad in da z rokami boža njihova lica (81). V tej črtici se pojavi tudi pridih nekrofilmske erotike, ko pripovedovalec sprašuje mrtvo dekle, kaj naj ji prinese za darilo iz zunanjega sveta.

¹³¹ Pozitiven pogled na smrt preveva tudi delo Ivana Cankarja, predvsem atmosfero njegovega romana *Hiša Marije Pomočnice*: oskrunjena dekleta si tu želijo samo še smrti, Malči kot glavna oseba, ki uvaja in zaključuje dogajanje tega romana, najbolj hrepeni po smrti.

Prostor kot metafizični kraj obsesij in norosti pripovedovalca

»Čutil sem se bolnega in nisem vedel zakaj. Sedaj vem: bilo je od tiste sobe. Imela je tako bele in strme stene, da se je vsaka misel zadela obnje in se mi zažrla nazaj v dušo. Bil sem bolan od neusmiljenih sten.« (46)

Slavko Grum je v slovensko prozo uvedel mestne motive veliko bolj intenzivno kot avtorji – predvsem predstavniki moderne – pred njim. Subjektivizacija prostora je zato posebne vrste: prostor v Grumovi prozi je urbano okolje – mesto kot tretja oseba v odnosu do pripovedovalca. V paradoksnem razumevanju sveta je prostor subjektu sovražen, po drugi strani pa njegov soigralec, posebno pomemben element, saj ima pripovedovalec probleme s komunikacijo, prostor se mu prazni. V osamljenosti mu postaja pomembna komunikacija s prostorom. Tudi ta realni prostor se spreminja v subjektivizmu pogleda v metaforo za tesnobo in obup obstajanja, hkrati pa postaja neresničen, saj pripovedovalec ni več prepričan o resničnosti, prostor je tako samo dokaz za prividnost bivanja, sanjskost sveta. Helga Glušič govori o sporočilni vrednosti likovne predstavitve prostora, njegovih dimenzij in svetlobe v njem (Glušič, 1983: 120). V subjektivizmu pogleda imajo tudi predmeti posebno mesto, na primer božični paket je tretji soigralec v dialogu pripovedovalca s prostitutko v črtici *Sveta noč*.

Najpogostejši prostor v Grumovi prozi je zaprt prostor, soba, podstrešje, mansarda. Prostor je ekspresionistično statičen, zaprašen, siv, poleg tega pa pripovedovalec vanj vnaša vse metafizične kategorije obupa in melanholije, na primer v črticah *Vrata, Mansarda, Tju* in *Lastni portret*. Utrujenost subjekta se vnaša v prostor: »*Vsa sestarana in rumenela je ulica pred menoj, komaj še nosijo hiše druga drugo.*« (9) Ta prostor je tudi neresničen, sanjsko prividen, poln erotičnih obsesij: »*Ob stenah se plazijo črne žene, sklonjene žene se dvigajo od tal.*« (45) V teh sobah se tudi umira, pobeg v pomlad ni več mogoč (*Maj v veži*). Najbolj groteskna podoba sobe, ki se mu spreminja že v sanjsko vizijo, je soba v črtici *Podgane*. Subjektivne kategorije dominirajo v prostoru: prostor in predmeti so ravnodušni do pripovedovalca: »*Nad predmeti visi tiha sovražnost, kakor se vzpostavi med ljudmi, ki so prisiljeni biti vsled kake slučajnosti dolgo skupaj. Sovražnost železniške čakalnice je med predmeti.*« (9)

V grotesknem, sanjskem deliriju pripovedovalca obkrožajo podgane, fantastična podoba zla: »*Nobenega strahu nimajo več, povsem očitno se sprehajajo po sobi. Včasih sem jih čul samo ponoči, ko so se praskale iz lukenj in se prašile ob stenah, sedaj pa že ob belem dnevu tekajo okoli.*« Grotesknost prizora se stopnjuje, glavo

Ljubljene ženske se spreminja v podgane, dokler se nekega jutra pripovedovalec sam ne prebudi z nažrto lobanjo od podgan.

Podobno kot je pripovedovalec shizofreničen, se zrcali v nešteti podobah, izginja v drugih, se mu tudi prostor izmika, se mu spreminja v labirint. Njegov prostor so predvsem sobe in podstrešja nedoločnega mesta, ki ga omejujejo in napolnjujejo s predstavo o neresničnosti bivanja, iz teh prostorov hoče pripovedovalec proč, a je nanje obsojen: po nekem njemu nerazumljivem, iracionalnem kafkovskem ključu je obsojen na prostor in osamljenost. Hoče zbežati iz labirinta, a vedno ostaja. Vendar tudi na ulicah pripovedovalec ne najde rešitve, simetrija linij se tu spreminja, geometrija prostora – podobno kot to najdemo izraženo v nekaterih Kosovelovih pesmih – pada nanj: »Ulice so popolnoma pošev nagnjene nad cesto.« ali »Vsa postarana in orumenela je ulica pred menoj, komaj še nosijo hiše druga drugo.« (9)

Prostor ima tudi izpostavljeno mesto v pripovedni strukturi, je kraj skrajnega patetičnega občutja in izostrenih ekspresionističnih položajev. To so največkrat nenavadni prostori, kot vzeti iz gotskega romana, družbeno nedovoljeni, prezrti prostori socialnih izgubljenecv in metafizičnih prekletežev. To so tabu prostori, o katerih se ne govori, v katerih prebivajo ali obstajajo socialni odrinjenci, zaprti, bolni, nori, mrtvi ali pijani: tako je v črtici Kaznjenci pripovedni prostor kaznilnica, bolnišnica oz. porodnišnica v Materah, mrtvašnica v Belem azilu, norišnica v Čakajočem, Dečku in blazniku ter pivnica v črtici Pri deseti Mariji. Vsi ti zaprti prostori so za družbene izobčence in hkrati tudi označujejo Grumovo filozofijo nezadovoljstva nad življenjem, občutke nelagodja v kulturi ter prikrite obsodbe družbe.

Zaprto prostora je tako metafizična kategorija in pomeni zaprtost, obsojenost na trudno, melanholično bivanje.

Prostor narave kot odprt prostor se pojavlja le redko. V Grumovem prostoru kratke proze dostikrat dežuje in tja prodira jesen. Pomlad doživlja samo v kontrastu, zanj je nedosegljiva, na drugi strani sobe, ječe (Maj v vazi) in se pojavlja kot napaka: »Zadnjič sem šel čez Križarski nasip in prvič videl, da zelenijo listi. Začudil sem se. Kako le morejo iz teh starih, zaprašenih dreves brsteti listi, kako le morejo!« (102)

Samo v dveh črticah pripovedovalec ni utesnjen v sobi, ampak potuje po deželi. V zadnji filozofski črtici Vožnja potovanje v pripovedovalcu sproži refleksijo o nesmislu človekovega bivanja, vsiljujejo se mu eksistencialna spoznanja in doživetje groze smrti, hkrati pa tudi v sceni v vlaku razpozna princip erotične posesivnosti in nasploh nebogljenosti in omejenosti človeka.

Že skoraj alegorična parabola o položaju umetnika, individualista v labirintu sveta je črtica Izgubljeni sin. Potovanje skozi vasi je potovanje izgubljenca, je aluzija na biblični motiv o izgubljenem sinu, ki je na realni ravni za vedno izgubil dom, očetnjavo in očeta, na simbolni pa smisel obstoja in so mu zato vse stvari enako (ne)važne. Prav v tem avtorskem občutenju lahko govorimo o neke vrste doživetju absurdne eksistence.

Pripovedovalec v svojih dnevniških fragmentih poudarja, da je v pekleniski sedanosti brez prihodnosti,¹³² iz katere ni možen pobeg in ki včasih spominja na prihodnost apokalipse, čakanje na večno tišino. Preteklost se nanaša na druge, ti pripovedovalcu pripovedujejo svoje žalostne zgodbe. Samo redko se pojavljajo tudi fragmenti pripovedovalčeve zgodbe, na primer ko umirajočemu pripovedovalcu sestra prinese šopek šmarnic in se mu zato zbudi spomin na preteklost: »V kapelici je bilo, ob Materi Božji sem klečal in roke so mi dišale po šmarnicah. In naenkrat mi je bilo kakor takrat, kakor spomin šmarnic da me je poklical.« (100) Pripovedovalčeva preteklost je tako nejasna, smisli se izgubljuje, se spreminjajo, na primer v *Lastnem portretu* iz svojevrstne avtobiografije izvemo, da so bili neki odnosi, predvsem z ženskami, o katerih pa pripovedovalec ni prepričan.

Zaključek

Slavko Grum je v kratki prozi subjektivno interpretiral predvsem tri fenomene: fenomena erosa, tanatosa in fenomen prostora. Pripovedovalca (avtorja) predvsem zanima obsedenost z nagonsko ljubeznijo med generacijsko in socialno oddaljenimi osebami. V prozi izpostavi motive dekadentne prostitutke in matere, katerih stereotip demitologizira.

V črticah je pripovedovalec tudi obseden s smrtjo, predvsem s samomorom. Pripovedne osebe in tudi pripovedovalec so vedno na meji življenja in smrti, nad prepadom. Osebe ponavadi naredijo samomor zaradi čustvene in socialne stiske, v pripovedovalcu pa se utrinjajo tudi misli na nenamerni, »mefafizični« samomor kot beg iz bede življenja v onstran.

Prav v motivih smrti in izrabljene erotike otrok na ravni pripovedne strukture in v drugačnem razumevanju ljubezni in smrti se

¹³² Podobno dožemanje apokaliptične sedanosti, ki se spreminja v večnost groze, je tudi v Cankarjevih črticah *Podobe iz sanj*.

Slavko Grum tudi najbolj približuje Ivanu Cankarju in dvema njegovim deloma: *Hiši Marije Pomočnice* in *Podobam iz sanj*.

Svet se postavlja proti pripovedovalcu kot sovražen, utesnjujoč, ravnodušen element. Glavni prostor, v katerem je ponavadi ujet pripovedovalec, je soba kot prostor metafizične ujetosti in romantičnih obsesij. Odprt prostor se v Grumovi prozi pojavlja zelo redko.

V slovenski književnosti je malo del, ki bi podajala tako osebni pogled na življenje in smrt, erotiko in ljubezen. Umetniško pretresljiva zbirka kratkih črtic odprtega, družbeno kritičnega in nekonvencionalnega zapisovalca poetične resničnosti Slavka Gruma še vedno ni zbudila toliko zanimanja in pozornosti, kot bi si zaslužila. Prav te črtice, plod njegovih osebnih in metafizičnih bolečin, lahko štejemo za enega izmed vrhov slovenske književnosti v prvi polovici 20. stoletja in kot prvi obrat k eksistencialističnemu slogu v slovenski prozi.

Miti o vojni in smrti

Podobe smrti pri Ivanu Cankarju

»Človek bi moral skoprniti od vsega hudega.«

»Vedel je, da jezdi preko vesoljne zemlje Böcklinov strašni jezdec, nasilna smrt, vedel je, da se pod svetopisemskega konja kopiti rušijo in porajajo svetovi, da nosi ogenj v svoji grivi, kugo v svoji sapi.« (Ivan Cankar, *Podobe iz sanj*)

V svojem prispevku bom raziskovala podobe smrti v delu *Podobe iz sanj*, v zbirki črtic, ki jih je največji slovenski pripovednik 20. stoletja Ivan Cankar (1876–1918) pisal med prvo svetovno vojno pod vtisom mračnih vojnih doživetij, s slutnjo lastne smrti. V črticah pripovedovalec ne zmore več vzpostaviti distance do zgodovinskega zla, zato v pripovedovalčevi perspektivi čutimo temeljno osebno prizadetost. Črtice tako v tematiki kot poetiki pomenijo viden premik iz simbolizma v ekspresionizem in so stilistično vrh Cankarjeve pesniške proze.

Večina črtic je bila objavljena v katoliški reviji *Dom in svet* v obdobju 1915–1917. Dve črtici je Ivan Cankar posebej napisal za knjigo. V knjižni obliki so črtice izšle leta 1917.

Napisane so bile kot odgovor na grozote prve svetovne vojne, zato so pogosti vojni motivi s fronte in iz bolnišnice.¹³³ Ivan Cankar v njih kot filozof in pesnik odgovarja na temo zgodovinskega trenutka oziroma na grožnjo konca zgodovine. Angel uničevalec je tu zgodovinski čas. Ivan Cankar je bil vojak v Judenburgu na Štajerskem samo kratek čas: od srede novembra do konca leta 1914 je služil

¹³³ Prva svetovna vojna je odzvanjala v delih slovenskih ekspresionistov (na primer v dramah Stanka Majcna *Apokalipsa*, Franceta Bevka *V kaverni*), v prvih poskusih avantgardi (Podbevškove pesmi) in pri socialnih realistikah (na primer v romanu *Doberdob* Prežihovega Voranca).

v četrti četi 17. pešpolka, zato je v Podobah tudi motivov s fronte manj, pojavljajo se motivi iz bolnišnice (Ranjenci in Ugasle luči) in pa iz zapora – Ivan Cankar je bil zaradi svojega prepričanja leta 1914 več kot en mesec zaprt na ljubljanskem Gradu (Sence). Vojna pa ga je prizadela predvsem posredno: v črticah omenja realne dogodke iz prve svetovne vojne, spominja se smrti svojega prijatelja Franca Valenčiča (1878–1916) in konca Josipa Berceta (1883–1914), profesorja francoskega in italijanskega jezika na ženskem liceju v Ljubljani, sodelavca mnogih časopisov, ranjenega na ruski fronti v Galiciji (v črtici To so pa rože). V črtici Leda tudi omenja nadporočnika dr. Vincenca Seuniga kot lastnika psice Lede. Cankarja je boleče prizadela tudi smrt gimnazijca Vladimira Milavca, ki je padel na tirolski fronti 9. julija 1916 (črtica Kadet Milavec). Tudi motiv absolutne tišine, ki jo omenja v črtici Nedelja, lahko razlagamo realno: med vojno je avstrijska oblast zasegla zvonove iz slovenskih cerkva (zvonjenje je tipični simbol za slovenski prostor !) in jih predelala v topove za vojsko.

Pisatelj sprejema vojno v realnosti sanj, jo dojema kot tragično, usodno izkušnjo, ki spreminja ljudi v moralne invalide:

»Malokdaj se mi je sanjalo, da vidim brezštevila mrtva trupla, nakopičena na poljani, ki se je razprostirala brez konca.« (98)¹³⁴

Pripovedovalec v črticah tudi neprestano omenja preživele: tiste, ki so sicer na frontah preživeli boje, a jim je vojna pustila neizbrisno znamenje: »psihične in fizične« ranjence oziroma civiliste, ki so vojno doživljali v zatišju vasi.

Vsi motivi iz realnosti dobivajo simboličen pomen, kar je nasploh značilno za Cankarjevo pripovedništvo v zadnjem obdobju (od leta 1909), podobno kot vsi ekspresionisti motive iz realnosti poduhovlja.¹³⁵

¹³⁴ Citati iz knjige Ivan CANKAR, *Podobe iz sanj*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1981.

¹³⁵ Franc Zadavec je podobno napisal o ekspresionističnih slikarjih: *»Doživljali in slikali so grotesko, da svet ni ostal v svojih naravnih oblikah, ampak se je močno spremenil. Napolnili so ga z grozo ali s kako drugo duhovno snovjo in to snov izostrili z močnimi, kontrastnimi barvami.«* Franc ZADAVEC, *Futurizem in ekspresionizem v slovenski poeziji*. V: *Antologija Pot skozi noč*, Izbor iz slovenske futuristične in ekspresionistične poezije, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1966.

Črtice so napisane kot ekspresionistični krik in izzvenijo kot obsodba vojne. Pisatelj obsoja vojno, v podobah smrti in umiranja sočustvuje s trpečimi (*Ranjenci* in *Tisto vprašanje*). Rane v telesih so metafizične rane, so rane ranjenih src, postave so kot vzete iz kroga Dantejevega pekla. Avtor groteskno sliko še stopnjuje: iz ran teče kri v ritmu pesmi, ki jo pojejo ranjenci. Osrednja sintagma besedila je obsodba: ranjenci so obsojeni na večno trpljenje:

»Pod to suktnjo ranjeno, izžeto, omadeževano srce, ki nikoli več ne bo zdravo, nikoli več čisto, veselo brez zlega! Zakaj za to črno rano ni bolnišnice ne zdravnika na svetu!« (58)

V črtici *Ugasle luči* je tudi prisoten realen dogodek iz prve svetovne vojne: živi na fronti po krvavem boju okradejo mrtve.

Realna slika gospoda stotnika iz istoimenske črtice, ki pred bitko iz čete izbira najboljšo, se nasprotno spremeni v alegorijo smrti. Podobno tudi v črtici *Leda* svet živali nemo obsoja ponorelo človeško družbo, motiv moralne premoči živalskega sveta nad človeškim je pogost v ekspresionistični prozi in ga je Cankar uporabil še v dveh črticah (*Maj, Sraka in lastovice*).

Cankar nasploh nekonvencionalno interpretira osnovne eksistencialne in moralne vrednote. Za ta problem je pomembno prevrednotenje vrednot kot poetična kategorija njegove proze, vrednostne in filozofske fenomene napolnjuje z drugačnimi pomeni, njihovo konotativno polje razširja in se sprašuje o njih, kar relativizira tudi polje recepcije, se dotika tudi sprejemnikovega koda: vrednote lahko različno interpretiramo. Smrt je v Cankarjevem simbolnem razumevanju življenja največkrat pozitivna vrednostna kategorija, čisto zanikanje realnosti v pozitiviteto hrepenjenja. *Dušan Pirjevec*¹³⁶ je že v 60. letih 20. stoletja zapisal, da je Cankarjeva vrednostna kategorizacija sveta pod vplivom simbolizma in Ralpa Emersona. Smrt ima v njegovem delu posebno mesto. Že v drami *Romantične duše* je realizacija Pavlinega hrepenjenja mogoča šele v smrti in njen poskus pobega je neuspešen. Pavla najprej pobegne v Trst, potem pa se vrne v Ljubljano umret. Tudi Jakob Ruda v drugi Cankarjevi drami si raje izbere smrt kot bedno životarjenje v realnosti.

Pomen smrti je tudi v pripovedni prozi prevrednoten. Posebno značilni za ta problem sta dve deli: *Hiša Marije Pomočnice* (1904) in *Nina* (1904/05). V *Hiši Marije Pomočnice* si umirajoče deklice

¹³⁶ Dušan PIRJEVEC, *Ivan Cankar in evropska literatura*, Ljubljana, 1964.

predstavljajo smrt v obliki barvnih metafor: podobo smrti vežejo na zeleno naravo, na holme in doline. V zadnjem poglavju Malči s procesijo stopa na goro, kjer jo pričakuje Kristus. Smrt je tu rešiteljica, ki pomaga dekletom iz trpljenja, ki ga je povzročila sprevržena družba, je edini izhod iz životarjenja, smrt je tudi podana v okviru krščanskih predstav o drugem življenju.

Ivan Cankar je razmišljal o smrti že pred tem v drugih delih, v črticah *Podobe iz sanj* pa smrt postane obsesivna tema, ki se pripovedovalcu v raznih podobah stalno vrača in ki jo pisatelj obdela v polifoniji pogledov, kot da bi prav z različnimi variacijami na to temo poizkušal odgovoriti na osnovno enigmo (ne)življenja in (ne)bivanja. Črtice v tem smislu pomenijo obrat v metafiziko in etične probleme. Slovenski literarni zgodovinar *France Bernik*¹³⁷ tako označi *Podobe iz sanj*:

»Pred nami je meditativno nepripovedna kratka proza, ki jo izpolnjujejo simboli, hkrati pa sanjska in mistična resničnost, v kateri prevladujejo hiperbolika, groteska in absurdnost.«

Psihoanalitik *Sigmund Freud*¹³⁸ je prav v usodnih letih med prvo svetovno vojno napisal študijo *Aktualne opombe o vojni in smrti*, v kateri je razvil teorijo, da je vojna vplivala na psiho posameznika predvsem v dveh pogledih, ljudi je navdala z velikim razočaranjem, to je bil čas konca iluzij. Kot drugo pa je Freud poudaril dejstvo, da je vojna spremenila razumevanje smrti. Pred tem je bilo v podzavesti posameznika vsajeno prepričanje o lastni nesmrtnosti, vojna je dokončno spremenila pogled na lastno smrt, hkrati pa približala neštete smrti drugih. Kot posledico tega fenomena pa je Freud navedel občutek krivde za nasilne smrti, ki se naseli v smrtnika. Prav ta dva psihološka dejavnika, intenzivno in drugačno dojetje smrti ter ontološki občutek krivde, lahko jemljemo kot začetno izhodišče za vznik *Podob iz sanj*. Ivana Cankarja obsedajo podobe smrti, hkrati pa ga preveva nedoločni občutek metafizične krivde.

I.

Pri Cankarju je smrt ali problem končnosti posameznika kot enkratnega bitja ali pa je to smrt kolektiva, kolektivna izkušnja konca.

¹³⁷ France BERNIK, Cankarjevo upanje v Podobah iz sanj. V: Ivan Cankar, *Podobe iz sanj*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1981.

¹³⁸ Sigmund FREUD, *Leta 1913–1917* (prevod M. Kopal, J. Kocourek), Praha, 2002, 281.

V osebnem doživljanju smrti se pripovedovalec sooča z lastno smrtjo, ki pa se mu približa s smrtjo drugih. Opisuje tudi doživljanje smrti pri drugih, predvsem teh, ki so najbolj ranljivi, nemočni, nedolžni v krščanski perspektivi. Ni naključje, da izpostavi osebno ranljivost tudi z odločitvijo, da večino črtic napiše v prvoosebni obliki – kot najbolj intimno izpoved. Smrt je metafizična kategorija, ki razpira enkratnost, končnost eksistence.

Osebno, eksistencialno temo smrti pripovedovalec začne doživljati ob smrti matere. Smrt tematizira metaforično kot veliko skrivnost, kot najbolj osebno vprašanje, edino besedo, začetek in konec vsega. Podobno kot je v Bibliji poudarjena usodna moč besede, tudi Cankar izhaja iz dejstva, da je na začetku in na koncu beseda, ki skriva pomen smrti.

»V srcu je, jasno je v njem, zrela, vpije, da bi ugledala jutranje lice, ali prirastla je globoko na dnu, iztrgati jo je treba silam, neusmiljeno, pa naj se razlije kri.« (9)

Tudi v osebno izpovedni črtici *Edina beseda* pripovedovalec doživlja smrt starega očeta in matere. Pomen smrti je velika skrivnost, začetek in hkrati konec življenja, enigma, ki mu je ni uspelo rešiti.

Cankarjeve osebe dojemajo smrt kot osebno, najbolj intimno in najbolj tragično izkušnjo. Zanima ga doživljanje smrti pri otrocih in starcih (*Otroci in starci*) in telesno prizadetih (tu izpostavi biblične postave grbavega, šepavega in bebastega, biblične osebe so kot vzete z Breughelove slike). V črtici *Bebec* še enkrat poudari doživljanje smrti pri duševno prizadetem, ki ga iz trpljenja reši šele nemi spremljevalec Jezus (pogosta mitična oseba pri ekspresionistih). Realne podobe se zelo hitro zabrišejo v abstraktne.

V perspektivi pripovedovalca smrt izpostavlja moralni problem. Avtorja obseda občutek krivde za vznik apokaliptične groze, krivdo pa razume kot občečloveški problem, to pomeni, da zadeva celotno človeštvo. Od tod tudi izguba življenjske energije, vseprisotna utrujenost, s katero se soočajo vsi pred obličjem smrti.

V zadnji črtici *Konec* se pripovedovalec sooča s smrtjo spet osebno, smrt se mu razkrije kot filozofski problem, kot trenutek konca, ko mora človek narediti obračun s svojim življenjem, a tudi kot rešitev, vrnitev izgubljenih vrednot. Tudi tu se smrt v metamorfozi spremeni v pozitiviteto, smrt je alegorija najvišjih vrednot. Smrt mu ne odgovarja na abstraktne kategorije, kot so mati in domovina, šele ko omeni boga, se mu smrt razkrije kot življenje, mladost in ljubezen, kar že spominja na razumevanje smrti sestre rešiteljice pri katoliških ekspresionistih:

»Poleg mene, ob čaju, je sedela svetnica odrešenica, držala me je za roko in smehljala se je, kakor se mati smehlja otroku, ki je ozdravel.« (120)

II.

Drugo Cankarjevo razumevanje smrti je smrt kolektiva, smrt tu interpretira kot odrešitev, veliko mašo in vstajenje. Za tovrstno razumevanje smrti je značilna eshatološka perspektiva časa, tu lahko govorimo o prehodu iz zgodovinske v mitično realnost, konec zgodovine je prehod v mitično obstajanje, v svet krščanskega mita.

Njegov svet je svet opozicij, je metafizični prostor med vertikalno nebes in globočino zemlje, med svetlobo, božjo lučjo in največjo temo, med popolno tišino in kriki uničenega človeštva, med negibnostjo in nenadnim viharjem v prostoru. Sedanjost časa in prostora je neskončna. Značilno je trajanje večne, strašne noči, duhovne noči, ki se razpira čez realnost, pisatelj ponekod piše o jeseni, času razpadanja, grotesknih spremembah, ko se drevesa spreminjajo v vislice.

V svoji metafizični perspektivi pripovedovalec lahko opredeli sedanost samo metaforično, z najbolj črnimi, grotesknimi, pokopališkimi prisposodobami, realnost je mrtva, apokaliptična, temna, že v prvi črtici govori, da je življenje velik grob, ki se razteza vsepovsod, glavni atributi tega prostora so negibnost, omrtvelost in predvsem tišina, ki jo samo včasih presekajo kriki. Pripovedovalec večkrat zapiše, da so ljudje okamnili: *»da se zgane ta tišina, ki je strašnejša od same smrti«*. (65) Ponavlja tudi metaforo ceste, ki je v mraku in je ne vidi. V tej pokopališki motiviki so ljudje samo sence, ni pomladi v mrtvem gaju, ranjenci na slamnjačah so živi grobovi, tramovje spominja na vislice, vlada večna noč ... Edina alternativa grozi sedanosti je preteklost:

»Kar sem nekoč doživel veselega, kar žalega, vse mi je bilo pesem, prijazen pozdrav, ljubezniv pogled, vse mi je bila pesem, in tudi bolečina, tudi ta mi je bila pesem meni so prepevale naše gore in naše doline, koder sem hodil, in moje srce je prepevalo z njim ...« (60)

Čas je tako vrednostno označen: na eni strani je apokaliptični konec človeške zgodovine, realnost prve svetovne vojne, čas sedanosti, ki je večni, ki je trpljenje brez konca, na drugi strani se raztezajo prostor osebne preteklosti, življenje, mladost, ljubezen, svet Dioniza in Jacinte. S prihodom smrti kot možnosti, utopije prihodnosti se dve časovni verigi srečata v eshatologiji konca (v črtici *Konec*). Smrt je tako vrnitev v preteklost, je mladost, ljubezen in življenje.

Prav iz obsodbe absurdnega trpljenja človeških eksistenc, enega in vseh, tudi izžareva obsodba zgodovinskega, apokaliptičnega časa, prav v tem tudi čutimo Cankarjev pacifizem, obsodba vojne je obsodba nesmiselnih smrti, konca vseh civilizacijskih norm:

»Čemu to brezdanje trpljenje, čemu bolečina, žalost, strah in smrt? Čemu ti moja srčna kri, samo reci, čemu, pa ná jo, vzemi si jo, iztoči si jo, iztoči si jo brez strahu od kaplje do kaplje, samo povej, čemu?« (69)

III.

Na predstave o koncu človeštva je na Ivana Cankarja predvsem vplivala Biblija, judovsko-krščanska predstava konca, ki jo je treba ločiti od drugih predstav konca, ki so obstajale vse od začetka v različnih civilizacijah.¹³⁹ Slovenska kultura na začetku 20. stoletja je bila strogo katoliška, Ivan Cankar je bil sicer eden od najostrejših kritikov cerkvene dogme, cerkve kot institucije, politične ozkosti in omejenosti katoliških duhovnikov, vendar so po drugi strani njegov pesniški svet bogatile prav biblične podobe.

Krščanski imaginarij, predvsem pa podoba apokaliptičnega konca sta se pojavljala v literaturi vojnega in povojnega obdobja kot pesniški odraz vojne atmosfere. Leta 1914 je *Oton Župančič*, glavni pesnik slovenske moderne in tako imenovani dvorni oz. nacionalni poet prve polovice dvajsetega stoletja, objavil pesem *Dies irae*, s katero je začel vojno tematiko v slovenski literaturi in ustvaril prototip vizionarske literature z biblično snovjo (kar omenja tudi Franc Zadravec v svojem predgovoru k ekspresionistični liriki).¹⁴⁰

| | |
|--|---|
| » In pred vsakim obrazom stoji kruto zrcalo: nič ti ne bo pomagalo, daj račun za svoje dni! | V gomazeči, vrteči se jati, zgrnjeni v črn hudouren oblak, angeli z meči, levi in voli krilati, orli in zmaji polnijo zrak.« |
|--|---|

¹³⁹ Apokaliptične podobe konca so se pogosto pojavljale v literaturi bile na začetku 20. stoletja, na primer v ekspresionistični književnosti. Tu lahko primerjamo naš pogled vsaj z dvema deli: David BETHEA, *The Shape of Apocalypse in Modern Russian Fiction*, New Jersey: Princeton, 1989, in Ingeborg FIALOVÁ-FÖRSTOVA, *Expresionistický pohled na svět: Apokalipsa, válka, aktivismus*, v: *Expresionismus*, Praha: Votobia, 2000.

¹⁴⁰ Franc ZADRAVEC, *Pot skozi noč*, *ibid.*, 114.

Župančič tudi v drugih kiticah pesmi nadaljuje z bibličnimi domišljjskimi podobami, po posameznih točkah Janezovega razodetja. V pesmi se pojavijo tudi »suhi jahači, ki gredo na pokolj«. Zadnja scena je že osebna interpretacija Apokalipse, ki izzveni kot dialog med dvema alegoričnima postavama: Milostjo (bogom) in Zemljo, svetom, človeštvom. Zemlja že kliče po rešitvi, odpuščanju. Za nas je pomembno, da v prvi kitici Župančič tudi omenja motiv ogledala, ki bo sodilo ljudi, in prav ta motiv morda prevzame tudi Cankar.

Morda je prav ta pesem, napisana samo leto pred prvimi črticami, vplivala na Ivana Cankarja, da se je osredotočil prav na motiva sodbe in rešitve, ki ju je izpostavil iz biblične Apokalipse.

Pobudo za biblično, apokaliptično tematiko je Cankar lahko našel v sliki Arnolda Böcklina *Vojna* (prav to sliko tudi omenja v črtici *Sence*), v kateri je upodobljen motiv štirih apokaliptičnih jezdecev na dirjajočih konjih, na enem konju jezdi smrt v črnem oblačilu in z lovorovim vencem na glavi. Lahko ga je inspirirala tudi nemška ekspresionistična literatura, ki je še posebno močno vplivala na slovenske ustvarjalce.

Biblični slovar podob ne kaže samo vpliva literarne tradicije, ampak tudi vpliv slovenske kulture, njene arhitekture in slikarstva, na slovenske literarne ustvarjalce. Ivan Cankar v svojem pisanju večkrat poudarja vpliv fresk in cerkvene ikonografije na svoj pesniški svet. V črtici *Četrta* postaja celo eksplicitno zagovarja vpliv ikoničnih podob na svoj pesniški imaginarij. Motiv poslednje sodbe je pogost na zidovih slovenskih cerkva.

Ivan Cankar začenja z osebnimi razumevanjem smrti kot eksistencialnega fenomena (na primer doživetja smrti starega očeta, smrti matere), osebni pogled pa pozneje razširi v kolektivno vizijo smrti, v arhetip konca, uničenja, v paradigmo poslednje sodbe. Posledica vojne sta umiranje in smrt kolektiva, naroda, človeštva. Osebna interpretacija smrti se poglobi v podobah kolektivne smrti, vizijah poslednje sodbe.¹⁴¹

¹⁴¹ Na začetku 20. stoletja se je v literaturi čas razumel predvsem mitično, ne toliko zgodovinsko, to je bilo obdobje, ko je tradicija krščansko-judovske apokalipse spet postala aktualna. (David M. BETHEA, *The Shape of Apocalypse in Modern Russian Fiction*, New Jersey: Princeton, 1989)

Kot ugotavlja angleški teoretik *Northrop Frye*¹⁴² v svoji znani knjigi iz leta 1983, so pesniki predvsem pod pritiskom najtežje zgodovinske resničnosti hoteli interpretirati svet mitično in metaforično. Sama Biblija je po Fryeu posamezen, ogromen, kompleksno metaforičen svet, ki so ga literarni ustvarjalci v zgodovini nešteto krat interpretirali.

Tudi Ivan Cankar je vse življenje črpal iz krščanskih predstav in krščanske mitologije, kar slovenski znanstveniki do sedaj niso posebno opazili. Slovenski literarni zgodovinar *Jože Pogačnik* je tako leta 1973 v *Zgodovini slovenskega slovstva* opisal o bibličnih stilemih,¹⁴³ ki jih je menda Cankar sprejemal že od leta 1905, na primer o paralelizmu členov po bibličnem vzorcu, pri tem pa ni omenjal bibličnega imaginarija v njegovi prozi.

Že pripovedovalčevo perspektivo lahko primerjamo z Janezovim Razodetjem iz Nove zaveze. Pripovedovalec se na začetku črtic trudi, da bi, podobno kot star, utrujen in bolan apostol Janez na otroku Patmosu, označil svoje podobe kot sanjske, fantastične, kot vizije, svojo vizionarsko moč pa utemeljuje s temnim časom.

Ivana Cankarja obsedajo apokaliptične, biblične podobe in vizije konca. Iz Novega testamenta, predvsem iz Janezove Apokalipse, prevzame samo nekatere motive, posamezne fragmente, predvsem pa ponavlja motiv poslednje sodbe, rešitve in pa motiv usodnega znamenja. Znano biblično vizijo katastrofičnih razmerij interpretira z osebno poetiko.

Že v uvodni črtici Ivan Cankar izreče sodbo nad človekom in človeštvom:

»*Takrat je bila njegovemu življenju in nehanju izrečena sodba do konca dni, sodba trpljenja brez primere, enakega edinole sladkosti, ki je v njem, plamen v plamenu.*« (9)

Tudi v črtici *Ogledalo* avtor označi trenutek sodbe, ko božji človek stoji pred ogledalom, ki ga je postavila božja roka.

»Ali roka božja se je prikazala iz nebes in je postavila na zemljo ogromno ogledalo, ki se je z gornjim robom opiralo samih zvezd,

¹⁴² Northrop FRYE, *The Great Code, The Bible and Literature*, London: Penguin Books, 1990.

¹⁴³ Jože POGAČNIK, Franc ZADRAVEC, *Zgodovina slovenskega slovstva*, Maribor: Založba Obzorja Maribor, 1973, 373.

sloni s spodnjim na dnu morja ter sega na obeh straneh od jutranje zarje do večerne. In vse, kar je bilo živega na zemlji, se je kakor uročeno ozrlo v to silno božje ogledalo, utelesilo se je v njem po svoji pravi podobi, brez lišpa in nakita, brez žide in žameta. Grešni človek je stopil pred sodnika in pravični sodnik je sodil brez besed.« (14)

Tu lahko najdemo srednjeveško idejo socialne pravičnosti v smrti, predvsem pa ogledalo zrcali pogled Meduze, ko pod njenim nevidnim pogledom ljudje okamnijo v sodbi.

Sedanjest je čas greha, groteskne izkušnje spreminjajo človeka v spako.

Konotativno polje fenomena sodba, obsojanja, obsodbe itd. ponekod dobiva konkretnjši, realni pomen: tudi gospod stotnik obsodi najlepše, najbolj zdrave fante na smrt v boju.

Ivan Cankar rad ciklično ponavlja motive. Tudi v črtici To so pa rože v okviru svojih moralnih občutij ponovi motiv ogledala kot trenutka sodbe nad človeštvom.¹⁴⁴

Motiv obsodbe in božjega ogledala Ivan Cankar spet ponovi v črtici Ugasle luči.

V črtici Obnemelost, umetniško zelo izraziti črtici, se pojavi celo aluzija na angele v podobi poslednje sodbe:

»Tišina je bila tolika, da je sama sebe slišala, še glas trobente angelove v dolini Jozafat bi ne bil tako strašen.« (37)

Tudi motiv sodbe pri Cankarju lahko različno interpretiramo, to ni samo obsodba na smrt, je tudi obsodba na življenje v peklu obstajanja, kjer ni smrti, predstava, ki spet spominja na biblično.¹⁴⁵ To je obsodba na sedanjest, na svet živih neživih. Ivan Cankar poslednjo sodbo veže na skupnost, na kolektiv, ki preživlja in je preživel prvo svetovno vojno, na utrujeno, ranjeno človeštvo. Čas konca je hkrati tudi čas začetka, saj je prav ta konec, poslednja sodba, tudi konec trpljenja, čas vstajenja, odrešenja. Čas sedanjosti je čas

¹⁴⁴ Motiv ogledala bo kasneje uporabil Srečko Kosovel (1904–1926), vodilni slovenski pesnik prve polovice 20. stoletja. Ogledalo pri njem izgubi metafizično pogojenost.

¹⁴⁵ Apostol Janez govori o času potem, ko se razlomi sedmi pečat: »In tisti dan bodo ljudje iskali smrt, pa je ne bodo našli, in bodo želeli umreti, a smrt bo bežala od njih.« Razodetje 9/3, *Sveto pismo nove zaveze*, Ljubljana, 1977.

pekla, umiranja, zato krik po koncu, pričakovanje poslednje sodbe, kajti prav groza sedanosti je tista, ki uničuje:

»Kakor za kazen in v zasmeh se je ta sodba sama zapisala na ta lica, spačena od groze: in strašnejša je bila od strahu ...«

»Bodi zaklet v pričakovanju, v strahu zaklet in večni obnemelosti ... Toda ne boš umrl, temveč umiral boš vsak trenotek in brez konca.« (38)

Čas sodbe v črtici *Tretja ura* poimenuje s sintagmo tretje ure, konca zgodovinskega časa.

»Ali ko je odbila ura tretja, se je pretrgalo zagrinjalo od vrha do tal. Grmeč se je razsula noč pred njimi in v njih, pred njimi in v njih so grobovi oznanjali novo zarjo.«

V Bibliji se pojavlja motiv zaznamovanja pravičnih, rešenih in pa tudi prekletih na več mestih. Najbolj izrazit je odlomek, v katerem apostol Janez govori o štirih angelih, ki branijo štirim vetrovom, da bi završali nad Zemljo. Peti angel naj bi se dvigal od sončnega vzhoda in naj bi v roki držal pečat živega boga, tudi on brani štirim angelom, da bi začeli pustošiti po Zemlji, prav z dejstvom, da mora on najprej zaznamovati izvoljene ...

Tudi v Cankarjevi prozi je značilen motiv znamenja, ki ga nosijo ljudje na telesih, na čelih, fragment, ki je vzeta iz Apokalipse. Vsi ljudje dobijo znamenje, ki je kakor žebelj, »s kladivom v čelo zabit«. Znamenje lahko spet razumemo ambivalentno. Po eni strani so zaznamovani tisti, ki so doživeli in preživeli vojno, označeni so z neizbrisnim pečatom izkušenj, ki spreminja mladeniče v starce in ljudi v spake (zaznamovanost Cankar izrazi tudi z metaforo odprtih, vidnih src) in šele na koncu prav to znamenje pomeni tudi tiste, ki bodo odrešeni (kot je to podano v Bibliji).

Ivan Cankar je posvetil razmišljanju o narodu in njegovi kritiki veliko strani v svojem opusu, posebno v dramatikah je bil neusmiljeni kritik laži in farizejstva malega naroda. V *Podobah iz sanj* se še občasno pojavlja pojem domovine, vendar Ivan Cankar kolektiv na prizorišču razume že v ekspresionističnem – in bibličnem – duhu, ta ni več tako nacionalno opredeljen, sestavljajo ga različne rase, narodi in jeziki,¹⁴⁶ za kolektiv veliko bolj redko uporablja sintagmo domovine, avtorju vsi ljudje postajajo bratje (*Pobratimi*). Tudi kralj Matjaž kot

¹⁴⁶ Tudi v Razodetju se omenja množica vseh ras, rodov, narodov in jezikov.

tipičen slovenski nacionalni junak se v Cankarjevi prozi spremeni v Kristusa odrešitelja, podobno kot v *Poslednji sodbi* tudi on dobiva ogenj v oči in ima obličje boga sodnika, h kateremu se dviga izmučena, ranjena množica.

»Kralj Matjaž se ni ganil, tudi ni trenil s plamenečim očesom, ko je gledal, kako je gledal, kako je bil njegov tabor že prostran, kakor ob sodnem dnevu dolina Jozefat.« (76)

Sodni dan pa pripovedovalec razlaga različno, predvsem metaforično. Maša v cerkvi pomeni iniciacijo v svet mita. Že v črtici *Nedelja* nakaže prihod nedelje, začetka odrešenja za vso množico, ki je zbrana pri maši.

V črtici *Velika maša* to metaforo še enkrat ponovi, ljudje prihajajo k maši, in tedaj nastopi trenutek začetka in tudi konca, čas poslednje sodbe. Cankar to poimenuje tudi velikonočni petek, čas, ki bo odrešil ljudi od apokaliptičnih groz.

V zadnji črtici *Konec se* tudi njegov osebni čas zaključí v mitu. Smrt, ki ga obišče kot oseba iz Apokalipse, v črnem plašču in s široko perjanico, s plameni v očeh, je sodnica, ki pripovedovalca sodi in šele ko spregovori pravo besedo, besedo Bog (Smrt je Bog odrešenik!) in potem besede življenje, mladost, ljubezen, se mu smrt spremeni v sestro odrešenico.

Zaključek

Cankarjevo delo *Podobe iz sanj* prav v dojetju človeka in skupnosti in v osredotočenju na moralna vprašanja pomeni bistven premik v ekspresionistični stil, nekatere podobe so kot vzete z ekspresionističnih slik (sence ljudi se vijejo proti nebu, poudarja se krik kot izraz groze obstajanja). Ivan Cankar je v delu upodobil fenomen smrti v različnih podobah. Najprej je to osebna interpretacija smrti kot filozofskega problema. V tem tipu črtic prevladujejo osebna doživljanja in slutnja smrti, smrt je predstavljena kot moralen, eksistencialen problem, velika skrivnost, ki vzbuja nepredstavljivo grozo in strah. Šele v zadnji črtici imamo obrat, neke vrste sprijaznjenje z njo: smrt se tu spremeni v sestro odrešenico. Podobno so ekspresionistični pesniki nadaljevali s čisto osebnim, eksistencialnim dojetjem smrti: tudi pri katoliških pesnikih in Edvardu Kocbeku smrt nastopa kot ženska, kot sestra, ki vodi človeka v višje gibanje (slovenski literarni zgodovinar Franc Zadravec v svojih

razmišljanjih o slovenskih katoliških ekspresionistih opozori, da tudi v pesmih nemških pesnikov: R. M. Rilkeja, Georga Heyma, Franza Werfla smrt nastopa kot sestra).¹⁴⁷

Drugi tip črtic gradi na vizionarski podobi zadnje sodbe kot fantazme kolektivne smrti, ki je hkrati tudi odrešenje, zveličanje. Ivan Cankar obsodbo vojne ovekoveči predvsem z bibličnim imaginarijem poslednje sodbe, tu pa po svoje interpretira samo nekatere fragmente iz Nove zaveze, iz videnja svetega Janeza, kot na primer motiv apokaliptičnega jezdeca, motiv izvoljenih, motiv vstajenja in odrešenja pravičnih ter motiv znamenja. Konotativno področje bibličnih pomenov spreminja in dodaja nove pomene.

S temo smrti v obliki apokaliptičnih vizij so nadaljevali ekspresionistični pesniki in dramatik. *Pesnik Onič* v pesmi *Razodetje* piše, da zemljo teptajo kopita ognjenih jezdecev z baklami v rokah. Tudi Kosovelove vizije v *Tragediji na oceanu* in *Ekstazi smrti* spominjajo na biblične vizije konca sveta. Metafora potopa, konca v morskih globinah nima več pomena rešitve, tudi smrt jaza, individualnosti je dokončna, nakazuje se smrt ene civilizacije za prihodnost druge.

Apokaliptične podobe najdemo predvsem v ekspresionistični dramatik. *Stanko Majcen* je leta 1923 izdal dramo *Apokalipso*, v kateri je variiral odlomke iz Apokalipse v govoru norega popa. Velika bolj hvaležna, kar se tiče fantazijskih podob, je drama *Ognjeni zmaj* velikega ekspresionista *Mirana Jarca*. Ta izbere spet druge motive iz Janezovega Razodetja. Dramo že začenja z besedami, da se dogaja za časa vlade angela brezna – Abadona. Osnovni dramski antagonizem je podan v viharjih barvah in v apokaliptični atmosferi, morje kot abstraktni prostor je morje krvi, svet umira v plamenih, v potopih in požarih umirajo mesta (kot Sodoma in Gomora). Uničevalec, vladar teme, je tukaj poistoveten z razumom, ki ga predstavlja Kapitan, ki ga pripeljal človeštvo na rob propada.

V evropski in tudi v slovenski kulturi je tema smrti civilizacije kot parafraza biblične apokalipse spet postala aktualna na koncu 20. stoletja.

¹⁴⁷ Franc ZADRAVEC, *Futurizem in ekspresionizem v slovenski poeziji*. V: *Pot skozi noč*, izbor slovenske ekspresionistične lirike, Ljubljana 1966, 116.

Mistično doživetje smrti v Kocbekovem prostoru novel (Blažena krivda in Črna orhideja)

»Bil je sam sredi veselja, bil je njegovo neizmerljivo središče.«

(E. Kocbek)

Edvard Kocbek (1904 – 1980) je eden od najpomembnejših slovenskih pesnikov in prozaikov 20. stoletja, znan tudi kot krščanski filozof in esejist. Njegova zbirka kratkih novel *Strah in pogum* iz leta 1951 je spremenila poetiko pisanja po drugi svetovni vojni, saj je pretrgala z modelom ideološkega pisanja¹⁴⁸ in pa s socialnim realizmom, ki je bil v tem obdobju značilen za slovensko prozo. Zaradi politično nesprejemljivega pogleda na NOB in partizanstvo v tej zbirki novel so Kocbeka prisilno upokojili in ga odrinili iz političnega in kulturnega življenja na obrobje družbe. Naslednjo knjigo, pesniško zbirko *Groza*, je lahko izdal šele leta 1963. V spremenjeni družbeni klimi so ga rehabilitirali po njegovi smrti v 80. letih.

V prispevku se bom osredotočila ne toliko na filozofski problem subjekta in njegovega eksistencialistično obarvano dejanje v prostoru, kot na njegovo doživljanje življenja in smrti, ki spremlja dogajanje v dveh novelah: *Blaženi krivdi* in *Črni orhideji*. Zanimala me bo statična slika subjekta v prostoru in njegove spremembe, ko se v procesu približevanja smrti ponotranji prostor okolja. Obe noveli imata tudi podobno pripovedno strukturo in se dogajata v odprtem prostoru. Prav problem smrti Kocbeka pripovednika na poseben način veže na slovensko pripovedno tradicijo, približuje pa ga tudi evropskim fenomenologom.

Fenomen smrti ima v pripovednem dogajanju vseh novel posebno mesto, junaki v zbirki *Strah in pogum* ali samo za las preživijo (prvoosebni pripovedovalec v *Temni strani meseca*, Damjan

¹⁴⁸ Edvard Kocbek s to zbirko sicer ni popolnoma prekinil z modelom ideološke proze s partizansko tematiko. France Bernik prav za ti dve noveli poudarja psihološko avtentične podobe oseb na eni strani in na drugi ideološko zastavljeno zgradbo novel: »Izraža pa se dvojna herezija Kocbekovih junakov v njihovi refleksiji in dialogih, v mišljenju in svetovnem nazoru, kajti v zgodbah novel, zlasti v njihovem razpletu, zmaguje ideja narodnoosvobodilnega gibanja in revolucije, česar slovenska literarna kritika ob izidu knjige ni mogla ali hotela videti.« (BERNIK, 1988: 156)

in Štefan v *Blaženi krivdi*) ali pa na koncu umrejo (oba duhovnika v noveli *Ogenj*, Gregor in Katarina v *Črni orhideji*). Bližina smrti v tradicionalnem antropocentričnem svetu je podana skozi perspektivo enega, mladega intelektualca, ki ga po stopnji zavesti in načinu doživljanja lahko bolj ali manj poistovetimo s pripovedovalcem. Zanimal me bo individualni proces samo-zavedanja.¹⁴⁹ Izkušnja smrti na neki način pomeni temeljno doživetje lastnega bivanja, lastnega jaza, tudi telesa, a hkrati tudi približevanje drugega, intenzivno doživetje njegove telesnosti. V senci smrti oseba spremenjeno doživlja čas in prostor, ki dobiva vesoljske dimenzije, prav v podobah predsmrtnih stanj lahko govorimo o misticizmu iz tradicije slovenske literature.

I.

Slovenski avtorji dolgo časa še v 20. stoletju ohranjajo romantično razmerje do prostora in predvsem do narave¹⁵⁰ ki jim je edini prostor za doživetje notranjega sveta subjekta, rousseaujevska obljuba rešitve za ozaveščeni jaz. Naravne motive uporabljajo za izražanje čustev. Podobno – že bolj findesièclovsko doživljanje narave najdemo še pri pesnikih moderne in pri *Kosovelu*. Slika iz narave jim je predigra za občutljiv, razrvan, že tesnoben notranji svet nervoznega subjekta. Posebno filozofsko doživetje prostora v izjemnih trenutkih najdemo kot findesièclovsko izkušnjo predvsem pri slovenskih pesnikih moderne *Dragotinu Ketteju*, *Otonu Župančiču* in *Josipu Murnu*. Murn v pesmi *Nebo, nebo* izrazi ekstatično zlitje eksistence s prostorom, naravo in vesoljem:

»*Nebo, nebo, / in neskončna, brezmejna ravan! // Pijano oko/žari in iskri / in vpija ta svet prostran. // Horizont molči. / Od neba sem mrak hiti .../ le še tam iz daljave / v te proste širjave / brezmejno prost nekdo beži.//*«

¹⁴⁹ Teoretik David LODGE v svojem razmišljanju o romanu zaznava različne stopnje zavesti junaka v romanu prav glede na razvoj evropske znanosti v 20. stoletju. Če ga parafraziramo, je Kocbekovo delo proza ozaveščene zavesti v slovenski književnosti 20. stoletja: » *It has often been absorbed that in a sense all novels are about the difference between appearance, and reality or much the progress from innocence to experience ... (to individual Self – consciousness)*«. (LODGE, 2002: 42)

¹⁵⁰ Največji slovenski romantik France Prešeren je v epu *Krst pri Savici* umestil usodni krst svojega epskega junaka Črtomira v dramatično in slikovito okolje slapa Savice in Julijskih Alp.

Globoko filozofsko spoznanje svobode, polnosti eksistence doživi Murn v trenutnosti, širini prostora, v gibanju, begu. Subjekt se spoji s prostorom v enost.

Pripovedovalci v 20. stoletju, kot na primer *Ivan Cankar* (1876–1918), so zunanji prostor antropomorfizirali. Problem smrti Ivan Cankar tematizira v kontroverznem romanu *Hiša Marije Pomočnice*. Roman – impresionistična, raztrgana montaža različnih scen in zgodb – upodablja dom življenja, ki pa je še bolj hiša smrti, saj šestnajst deklet v bolnišnici pod budnim pogledom nun pričakuje predvsem svojo smrt. Prav v tem romanu so prisotna mistična doživetja, ki se v otroškem svetu stapljajo z realnostjo. Minka tako pravi, da je Olga, preden je umrla, videla ponoči Mater božjo, obdano s svetlobo, in njena podoba je bila kot vzeta iz svetih slik:

»Kakšna je bila Mati božja?« je vprašala Pavla, židovka.

»Kakor v kapelici. V dolgem, sinjem plašču je bila, z zlatom obrobjena in z zlatimi zvezdami posuta. Od rok pa so lili žarki milosti. In vsenaokoli je bila svetloba, kakor sonce ...«¹⁵¹

Mati božja se je prikazala Olgi pred smrtjo: zjutraj so jo našli mrtvo v kapelici.

Sklep romana je tragičen: roman se začne s prihodom Malči v ustanovo Doma Marije Pomočnice in se konča čez eno leto z njeno smrtjo.

Smrt Malči doživlja kot mistični trenutek združitve s Kristusom v gorski pokrajini, z afirmacijo znane »mistične prostorske vertikale«: spodaj je dolina, sinonim za življenje – trpljenje, zgoraj na gori je odrešenje, drugo življenje, nebeško kraljestvo, območje božjega. Naproti ji prihaja Kristus, tudi tu obdan s svetlobo sončnega vzhoda/zahoda.

»Vesela procesija se je vila iz doline, kjer je noč in trpljenje. biči so pokali, rezgetali so konji in kopita so bila po kamniti cesti. Na vozovih so peli mladi glasovi, zmerom nižje se je pogrezala dolina, tam gori pa so že goreli hribi, sonce je prihajalo procesiji nasproti, že so se mu lesketali lasje, iz zlatih žarkov spleteni ... Pozdravljen, Kristus, ženin, ti vdano ljubljani, tako težko pričakovani! ... Pozdravljen! ...« (98)

¹⁵¹ Ivan CANKAR, *Hiša Marije Pomočnice*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1914, 27.

Smrt je v tem Cankarjevem tekstu pozitivna kategorija, kaže se kot edina možna rešitev, druga stopnja bivanja.¹⁵²

Podobno je tudi Slavko Grum v črticah, ki jih je pisal v 20. letih 20. stoletja, subjektiviziral čas in prostor, v prozo uvedel mestni prostor (podnajemniške sobe, ulico) in ga napolnil s filozofskim obupom in nemim krikom do skrajnosti tesnobe subjekta – pripovedovalca, ujetega v meje obstoja. Prostor se ponotranji, med razboleno osebnostjo in že nadrealističnim prostorom se vzpostavlja svojevrstna identiteta, s tem da subjektivno doživetja obupa prevlada, se prostor subjektivizira s skrajnimi čustvi in tudi z depresivnimi filozofskimi stanji.

II.

Ivan Pregelj (1883–1960), produktivni ekspresionistični pisatelj, je leta 1922 napisal novelo *Matkova Tina*, v kateri ima predsmrtno doživetje smrti – podobno kot pri vseh ekspresionistih – vidno mesto in v kateri pred smrtjo prostor pokrajine dobiva krščansko mistične dimenzije, trpečo žensko reši Marija. Tu je prisotna tradicija krščanskega misticizma in marijanskega kulta, znana iz pripovedništva baročnih mistikov: kot pri Slovencih priljubljenem Tomažu Kempčanu in njegovem delu *Hoja za Kristusom* ali pri slovenskem avtorju Matiji Kastelicu in njegovem delu *Nebeški cilj*, v podobah se vidi vpliv ikonografije krščanskega slikarstva, v katerem so prevladovale podobe Kristusa in Marije.

Glavna oseba Matkova Tina je razpeta v usodnem trikotniku med individualnim bivanjem (notranjim prostorom: refleksijami in čutenji), zgodovino (socialnim prostorom) in naravo (zunanjim prostorom).¹⁵³ Prav pripovedno strukturo Kocbekovih novel *Blažena krivda* in *Črna orhideja* lahko primerjamo z *Matkovo Tino* (z zgodbo

¹⁵² Reakcije slovenske družbe na ta roman so bile izrazito negativne. Odrtega razmišljanja o telesnosti in seksualnosti otrok tedaj ni bilo mogoče sprejeti. Prav ta vidik, prezgodnje doživljanje sprevržene telesnosti, pa se pri dekletih veže na željo po smrti. Na metafizični ravni pa je bil družbeno sporen tudi pozitiven odnos do smrti, ali kot je zapisal Taras Kermauner leta 1974 v spremni študiji: »V zavestni, tezni plasti Hiše ima Cankar do življenja izjemno odklonilen odnos.« (T. KERMAUNER, *Spremna beseda in opombe*. V: Ivan Cankar, *Hiša Marije Pomočnice*, ibid., 102)

¹⁵³ Franc Zadavec tovrstno razvejenost narativne strukture poimenuje kot dve dogajalni zgodbi: zgodovinski dogodek in individualni dogodek (ZADAVEC, 1979: 152).

njene usode in zgodovinsko obremenjenostjo razpleta), z zgodbo osebe, ki potuje po prostoru in se zaradi zgodovinske usojenosti v premagovanju pokrajine približuje svoji smrti.

Leta 1714 v Gorici sodijo vodjem kmečkega upora. Noseča Matkova Tina ponoči potuje na nečloveško eksekucijo nesojenega ženina in očeta svojega nerojenega otroka Janeza Gradnika. Tina, napol blazna od duševnega in telesnega trpljenja, doseže Gorico v zgodnjih jutranjih urah, eksekucijo zamudi in se podnevi vrača domov. Njeno potovanje je brezuspešno, kruta smrt zaročenca, katerega glavo vidi na kolu, jo zlomi, na koncu umre.

Tinina usoda, zgodovinsko in biološko določena, je smrt. Tudi tu Pregelj opisuje približevanje Tinine smrti v odprtem prostoru pokrajine.¹⁵⁴ Prvič se ji smrtna bolečina, ki je tudi bolečina rojevanja, zareže v telo ob sončnem vzhodu, začetek dne je slutnja konca. Imamo kontrast začetka in konca, svetlobe in teme.

»Takrat se je začelo črtati svetlo nad njo in je videla daleč in visoko pred seboj dan, ki je rasteł žez skalnico v peči Valentinovega hriba. Potem je videla sonce v čereh in slišala stoteri krik ptičev ob bregeh v čereh in slišala stoteri krik ptičev ob bregeh v nizkem hrastovju, stoteri šum mladega dne v pomladnem, rahlo ozelenelem bukovju onstran vode.« (356)¹⁵⁵

Pomlad ji vzbudi strašno željo, hrepenenje po nedoseženem, po zmagi nad prostorom. Leži na tleh, umira v smrtnih bolečinah rojstva s sončnim zahodom v ozadju:

»Legla je vznak in strmela proti nebu skozi cvetoče češnjeve veje. Sonce je bilo zdrknilo za goro, visoko gori so se sipali zlati prameni onstran v bregove nad Avčami, na romarsko cerkev pri Mariji Snežnici. Pod bregovi je šumela voda, nekje onstran vode je nekdo zavriskal, od vode je bilo slišati lajež psa, prav v bližini je cvrkotal neznan ptič.«(361)

Njen notranji dialog z devico Marijo pa se pozunanji, ona, ki v bistvu ponavlja Kristusovo trpljenje in postaje njegovih bolečin, se obrača k brezmadežni Mariji, in ta jo na koncu reši in jo vzame v nebesa. Zgodi se čudež. Neusmiljenost brezdušnega prostora, ki

¹⁵⁴ Marjan Dolgan v analizi dogajalnega prostora glede na ta problem ugotavlja, da avtor v noveli poveča funkcijo narave s tem, da jo pripoveduje relacijsko na več ravneh. (DOLGAN, 1983: 117).

¹⁵⁵ Citati iz knjige Ivan PREGELJ, *Zbrana dela*, Prva knjiga, Celje, 1962.

z vsemi podrobnostmi, oblikami, barvami in glasovi kljub njeni smrtni bolečini biva dalje, pa se čudežno izgine, iz sončnega zahoda kar naenkrat zažari jutranja zarja, v prostor poseže blažena devica Marija:

»Zarja je še enkrat oblila cerkvico Marije Strežnice nad Avčami. Nad cerkvico pa se je vnelo kakor zvezdica in se je spustilo v strašnem loku kakor po mostu sem dol k otročnici. In čim bliže in niže je prihajalo, tem jasneje je bilo. Bila je sama Gospa iz nebes in je šla na pomoč ubogi otročnici, ki je razširila roke k njej.«(362)

Smrt je mistična krščanska izkušnja kot rešitev iz trpljenja, prostor se čudežno preobrazi, iz pekla človeške telesnosti je Tina povzdignjena v raj nebeškega kraljestva. Spet je prisotna mistična vertikala med človeškim in božjim svetom, zemljo in gorami/nebesi. Tini prihaja naproti Marija, obdana s svetlobo. Smrt prihaja kot odrešitev, kot zlitje z naravo, kot neke vrste krščanska podoba poroke s smrtjo, bogom (na tak razplet aludira že njen oče, češ da bo usmrtimev v Gorici njena poroka s smrtjo).

III.

Zbirka štirih Kocbekovih novel *Strah in pogum* je izšla oktobra 1951. Zanimali nas bosta dve najbolj alternativni obravnavi partizanstva in NOB noveli *Blažena krivda in Črna orhideja*. Prav ta Kocbekova zbirka novel po semantični ravni pomeni vrnitev h krščanskemu – mističnemu doživetju smrti ter doživljanju eksistencialnih občutij v odprtem prostoru, ki hkrati pomeni subjektivizacijo časa in prostora in pozunanjenje zavesti, kot so jo zakodirali predstavniki moderne in ekspresionizma. Edvard Kocbek vzpostavi odnos subjekta do prostora kot izraz filozofskega doživljanja predsmrtnega stanja in skrajnega čustvovanja v bližini smrti.

Blažena krivda je izšla nekaj mesecev pred drugimi novelami, že poleti 1951. V filozofsko meditativni pripovedi je Edvard Kocbek izhajal iz krščanskega eksistencializma, tudi iz Sörena Kierkegäarda, predhodnika eksistencialistov, blizu mu je bil personalizem Emanuela Mouniera. V mističnem krščanskem mišljenju se je opiral na ideje Charlesa Péguyja, k pisanju pa ga je vzpodbudila tudi Vercorsova knjiga kratkih zgodb.¹⁵⁶

¹⁵⁶ Na paralele med Cocteaujem, Vercorsem in Edvardem Kocbekom je v svoji oceni opozoril Boris PAHOR (*Svobodna polemika*, Trst, 1952, 7, 9,

Partizan Damjan mora likvidirati Štefana, za katerega tovariši upravičeno sumijo, da je izdajal. Damjan se ukazu najprej upre, ne more ga ustreliti, še posebej pa ne zahrbtno, potem pa ukaz sprejme kot svojo usodo in določenost, kot zavezanost kolektivu in zgodovini. Damjan gre s fantom v patrolo, v resnici pa išče trenutek, da ga ustrelji. Po njegovi likvidaciji (za katero se kasneje izkaže, da ni bila uspešna) hoče narediti samomor, v biblični sliki ga ugrizne kača in znajde se v eni hiši z ranjenim Štefanom. Ta mu prizna, da je res nekaj časa bil na drugi strani, saj so ga Nemci zaradi noseče žene prisilili, da je izdajal, a se je potem odločil za partizanstvo. To tudi pomeni njuno končno spravo in pomiritev nasprotij v prostoru.

Pripovedovalec je večinoma avktorialen in se skriva v tretji osebi. Med avtorjem in glavno osebo obstaja identiteta, medtem ko povezava med subjektom in kolektivom postaja sporna, oseba ne more biti samo član kolektiva in samo izpolnjevati ukaze, je že dvomeči individuum 20. stoletja. Glavna oseba Damjan je moški intelektualec, po razumevanju in predvsem po dvomeči poziciji in senzibilnosti dvignjen nad ostale, a prav on se po logiki dvoma mora soočiti z zahtevami skupnosti. »Akt nujnega umora« (kot poimenuje dejanje *Taras Kermauner*)¹⁵⁷ pomeni tudi do skrajnosti boleče soočenje s tujo in lastno smrtjo, spraševanje o smislu bivanja in dejanja. Uresničitev dejanja dozori v dialogu z drugimi, samo dejanje umora kot oblike kaznovanja drugega je temeljna telesna in duhovna izkušnja posameznika.

Poseben problem sta tukaj čas in prostor kot metafizični fenomen, njegovo skupno podobo določajo filozofska razmišljanja in intenziteta doživljanja glavne osebe. Prostorska in časovna ravnina izraza (izraz iz knjige P. Ricoeurja, 2002) je fiktivna izkušnja čas in prostora in ima čisto določeno dimenzijo v tekstu.

France Bernik zapiše, da so prav ekspresivni opisi narave tista sestavina v zgodbi, ki rahljajo Kocbekovo filozofsko prozo in neredko učinkujejo kot retardacija v dramatsko zgrajeni pripovedi. (Bernik, 1988:150) Čas in prostor nista samo nujna kulisa, ampak imata v razpletu pomembno funkcijo.

13). Vercorsovo delo je s Kocbekovim primerjala tudi Boža KRAKAR - VOGEL (*Jezik in slovstvo* 1977/78, 34–42) ter Marko JUVAN (*Jezik in slovstvo* 1985/86, št.5, 185–166).

¹⁵⁷ Taras KERMAUNER, *Problematizacija (nujnega) umora*, Revija 2000, 1983, št. 23–24, 1–48.

Eksistencialistično opredeljeno dejanje spremlja dvom, likvidacija je za Damjana psihološki in filozofski problem, greh in blažena krivda, saj se zaveda, da se mu brišejo meje med dobrim in zlom. Umor izdajalca postaja slast, blažen opoj pogube. Njegovo odločitev spremlja spremenjeno doživljanje prostora in časa. Krvnik in žrtev sta za vedno povezana¹⁵⁸. Bližina smrti tudi zapolnjuje bivanje, eksistenca se uresniči z dejanjem. Kategorija dejanja je tu glavna konstanta Kocbekovega eksistencialističnega prepričanja.

Damjan pelje Štefana v gozd, dokler se pod pretvezo ne razideta in Damjan začne zalezovati žrtev.¹⁵⁹

Že v času, ko hodita skupaj, začenja Damjan intenzivno doživljati nasprotnikovo telo v prostoru, kar sovпада tudi z njegovim spreminjanjem v žival, predatorja, lovca, čuti se mu izostrijo do skrajnosti. Damjan začne hoditi po mačje, usločeno, prožno, pripovedovalec večkrat ponovi, da je sovražnikov obraz ptičji:

*»Damjan je gledal v njegove neugnane noge: dvigal jih je igrivo lahko, kakor da bi plesal. Nekaj ženskega je videl v njegovem vedenju, neprijemljiv in vendar hkrati dognan se mu je zazdel.« (66)*¹⁶⁰

Telo sovražnika začne sovražiti:

»Sleherni Štefanov gib mu je postal zoprni, njegova hoja mu je zbudila ogaben odpor, njegov ptičji obraz ga je dražil, vse njegovo vedenje mu je postalo nesmiselna igra.« (69)

Doživetje drugega je čutno, dekadentno, na ozemlju zla, zapečaten s spremembo:

»Opazoval ga je, kakor si lovec ogleduje divjad. Z radovedno slastjo si je začel ogledovati njegovo telo, zazrl se je v njegovo glavo, v senca, v tilnik, nato pa brez sramu prišel na ramena in prsi, nazadnje pa na srčno stran in na trebuh.« (72)

S tem ko se Damjan spreminja v zver, tudi zapušča normalni čas:

¹⁵⁸ Pri ekspresionistu Preglju je bila Tina v kontekstu zgodovinskih razmerij samo žrtev, krvnik, rabelj je bil neznan.

¹⁵⁹ Gaston Bachelard v fenomenologiji imagologije poudarja, da je gozd skrit, globok prostor in da je dostikrat prostor psiholoških napetosti. (BACHELARD, 1999: 186).

¹⁶⁰ Citati so vzeti iz dela Edvard KOCBEK, *Zbrano delo*, Peta knjiga, Ljubljana: Državna založba, 1994.

»Mimogrede je pogledal na ročno uro in ni več videl njene številčnice. Zapustil je mehanični čas in stopil v brezbrizno morje, najprej je zagazil v plitvino, nato pa se z muko bližal globini. Naenkrat ga je globina začela nositi, tla pod nogami so se izgubila. Samota se je raztegnila, začutil je, da se je neznansko oddaljil od človeka in se približal nemi, neizprosni naravi.« (82)

Tudi prostor postaja skrivnosten, pošasten. Matkova Tina na koncu doživi nebesa, medtem ko je tukaj za Damjana sprememba prostora peklenska.

»V uho so mu zabrnele žuželke in mu odprle tiho brezbriznost. Tla in drevje in žuželke so mu postali nekaj neresničnega, pol slast pol pošast, domovanje nenavadnih, neznanih bitij.« (68)

Dogajanje se v ritmu antične tragedije stopnjuje, prostor postaja neresničen, fantastičen, tudi tu se kot po čudežu spremeni v neki drug, bolj poetičen prostor, bližina smrti se kot v Pregljevi Matkovi Tini napoveduje v pramenih sončnega zahoda:

»Sonce se je nižalo, žuželke so se oddahnile v žužnjanju, zrak je postajal prozornejši, napetost svetlobe in togost oblik sta popustili, dan se je spreminjal v neskončno čist in miren privid.« (70)

Usodnost časa in prostora je nakazana z metaforo kroga, začaranosti, ujetosti, »usodnega risa«, in tudi hoja po prostoru je usodno približevanje smrti. Prostor se tu še razširi, je tudi globina veselja, ki ga Damjan intenzivno doživlja, tako kot intenzivno doživlja svojo lastno eksistenco. V prostoru se giblje v krogu, saj se tudi na duhovni ravni življenje zaključuje v krogu.¹⁶¹

Metafora kroga se še enkrat ponovi v njegovi zavesti. Tudi njegova misel se giblje v vedno ožjih krogih zavesti. Po dejanju se v prostor naseli greh, smrt drugega hkrati nakazuje njegovo lastno smrt:

¹⁶¹ Fenomenologija kroga ima posebno mesto pri filozofih in pesnikih, in to naj bi po G. Bachelardu doživljali v posebnih, izjemnih trenutkih kontemplacije in samote. (BACHELARD, 1999: 232, 233). Karel Jaspers je na primer trdil: »*Jedes Dasein scheint in sich rund.*« (Vsaka stvar je v sebi videti okrogla.). Van Gogh je tudi zapisal, da je življenje najbrž okroglo. Metafora kroga kot principa človeškega življenja najdemo tudi v poeziji slovenskega pesnika Cirila Zlobca.

»Ptiči so cvrčali nad njim, žuželke so se po soncu in senci v mirijadah spreletavale nad njegovo glavo in enolično zvene, kakor bi hotele tudi one zarotiti zlo, ki je grozilo od vseh strani.« (75)

Dogodek s kačo je alegorična podoba zaslužene kazni, ki se zgodi samo nekoliko stran od samomora.

Tako kot v antični tragediji tudi tu na koncu sledi sprava, ki se razplete v zaprtem prostoru, v hiši, ki Damjana spominja na stari, čudodelni hram. V notranjosti prostora se razmerja vrnejo v vsakdanje okvire, Damjan in Štefan preživita, tragedija se ni do konca uresničila, krivde se oprostijo, smrt je s tem izgnana iz prostora, vse znova zaživi.

IV.

Motiv nujnega umora izdajalca je prisoten tudi v Kocbekovi drugi noveli *Črna orhideja*.

Partizanski komandant Gregor, mladi študent intelektualec, v gorah ubije Nemca, izvidnika, in ulovi njegovo spremljevalko Katarino. Medtem ko jo pelje v četo, kjer jo kot izdajalko obsodijo, ugotovi, da je ta edina ljubezen njegovega življenja. Vendar je ljubezen tudi smrt, določen je za njenega likvidatorja. Likvidacija je sporna, saj njena krivda ni dokazana. Dekletova zadnja želja je obleči se v belo nevesto, tako prelepo jo odvede na samotno mesto in pokosi s strelji. Njena smrt je na neki način uvertura v njegovo smrt, medtem ga namreč obkolijo sovražniki in ga začnejo obstreljevati.

Tudi tu je v ospredju mladi intelektualec, ki se znajde v osrčju zgodovinskega dogajanja, pred usodno odločitvijo, da ubije mlado dekle, čeprav ni prepričan o njeni krivdi. Pot v prostoru je refleksija o možnem dejanju, ki ga uresniči čisto na koncu.

Že v začetni sceni pripovedovalec zariše impresionistično spojitve Gregorja s prostorom, z naravo, v kateri so poudarjene daljave, globina prostora in svetost trenutka. Gregor kasneje izjavi prijatelju Janezu, da je prav v tem trenutku postal del zemlje in neba, da se mu je vse približalo, da je začutil bližino v globini prostora, bližina je v senci prihodnjega dogajanja tudi bližina smrti, hkrati pa doživetje absolutne svobode:

»Nad njim se je razpelo modro nebo, skale so pokazale svoje ostre robove ... Ped za pedjo je preizkušal kamne in se vedno hitreje dvigal v steno, dokler nazadnje ni prepoten in zadihan zajahal ostrega grebena. Bil je že visoko ... Ležal je na trebuhu in se oprijemal ozkega vrha, oči so mu orlovsko krožile po dolinskemu svetu, ki se mu je bil odprl. Ko se je rahla sončna sapa za hip polegla, je zaslišal zamolklo

zvenenje daljave in velikega nemega prostora.« ... Tedaj je z nedopovedljivo grozo doživiljal svojo svobodo.» (168)

Ta svoboda je druge vrste kot svoboda kot možnost bega, ki jo vzbuja širina prostora pri Murnu. To je eksistencialistična svoboda, ki tudi predpostavlja neizrekljivo grozo, ki je samo praznina pred dejanjem. Intenzivni trenutek pa že nakazuje katastrofo: v sebi nosi slutnjo ljubezni in smrti.

Aluzije na usodnost antične tragedije so tukaj še večje (pripovedovalec v tem kontekstu omenja Antigono), eros je tanatos. Semiologija vlog, kot jo poznamo iz prejšnje novele, je v strašnem krogu ohranjena: Gregor je lovec, predator, Katarina je njegov plen, njegova žrtev. Drugi je v tem primeru ljubljene objekti. Niti on niti Katarina ne moreta zbežati drug od drugega. Njena telesnost kot telesnost drugega je tu še bolj poudarjena, saj je zaznamovana z erotiko, z željo subjekta:

»Bila je kakor divja koza, skakala je, plezala in znova tekla. S stisnjenimi zobmi je gledal njeni dolgi stegni, ki sta se prožno upogibali in vzvrvnali. Naenkrat je pri drznem poskoku zagledal njene črne lase, kako so ji dražljivo zavihrali. V sebi je začutil zavratno sladko bolečino.« (175)

»Gledal je predse, na pot in na nižinske predele, ob tem pa je gledal tudi na njen pravilni profil s ponosnim čelom, na visoki život z majhnimi, jedrnimi prsmi in na pokončno, lahko postavo. Šla je gibko, z ritmom prirojene skladnosti.« (176)

Čuti se izostrijo, podobe se spreminjajo v simbol, v prostor novele in notranji prostor osebe vdre glasba, realni glasovi iz narave in notranja glasba klasikov.

Tudi tu usodno srečanje s smrtjo pomeni višek bivanja, eksistenčno ekstazo, ki že napoveduje konec, od tod reminiscenca, zgodba iz Gregorjeve preteklosti (srečanje z Alenko), ki napoveduje ta dogodek. Smrt, s katero drug drugega ogrozita, ju tudi poveže v največjo intimnost. Tudi tu se zgodba razplete v enem dnevu, o likvidaciji se dokončno odloči zvečer, Gregor pokosi Katarino s streljo na planjavi zgodaj zjutraj, smrt je povezana s koncem in z začetkom tudi v naravi, z umiranjem in rojevanjem svetlobe. Tudi tu postaja čas drugačen, metafizičen, usoden, je dopolnitev kroga, zaključenost usodne spirale.

»Tišina je zvenela drugače kot pred pol ure, ko je ležal sam na visokem grebenu, zvenela je bliže in določno, kakor da se je na dnu neskončnega prostora odprla razpoka in je skozijo začel teči curek nečesa in se začel spreminjati v usodni čas. Zdelo se mu je, da vedno

razločneje sliši, kako se usiplje pesek iz velikanske peščene ure in kako se njegov curek veča in veča.« (175)

Katarina, njena usoda, njegova usoda, njuna ljubezen in smrt postajajo del vesoljnega prostora. To spoznanje se Gregorju spet utrne s sončnim zahodom, Kocbek to poimenuje kot »dopadenje vesoljskega duha«. Intimnost dveh ljudi je tudi intimna povezava s časom in prostorom, zgodovino in naravo, je višek bivanja:

»Katarinina usoda se je tiho zlivala z zahodom sonca, z globino vedno svetlejšega neba, z mrakom v dolini, z vonjem po toplem kamenju in smoli, s sveže dišečim vetrom in presunljivimi planinskimi rastlinami. Za ganljivimi občutki je zaslutil nespremenljive zakone življenja, kakor da bi pravkar srečal Antigono. Preletel je stoletja in rodove, izkustva in razloge, približal se je posebni vednosti.« (203)

Spet krščanska predstava, ki se tukaj utelesi, umiranje je poroka s smrtjo v naravi, kulisa antične tragedije mora biti sončni zahod:

»Sončni zahod je bil tako slovesen, da ga njeni čuti niso mogli do kraja prenesti, življenje in smrt sta se v njem združila in se ji tesno približala kot neminljivo hrepenenje po utelešenju vesoljne biti.« (209)

Kategorija žrtvovanja za skupnost je tu še posebej poudarjena. Žrtvovanje postane neke vrste poganski obred. Gregor je omamljen z žrtvovanjem, s polnostjo bivanja, z bližino smrti.

V tej zgodbi tudi nasprotnica Katarina dobi svoje mesto, zaslišimo njen glas v prostoru, čeprav ne tako intenzivno kot Gregorjevega. Junakinja se boji, obvladujejo jo čustva samote, tesnobe, groze in obupa. Na koncu, po njegovi odločitvi, se spremeni njena oseba v alegorijo smrti, njena osebnost izgine za belo tančico:¹⁶²

»Spremenila se je v neskončno nežno bitje, ki se je z njim vred rodila in ga nevidno spremljala vse življenje, z njim vred tvegala in grešila, z njim vred sanjala in hrepenela, se z njim vred mučila in upala.« (223)

Obred žrtvovanja se mora uresničiti ob sončnem vzhodu, ko celo svetloba postaja usodna.

¹⁶² Smrt je v kolektivni podzavesti ženskega spola. Že v prvi noveli *Blažena krivda* Damjan po odločitvi za likvidacijo, da se mu je Štefan začel spreminjati v žensko.

»Sonce se je bližalo naglo, kakor da svetlo peneče se morje hrupno in neusmiljeno vdira v rahlo zastrt svet na videz urejenega življenja. In to veselo uro prebujenja in sončnega klitja si je izbrala usoda za svojo kruto igro.«(220)

V likvidaciji ljubečega objekta je tudi tu nekaj slastno dekadentnega, blasfemičnega, Katarina mora biti blasfemično privlačna, da bi bila vredna žrtve.

Konec – prihod smrti je vrhunec tega doživljanja, priznanje ljubezni in tudi smrti, hkrati pa je spet biblična dopolnitev časa:

»Čas je tekel z blazno hitrostjo. V nogah je začutil težo, tla so se udirala pod njim. Videl je, kako je dvignila roke proti njemu. To kretnjo je napravila kakor človek, ki se v sanjah napoti v neznani svet in se na ozki brvi bojuje za ravnotežje.«(229)

Nevesta v belem z rdečimi madeži v soju vzhajajočega sonca in s kuliso gozda in gor ima chagallovske barvitost in sporočilnost krščanske simbolike. Spet je prisotna vertikalna mistična podoba, vizualna scena s kontrastnimi barvnimi komponentami in s simbolnimi podtoni: smrt ženske pod gorami, oblita s svetlobo sončnega vzhoda. Čudež je prikrit, mistično doživetje se nakaže samo v obrisih, manjkata figuri Kristusa ali Marije, samo slutimo že znano mistično poroko s smrtjo iz slovenske literature, podoba je jasno obdana s sončno svetlobo in metafizično usodnostjo gora ter bližino neba – prostorom božjega.

Njena smrt je tudi uvertura za njegovo smrt, občutje usodnosti, približevanje usode – smrti velja tudi in predvsem za Gregorja. Rešitve ni, igra je dokončana tudi za glavnega junaka. Umik pred smrtjo v Blaženi krivdi deluje nedokončano, neke vrste vsiljeni srečni konec, ki mu ne verjamemo popolnoma, razplet v Črni orhideji je nasprotno edino možni zaključek.

Zaključek

Edvard Kocbek poetizira dejanje umora v prostoru, s tem ko se čas dopolni v bližini smrti. Čeprav nastopa več oseb, je ta proza v bistvu monološka, prvi dialog glavne osebe je dialog s smrtjo, od tod subjektivizacija zunanjega prostora. Čas in prostor postajata usodna, iracionalna, oseba intenzivno doživlja drugega (tudi kot telo), skrivnost vdre v svet, doživljanje se spremeni v ekstazo, spremeni se razmerja, nasprotja se dopolnijo, bližina je intimnost človeških stikov in tudi bližina človeka s prostorom, z vesoljsko bitjo, vesoljsko duhovnostjo. Narava je antropomorfizirana kulisa za intenzivno refleksijo, za ozaveščanje subjekta, ki doseže mejno točko svoje eksistence in doživljanja, prostor se mu razširi v vesoljski prostor.

Daljava je bližina, čas teče hitreje, hkrati pa je subjekt zaustavljen v večnosti. Povezava z naravo je tudi povezava z zgodovino. Doživljanje smrti ima podobo krščanskega misticizma.

V dveh zgodbah se osebe gibljejo v prostoru in se hote in nehote približujejo dejanju, to gibanje je koncentrično, zato metafora kroga, saj pomeni tudi približevanje usodi, ki je smrt, ljubezen. Usodni kontrasti se združujejo. Človek se z dejanjem opredeli. Dejanje, čeprav je to umor, je še vedno na neki način smiselno, čeprav pripovedovalec že dvomi o njem.

Bližina smrti je resnica, ki razsvetli in osmisli bivanje. Zemlja, genetični začetek, tukaj izvir poetičnega doživljanja subjekta, se poveže na realni ravni z neskončnostjo prostora, vesoljem, na simbolni z zgodovinskim trenutkom in pa s smrtjo, ki jo doživlja pesnik v usodnem krogu grške tragedije in z izkušnjami krščanskega misticizma. Svet (zemlja, prostor) tako dobiva zgodovinske razsežnosti.

Sklep

Pozitivna mitologija ženske v slovenski prozi

Za slovensko književnost imajo miti poseben pomen. Denis Poniž je leta 2004 napisal o mitu Lepe Vide: »Zato smemo govoriti o nekem hkrati arhetipskem in univerzalnem mitu, v katerem naj bi bile skrite določene poteze, ravnanja in usodni obrati, značilni za slovenski narod in njegovo »kolektivno dušo«. Prav množica slovenskih literarnih del, v katerih je ta mit prikazan, predelan in dopolnjen v celoti ali po delih ter njegovi vplivi ne samo na literarne ustvarjalce, marveč na narod kot celoto, naj bi govorila o posebnem pomenu tega mita, nemara kar o njegovi usojenosti.«¹⁶³

Judith Butler uzakoni podobo ženske v zahodni kulturi v okviru dihotomije grešnice in svetnice. V slovenski kulturi, v ozavešeni prozi 19. in 20. stoletja se je v očeh avtorjev izoblikoval pogled na žensko v razpetosti med materjo in prostitutko kot dveh protipolov – dveh mitov, dveh funkcijsko obremenjenih podob ženske. Mita sta izhajala iz vrednostnega sistema slovenske nacionalne kulture, zgodovinsko zaznamovanega tudi s krščansko tradicijo, ki je bila v slovenski kulturi še posebno močna. Avtorji so oblikovali podobo ženske ne samo v kontekstu kulturnih dogem, ampak tudi pod vplivom moderne psihologije in prevratnih filozofskih idej z zahoda. Pomembni so bili tudi literarni vzori pri avtorjih, ki so v literaturi začeli s problemom spornega položaja ženske v družbi, njene emancipacije (Ibsen, Strindberg). Na splošno ga je označeval tudi proces individualizacije subjekta v okviru slovenske umetniško zahtevne proze. Moderna perspektiva pripovedovalca postaja kompleksna, slike oseb in njihovega delovanja večpomenske, semantično odprte. Ko se je v slovenski prozi v očeh drugega oblikoval prototip ženske, je bil to mit o dobri, idealni materi in ta je

¹⁶³ Denis PONIŽ, *Problem lepe Vide, Jezik in slovstvo L/2*, Ljubljana, 2004, 82.

imel veliko večjo moč kot lik negativne ženske. Mit o idealni ženski se je v simbolistični literaturi povezal s kategorijo hrepenenjo, Cankarjeva lepa Vida iz istoimenske drame je idealne ženska, po kateri se hrepeni in ki tudi sama hrepeni.

V slovenski prozi je Ivan Cankar zakodiral dva pozitivna mita o ženski: lik matere in pa mit o lepi Vidi. Posebno produktiven za slovensko književnost je bil mit lepe Vide¹⁶⁴ z vsemi simboličnimi možnostmi in nešteti metafizičnimi konotacijami: mit je bil posebno produktiven na področju filozofskega in kulturološkega razumevanja literature: v 20. stoletju so ga poizkušali interpretirati tako literarni ustvarjalci kot filozofi, bil je pomemben in konstitutiven pri oblikovanju slovenske identitete v postromantičnem obdobju 20. stoletja. Nasprotno je pozitivni mit matere igral bolj tradicionalno, bolj konzervativno vlogo v slovenski književnosti in kulturi in se je v 20. stoletju povezoval ne toliko s filozofijo, kot z ideologijo: predvsem z narodno konstitutivno ideologijo naroda – kar se odraža predvsem v delu pisatelja Prežihovega Voranca. Podobnemu procesu lahko sledimo v slovanskih literaturah,¹⁶⁵ podoba matere se je povezovala z nacionalno in tudi s komunistično ideologijo (s prodorom socialističnih utopičnih predstav). Ivan Cankar je tematiziral mit matere v okviru krščanskih predstav in katoliških nasprotij, predvsem pa v navezavi na krščanske simbole: mati je krščanska Marija, breztelesna in brezmadežna, ki se kot v evharističnem obredju žrtvuje za otroke in moža: ta ideja se večkrat ponovi tudi v drugih njegovih delih.¹⁶⁶

Mit matere se je zakodiral kot ideal na področju žrtvovanja prav v času moderne, čeprav je že v tem obdobju Cankarjeva sodobnica pisateljica Zofka Kvedrova pisala o drugačni ženski: o sporni materi, ki v trenutku krize ustrelji sina.¹⁶⁷

¹⁶⁴ Motiv Lepe Vide, prevzet iz ljudskega slovstva, se je vlekel v slovenski književnosti vse od Prešerna, Jurčiča, Župančiča do Cankarja (v kolikor upoštevamo samo glavne interprete tega mita).

¹⁶⁵ O postromantičnih tendencah v poljski literaturi razmišlja v svojih študijah Marie Janion (M. JANION, *Gorączka romantyczna*, Prace wybrane, tom 1, Kraków: Universitas, 2000).

¹⁶⁶ Marija STANONIK, Svetopisemska motivika v slovenskem leposlovju 19. in 20. stoletja, *Slavistična revija* 51, posebna številka, Ljubljana, 2003, 281.

¹⁶⁷ Primerjaj z mislimi Katje MIHURKO PONIŽ: »Kvedrove namreč niso zanimale matere, ki bi v obliki idealiziranih likov utelešale patriarhalne predstave o dobri ženi in vzorni materi, o taki, ki zatira lastne interese,

Prežihov Voranc je mit o dobri materi v noveli *Samorastniki* povezal s socialnimi in narodnimi idejami. Prav mit idealne matere se je ohranjal še dolgo tudi v povojni slovenski prozi (lahko ga na primer zasledimo v prozi Franceta Bevka (v kratki povest *Mati* iz leta 1949).

Protipol idealne ženske je prostitutka, ta motiv se v slovenski književnosti ni popolnoma izoblikoval kot mit, saj se ni nikoli do konca uresničil. Predstavniki slovenske moderne so v svojih delih poudarjali žensko in metafizično dimenzijo ljubezni in prav oni so tudi začeli z mitologizacijo ženske v kontekstu krščanskega imaginarija in pod vplivom filozofskih idej fin de siècle. Podoba ženske v slovenski književnosti 20. stoletja kaže tudi na odnos do telesnosti v slovenski književnosti predvsem v prvi polovici 20. stoletja, opisi telesnosti so opisi ženske. Moderno interpretacijo senzualne, dekadentne telesnosti kot pomembnega atributa pesniškega sveta začenjata Ivan Cankar v zbirki *Erotika* in Oton Župančič v zbirki *Čaša opojnosti* leta 1899. Telesnost je prepovedano področje strasti in čutnosti, predvsem pa področje zla: prostor greha in pokore, kazni predvsem v krščanskem sistemu zahodnega sveta: posebno boleče so to tematizirali predstavniki moderne. Naturalist Fran Govekar je na koncu 19. stoletja uvedel motiv prostitutke v romanu *V krvi*. Mit prostitutke se na začetku 20. stoletja demitologizira. Ivan Cankar že v pesniški zbirki *Erotika* v ciklu *Dunajski večeri* interpretira socialno ozadje problema, čutna prostitutka je predvsem mati, njena erotična zunanost ga sicer priteguje, vendar se mu že oglašča tudi sočutje, poudarja socialno ozadje problema. Do konca razvije preobrazbo prostitutke v mater Slavko Grum v svoji kratki prozi v 20. letih, kjer telesnost ženske postaja tako iracionalna in zla, da njeni opisi izginjajo, razpetosti v mitu se mu združujejo in se povezujejo, prostitutka postaja tudi mati.

Stereotipi o ženski v slovenski književnosti druge polovice 20. stoletja sicer izginjajo, vendar ne popolnoma, tako kot ugotavlja Blanka Bošnjak za najnovejšo slovensko kratko prozo.¹⁶⁸

seksualnost in živi predvsem za svoje družinske člane.« (K. Mihurko Poniž, *Drzno drugačna: Zofka Kveder in podobe ženskosti*, Ljubljana: Društvo za kulturološke raziskave, Književna zbirka za ženske študije in feministično teorijo Delta, Ljubljana, 2003).

¹⁶⁸ Blanka BOŠNJAK, Mitologizacija v slovenski kratki prozi osemdesetih in devetdesetih let dvajsetega stoletja, *Slavistična revija* 53/2, Ljubljana, 2005, 135–153.

V krogu krščanskih in drugih mitov

Podobno kot velja za druge majhne slovanske literature, se je razvoj slovenske književnosti dogajal v povezavi z razvojem narodne identitete. To je ohranilo svojevrstno romantično perspektivo tudi v razvoju »literarne mitologije«, ki se je razvila v specifičnem slovenskem literarnem sistemu književne produkcije 20. stoletja.

Krščanski in drugi miti se oblikujejo na različnih ravneh in glede na funkcijsko vlogo v besedilnem korpusu lahko ali spodbujajo domišljijiski prostor ustvarjalcev ali pa so nasprotno kot stereotipi dokaz tradicionalnih, zgodovinsko preseženih kulturnih paradigem in uzakonjenih predsodkov nekega obdobja, predvsem kadar se povezujejo s politično ideologijo.

Slovenska literatura, podobno kot druge književnosti s specifičnimi zgodovinskimi in kulturnimi nujnostmi in zakonitostmi v srednjeevropskem prostoru, je oblikovala značilne mite: med njimi imajo posebno mesto krščanski in kulturološki. Marija Stanonik¹⁶⁹ v svoji študiji obdela funkcije svetopisemskih motivov po posameznih literarnih zvrsteh in v sintezi ugotavlja prevlado določenih svetopisemskih motivov, med njimi najbolj vsestransko razvito pasijonsko motiviko.

Motivika svetega pisma je imela posebno mesto v obdobju ekspresionizma, ki je poudarjalo osnovna eksistencialna vprašanja, kot je izpostavljalo in ponavljalo diskurz o smrti in koncu civilizacije. Podobo kolektivne smrti v zbirki črtic *Podobe iz sanj* je Ivan Cankar navezal na motive apokalipse. Apokaliptični motivi so bili prav v obdobju ekspresionizma na splošno pogosti v evropskem in tudi srednjeevropskem prostoru in tudi v slovenskem kontekstu so se v tem obdobju tovrstni motivi obsesivno vračali v vseh zvrsteh in pri različnih avtorjih. Ivan Cankar je v zbirki črtic *Podobe iz sanj* subjektivno in ustvarjalno upodobil motive iz Svetega pisma.

Že moderna pa je poudarjala fenomen erosa in tanatosa kot odgovor na vprašanje o življenju in smrti. Razkriva se, da so o teh bistvenih ključnih temah metafizičnega značaja igrale vlogo krščanske predstave.

¹⁶⁹ Marija STANONIK, Svetopisemska motivika v slovenskem leposlovju 19. in 20. stoletja, *Slavistična revija* 51/2003, posebna številka, 260–308.

Posebno pomembna je tema smrti v slovenski književnosti, ki jo je začel prav romantik France Prešeren v *Sonetju nesreče* in povencnih sonetih. Temo je upodobil izrazito moderno, eksistencialno intonirani dialog s smrtjo so nadaljevali njegovi nasledniki. Posebno mesto pa dobi smrt v slovenski književnosti 20. stoletja.

Za bolj poglobljeno, popolno vedenje, kako se je upodabljala smrt v slovenski prozi, bi bilo treba obdelati več gradiva, problema nisem obdelala razvojno, tipološko, po posameznih avtorjih in obdobjih, pregledala sem samo tipične, izrazite ustvarjalne interpretacije podob smrti, ki so značilne za slovensko književnost 20. stoletja. Razmišljanja razkrivajo specifično poetiko smrti – podobno kot lahko na podlagi več študij govorimo o specifični podobi ženske v slovenski književnosti.

V dveh poglavjih sem razmišljala, kako je tudi predstava o smrti in umiranju zasnovana v okviru krščanske mitologije, glede na ta problem sem medbesedilno analizirala Cankarjevo *Hišo Marije Pomočnice*, Pregljevo *Matkovo Tino* in predvsem dve Kocbekovi noveli iz zbirke *Strah in pogum: Strah in pogum* in *Črno orhidejo*.

Tema smrti dobi posebno mesto v slovenski prozi po drugi svetovni vojni. Dialog s smrtjo postane dialog z drugim, mrtvimi, dialog z absurdom. Posebno mesto ima smrt v prozi z vojno tematiko (v prozi Andreja Hienga in Vladimirja Kavčiča). Eden z najpomembnejših romanov v slovenski prozi *Deček in smrt* Lojzeta Kovačiča iz leta 1968 je roman o očetovem umiranju in smrti. Podobe smrti se v tem obdobju v slovenski kulturi oblikujejo pod vplivom eksistencialne filozofije in fenomenoloških vplivov (na primer Heideggerjeve filozofije). Smrt v okviru premisleka nad razponi človekove eksistence postaja filozofski problem.

Podobno kot lahko zapišemo tezo, da je bila slovenska književnost dolgo vzgojna in didaktična, da je predvsem na začetku izpolnjevala in poudarjala funkcijo nacionalne književnosti, da so te funkcije prevladovala pred poetološko¹⁷⁰, lahko kot specifičnost slovenske proze opredelimo tudi njen mitotvorni značaj. Na začetku

¹⁷⁰ Boris Paternu je tovrstno značilnost slovenske književnosti opredelil z besedami: »Najlaže opazna in trajna vsebinska črta slovenske književnosti je vse od njenih začetkov naprej zelo močna angažiranost za idejo narodne in kasneje socialne osvoboditve.« (Boris PATERNU, *Pogledi na slovensko književnost*, Študije in razprave, 1. knjiga, Ljubljana: Partizanski tisk, 1974, 13).

20. stoletja so avtorji ustvarili številne mite, ki so prehajali tudi v kulturno sfero, oblikovali slovensko identiteto, ki so se v različnih variantah in interpretacijah vračali in obsedali slovensko literarno, kritično in filozofsko misel in še danes opredeljujejo stalnice slovenskega duhovnega obzorja, ozemljujejo slovenski literarni spomin med preteklostjo in prihodnostjo, zarisujejo geografski kot simbolni prostor na področju tipične slovenske mitologije.

Slovenska književnost je bila v določenem obdobju v tvorbi mitov paradigmska in avtorji so radi posegali po njih. Literarni miti so v razvoju slovenske književnosti 20. stoletja odigrali posebno vlogo in so bili prostor medkulturnosti in medliterarnosti. Podobno kot se razlaga mitov razkriva kot filozofski in kulturni problem, je tudi mesto in funkcija mitov v slovenski književnosti mogoče ovrednotiti samo kompleksno. Na eni strani je bila funkcija mitov včasih omejujoča, v znamenju idejnega poenostavljanja in enostranskega vrednotenja, na drugi strani pa so bile prav mitske podobe izraz plodne navezave na tradicijo, ki so vzpodbujale metaforične in simbolne vrednosti motivov in zgodb (na primer v času ekspresionizma).

Mitotvorni proces v slovenski književnosti 20. stoletja ni bil samo proces v majhni slovenski književnosti, saj je bila tako tvorba mitov značilna za mnogo večje književnosti, kot je poljska književnost, prej to lahko opredeljujemo kot specifičen ris in podstato slovenske književnosti, kar je povezano z njeno nacionalnotvorno funkcijo, ki jo je morala opravljati vse do druge polovice 20. stoletja, nastanek in obstoj mitov ima tudi druge izvirne stalnice: kot poseben odnos do tradicije.

Na koncu svojih razmišljanj lahko samo upam, da mi je v študiji uspelo analizirati in dešifrirati nekatere mite v slovenski književnosti, jih znanstveno opredeliti in pri tem razkriti mitološki proces kot nekaj specifičnega, izjemnega za slovensko književnost, hkrati pa tudi kot splošen pojav – kot mitotvorni proces v srednjeevropskem prostoru, ki ima svoje zakonitosti in tudi posebnosti.

Seznam literature:

- Porter H. Abbot. *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge University Press, 2002.
- Christa Binswinger, Carmen Scheide, German Ritz (ured.), *Nova swiadomość płeci w modernizmie*, Kraków: Universitas, 2000.
- Elisabeth Abel. *Writing and Sexual Difference*. Brighton: The Harvester Press, 1982.
- Pierre Albouy. *Mythes et mythologies dans la littérature français*. Paris, 1969.
- Balibar Althusser, Pecheux Marcheley. *Ideologija in estetski učinek*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1980.
- Louise Althusser. *Lenin and Philosophy and Other Essays*. London, New Left Books, 1971.
- Erich Auerbach. *Mimesis. Prikazivanje stvarnosti u zapadnoj književnosti*. preveo Milan Tabaković, Beograd, 1968.
- Roland Barthes. *Mythologies*. Paris, 1957.
- M. David Bethea. *The Shape of Apocalypse in Modern Russian Fiction*. Princeton University Press, New Jersey, 1989.
- Ch. Batterby. *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*. London, 1989.
- Simone de Beauvoir. *The Second Sex*. prev. H. M. Parshley, New York, Vintage Books, 1974.
- Gaston Bachelard. *Poetics of Space*. Boston: Beacon Press, 1994.
- Maria Bobrownicka. *Narkotyk mitu. Skicze o świadomości narodowej i kulturowej Słowian zachodnich i południowich*. Kraków: Universitas, 1995.
- Maud Bodkin. *Archetypal Patterns in Poetry*. Oxford, 1950.
- Kamila Budrowska. *Kobieta i stereotypy*. Białystok: Transhumana, 2000.
- Judit Butler. *Gender Troubles: Feminism and the Subversions of Identity*. New York: Routledge, 1994.
- Roger Caillois. *Le mythe et l'homme*, Paris, 1972.
- Joseph Cambell. *Mitološke teme u kreativnoj literaturi i umetnosti*. Prevele Mirna Kostić i Alekandra Bošković, u časopisu Vidici, Beograd, 1987/251–252.

- Albert Camus. *Mit o Sizifovi*. Preveo Nerzek Smailagić. Sarajevo, 1963.
- Ernest Cassirer. *Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs*. Darstadt, 1969.
- Albert Cook. *Mit i jezik*. preveo Dušan Puhalo, Beograd, 1968.
- Nancy Chodorow. *The reproduction of Mothering, Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley: University of California Press, 1978.
- Margaret Dalziel (ur.). *Myth and Modern Imagination*. Dunedin, 1967.
- Mihailo Đurić. *Mit, nauka, ideologija*. Beograd, 1989.
- Mircea Eliade. *Kosmos und Geschichte, Der Mythos der ewiger Wiedekehr*. Düsseldorf, 1953.
- Mircea Eliade. *Morfologija i funkcija mitova*, preveo Aleksander Bošković, u časopisu Vidici, Beograd, 1987/ 251–252.
- Mircea Eliade. *Mýty, sny a mysteria*. Prev. Jiří Vízner, Praha, 1998.
- Mircea Eliade. *Myths, Dreams and Mysteries*. London: Harper Row Publishers, 1975.
- Mary Ellmann. *Thinking about Woman*. New York: Harcourt, Brace, World, Inc., 1968.
- G. Ecker (ur.). *Feminist Aesthetics*. Boston: Beacon, 1986.
- Harold Fich. *A Remembered Future. A Study in Literary Mythology*. Bloomington, 1984.
- Aminatta Forna. *Mother of all Myths*. London: HarperCollins Publishers, 1999.
- Betty Frieden. *The Feminine Mystique*. New York, 1963.
- Northrop Frye. *The Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton University Press, 1975.
- Northrop Frye. *The Great Code. Bible and Literature*. London, 1984.
- Northrop Frye. *The Fables of Identity*. New York, 1963.
- Northrop Frye – L.C. Knights. *Myth and Symbol*. Lincoln, 1963.
- Goodman (ur.). *Literature and Gender, Approaching Literature*, London: Routledge, 1986.
- Lucien Goldman. *Pour une sociologie du roman*. Paris: Gallimard, 1965.
- Ernesto Grassi. *Kunst und Mythos*. Hamburg, 1957.
- Susan Gubar, M. Sandra Gilbert. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writers in the Nineteenth Century Imagination*, New Haven: Yale Univ. Press, 1974.
- Kurt Hoffmann (ur.). *Die Wirklichkeit des Mythos*. München, Zürich, 1963.
- Veselin Ilić. *Mitologija, ideologija i umetnost*. Beograd, 1987.
- Veselin Ilić. *Mitologija i kultura*. Beograd, 1988.
- Edwin Oliver James. *Myth and Ritual*. London, 1985.
- Karl Kerényi. *Prometheus, Die menschlichen Existenz in griechischer Deutung*. Hamburg, 1959.

- Geoffrey Stephen Kirk. *Myth, Its Meaning and Functions in Ancient and Other Cultures*. Cambridge, 1970.
- Leszek Kołakowski. *Obecność mitu*. Kraków, 1966.
- Julia Kristeva. *Black Sun, Depression and Melancholia*. New York: Columbia University Press, 1989.
- Maire Jaanus Kurrik. *Literature and Negation*. New York: Columbia University Press, 1979.
- Claude Lévi-Strauss. *Mythologike*. Paris, 1968.
- Lévi-Strauss, Claude. *L'homme nu*. Paris, 1971.
- David Lodge. *Consciousness and the Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- James E. Miller (ur.). *Myth and Method: Modern Theories of Fiction*. Lincoln, Nebraska, 1960.
- Kate Nancy Miller. *The Poetics of Gender*. New York: University Press, 1986.
- Daniel-Henri Pegeaux. *De l'imagerie culturelle à l'imaginaire. Précis de la littérature comparée*. Ur. Pierre Brunel, Yves Chevrel, Paris: PUF, 133–161. 1989.
- Robert Pynset. *Patraní po identitě*. Př. B. Hemeliková, Praha: HH, 1996.
- Paul Ricoeur. *Zgodovina in pripoved*. Prev. M. Medvedšek, S. Perko. Ljubljana: Apokalipsa 2002.
- Paul Ricoeur. *Čas a vypravění II*. Praha: Oikoymenh, 2002.
- Adrianna Rich. *Of Woman born. Motherhood as experience and Institution*. New York: W.W. Norton Company, 1995.
- Ruth Robbins. *Literary Feminisms*. London: Macmillian Press LTD, 2000.
- Arthur Robert A. Segal. *Theorizing about Myth*. University of Massachusetts Press, 1983.
- Milivoj Solar. *Filozofija književnosti*. Zagreb, 1985.
- Milivoj Solar. *Mit o avantgardi i mit o dekadenciji*. Beograd, 1985.
- Milivoj Solar. *Roman i mit*. Zagreb, 1988.
- Milivoj Solar. *Teorija proze*. Zagreb, 1989.
- Milivoj Solar. *Edipova braća i sinovi*. Zagreb: Naprijed, 1998.
- Sveto pismo starega in novega zakona*. Beograd: Britansko in inozemsko svetopisemsko društvo, 1977.
- Jane Swigart. *The Myth of the Bad Mother*, New York: Doubleday, 1991.
- Moi Toril. *Politika spola/teksta: feministična literarna teorija*. Prev. Katarina Jerin. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura (Labirinti), 1999.
- Shari L Thurer. *The Myths of Motherhood*. New York: Houghton Mifflin Company, New York, 1994.
- John J. White. *Mythology in the Modern Novel: A Study of Prefigurative Techniques*. New Jersey: Princeton, 1973.

Bibliografija sekundarne literature o slovenski književnosti:

- France Bernik. *Problemi slovenske književnosti*. Ljubljana: Državna založba, 1980.
- France Bernik, Marijan. Dolgan. *Slovenska vojna proza 1941–1980*. Ljubljana: Slovenska Matica, 1988.
- Marjan Dolgan. *Tri ekspresionistične podobe sveta*. Ljubljana ZRC SAZU, 1966.
- Marjan Dolgan. *Pripovedovalec in pripoved*. Maribor: Založba Obzorja Maribor, 1979.
- Marjan Dolgan. *Kompozicija Pregljevega pripovedništva*. Koper: Lipa, 1983.
- Ivan Dorovský. *Balkán a Mediterán*. Brno: Masarykova univerzita, 1997.
- Ivan Dorovský. *Slované a Evropa*. Brno: Masarykova univerzita, 2000.
- Helga Glušič. *Slovenska pripovedna proza v drugi polovici dvajsetega stoletja*. Ljubljana: Slovenska matica, 2002.
- Taras Kermauner. *Vračanje mita v sodobni slovenski dramatik*. Ljubljana: Partizanska knjiga, 1988.
- Matjaž Kmecl. *Od pridige do kriminalke*. Ljubljana: Državna založba, 1975.
- Janko Kos. *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1987.
- Janko Kos. *Pregled slovenskega slovstva*. Ljubljana: Državna založba, 1997.
- Gregor Kocjan. *Kratka pripovedna proza od Trdine do Kersnika*. Ljubljana, 1983.
- Dušan Moravec. *Vezi med slovensko in češko dramo*. Ljubljana, 1963.
- Dušan Pirjevec. *Ivan Cankar in slovenska literatura*. Ljubljana, 1964.
- Denis Poniž. *Ivan Cankar – Lepa Vida, Poskus interpretacije*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2006.
- Jože Pogačnik, Franc Zadravec. *Zgodovina slovenskega slovstva*. Maribor: Založba Obzorja, 1973.
- Anton Slodnjak. *Zgodovina slovenskega slovstva IV*. Ljubljana, 1963.
- Slovenska književnost II* (Franc Zadravec), Ljubljana: Državna založba, 1999.
- Slovenska književnost III* (več avtorjev). Ljubljana: Državna založba, 2001.
- Slovenska književnost 1945–1965. Proza in poezija*. Ljubljana: Slovenska matica, 1967.

- Marjeta Vasič. *Eksistencializem in literatura*. Študije, 24. zvezek. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1984.
- Franc Zadavec. *Cankarjeva ironija*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1991.
- Franc Zadavec. *Elementi slovenske moderne književnosti*. Murska Sobota: Pomurska založba, 1980.
- Franc Zadavec. *Slovenska ekspresionistična literatura*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, Pomurska založba, 1993.
- Zbornik o Janezu Trdini*. Mengeš, 1969.
- Zbornik o Prežihovem Vorancu* (ur. Jože Mardušič in Jože Pogačnik). Maribor: Kulturni dom, 1993.
- Zbornik Obdobje simbolizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi* (ur. Zadavec, Jakopin, Bernik). I, II. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1983.
- Zbornik Obdobje ekspresionizma v slov. jeziku, književnosti in kulturi* (ur. Zadavec, Glušič, Jakopin). I, II. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1984.
- Zbornik Lirika, epika, dramatika*. Murska Sobota: Pomurska založba, 1971.

Povzetek

Monografija *V krogu mitov* raziskuje problematiko mitov v slovenski književnosti. Raziskava je razdeljena na dva dela. V prvem delu osredotoča na podobo ženske v slovenski prozi od Trdine do Gruma – od druge polovice 19. stoletja do prve svetovne vojne, v drugem pa se tematizira krščanski imaginarij podob v semantiki smrti in umiranja.

Monografija tematizira vprašanje spreminjanja podobe ženske in smrti v slovenski prozi in posredno tudi v slovenski kulturi. Delo s komparativno metodo začne novo problematiko v slovenski literarni zgodovini in skuša odgovoriti na vprašanje, kateri miti so bili posebno konstitutivni in produktivni za slovensko književnost in kateri so se povezali z nacionalno in politično ideologijo. V analizah se kaže, da se je oblikovanje semantike mitov dogajalo pod diktatom kulturnih predstav in v kontekstu krščanske kulture. Uporaba krščanskih in drugih mitov se je še posebno razširila v prvi polovici 20. stoletja.

V analizah lahko razumemo distanco do predmeta kot proces demitologizacije. V ospredju so avtorji moderne in ekspresionizma, saj so ravno ti avtorji izhajali iz travmatičnega razumovanja dihotomije med telesnostjo in duhovnostjo in so še posebno intenzivno problematizirali telesnost in s tem tudi žensko. V literarnih analizah se izpostavi prevlada dveh mitov o ženski, dveh stereotipov, kar lahko razumemo kot posledico filozofskega prepričanja in kulturoloških paradigem nekega obdobja. Podobno nujna in vzporedna kot raziskava podob ženske je tudi komparativna raziskava krščanskih slik smrti in umiranja pri dveh avtorjih, pri Cankarju in Kocbeku. Smrt ima v delih obeh avtorjev žensko podobo in kaže na tradicijo podobnih predstav. Analizi obeh tekstov odkrivata tvorno črpanje iz imaginarija krščanskih predstav. Prispevek o Cankarjevih kratkih črticah o prvi svetovni vojni *Podobe in sanj se ukvarja z apokalipso*, s priljubljeno ekspresionistično temo *iz krščanske mitologije – s podobo konca sveta*. Tudi Edvard Kocbek v fenomenološko in eksistencialno obarvanih novelah v zbirki *Strah in pogum zariše dialog s smrtjo v krščanskih podobah*. Edvard Kocbek upodobi smrt kot mistično izkušnjo. Razkriva se tudi povezava s tradicijo: podoben narativni lok situacij in podob, ki vodijo k njej, lahko iščemo že pri slovenskih baročnih avtorjih. Raziskava v literarnozgodovinskem kontekstu odkriva in poudarja nekatere tipične razvojne poteze slovenske književnosti, kot je uporaba kulturoloških in krščanskih mitov v slovenski književnosti.

Summary

A monograph *V krogu mitov (In the circle of myths)* explores the subject of myths in Slovene literature. The research is divided into two parts. Studies in the first part are focused on the image of women in Slovene prose from Trdina to Grum – from the second half of 19th century to the World War I. The second part is dedicated to studies on Christian imagery of illustrations in semantics of death and dying. The author is aiming to discover some typical developmental characteristics of Slovene literature in historical and literary context, such as the use of cultural and Christian myths in Slovene literature.

Primarily, literary analyses originate from literary-historical and comparative studies as well as from cultural studies of feminist literary theory. Studies unveil the problem developmentally. At the forefront, there are authors of expressionism, since their starting point was traumatic understanding of dualism between corporality and spirituality and they particularly intensively questioned corporality and consequently a woman too. Literary analyses reveal a supremacy of two myths from Govekar's novel onwards, two stereotypes about a good and failed woman, which are both product of philosophical conviction as well as understanding of a woman and her place in certain culture. Ivan Cankar developed an image of an ideal mother as a myth of Christian origin. The last part is a comparative study on Christian illustrations of death and dying by two authors – Cankar and Kocbek. The two analyses reveal creative drawing from the imagery of Christian images. A contribution on Cankar's short stories about World War I, *Podobe iz sanj (Images from dreams)* focuses on a popular expressionist myth from Christian mythology – the end of the World archetype. Edvard Kocbek in his novels *Strah in pogum (Fear and bravery)* outlines a dialogue with death as a mystic experience and a dramatic arch of situations and images.

Work with a comparative method starts new issues in Slovene literary history and aims to give answers to questions about myths that were particularly constitutive and productive for Slovene literature and others that were connected with national and political ideology. The monograph poses a reflection on changed perception of a woman and death as an image in Slovene prose and indirectly also in Slovene culture. It is uncovered that the semantics of myths developed under the dictate of cultural conceptions and demands and according to a Christian culture model

O avtorici

Dr. Alenka Jensterle Doležal, docentka za slovensko književnost, je diplomirala iz slovenščine in primerjalne književnosti ter filozofije na Filozofski fakulteti v Ljubljani, opravila magisterij iz slovenske književnosti in doktorirala leta 2000 s tezo *Mit o Antigoni v zahodno- in južnoslovanskih dramatikah*. Nekaj let je delala kot lektorica na različnih fakultetah po svetu (v Pragi, Krakovu, New Yorku in Nottinghamu), štiri leta je bila tudi raziskovalka na Slovanskem inštitutu v Pragi. Že nekaj let predava slovensko književnost na Oddelku za slavistične in vzhodnoevropske študije Filozofske fakultete Karlove Univerze v Pragi, kjer se je leta 2008 habilitirala kot docentka za slovanske književnosti. Glavna področja njenega raziskovanja so primerjalne literarne študije, češko-slovenski stiki in podoba ženske v slovenski in slovanskih literaturah. Gostovala je na več univerzah, svoje raziskovalno delo predstavlja na mednarodnih in domačih kongresih in simpozijih ter prispevke objavlja v znanstveno-strokovnem tisku. Je tudi urednica dveh zbornikov: o Edvardu Kocbeku in o Zofki Kveder. Izdala je štiri pesniške zbirke, roman *Temno mesto* in znanstveno monografijo *Mit o Antigoni*.

Iz recenzije

Bistvo raziskav, ki jih prinašajo študije Alenke Jensterle Doležal ni samo v taksativnem naštevanju in strukturnem razvrščanju posameznih, za slovensko književnost pomembnih in pogosto prisotnih mitov oz. mitskih sklopov, marveč tudi v njihovem natančnem »demitiziranju« glede na kulturne kontekste, v katerih so posamezna dela nastajala in doživljanja pozitivno ali odklonilno recepcijo, pač skladno z mitskim vrednostnimi sistemom »slovenske kulture«, ki je bila včasih literarno obdelanim mitom bolj, drugič spet manj naklonjena. Avtorica v študijah ne kaže samo zelo podrobnega poznavanja problematike tako na teoretični kot tudi praktični ravni, marveč zelo dobro pozna vso dosedanjo slovensko strokovno in znanstveno literaturo, ki se je dotaknila problema mita, čeprav je treba takoj dodati, da je znanstvena monografija *V krogu mitov* prvo delo s celovitim pogledom in izčrpnimi referencami, napisano v slovenskem jeziku.

V vseh primerih so pred nami študije, ki se tematike lotevajo z novih, doslej neraziskanih izhodišč, v katerih igra mit tako konstitutivno funkcijo, ki oblikuje samo »idejo« posameznega literarnega dela, kot tudi njegovo estetsko interpolacijo, ki znane mitske obrazce (tako moderne kot tudi tradicionalne) spreminja v avtorsko subjektivne pripovedne strukture. V teh strukturah, ki mitske osnove enkrat razkrivajo, drugič pa jih spet postavljajo v globinske plasti književnega dela, se oblikuje ne samo avtorjev odnos do sveta, marveč tudi do časa in razmer, v katerih je ustvarjal; s tem pa nam avtorica ponuja novo in nemalokrat zelo vznemirljivo podobo sicer po večini že kanoniziranih avtorjev in njihovih del.

Prof. dr. Denis Poniž

V Slavistični knjižnici je doslej izšlo

Slovenska slovnica za tretji in četrty razred srednjih in sorodnih šol. Sestavili: dr. Anton Breznik, dr. Anton Bajec, dr. Rudolf Kolarič, dr. Mirko Rupel, Anton Sovre, Jakob Šolar. Ljubljana: Slavistično društvo v Ljubljani, 1940. [Izven zbirke.]

Silva Trdina. *Besedna umetnost, 2: Literarna teorija.* Ljubljana: MK, 1958, 1961, 1965 (Slavistična knjižnica: učbeniki, 1).

Janko Jurančič. *Južnoslovanski jeziki.* Ljubljana: DZS, 1957 (Slavistična knjižnica). 118 str.

Vera Brnčič. *N. A. Dobroljubov.* Ljubljana: DZS, 1956 (Slavistična knjižnica). 96 str.

France Dobrovoljc, Zvone Verstovšek. *Dve imenski kazali* [Imensko kazalo k Cankarjevimi Zbranim spisom od I. do XXI. zvezka. Imensko kazalo k Prijateljevi monografiji Janko Kersnik, njegovo delo in doba]. Ljubljana: DZS, 1955 (Slavistična knjižnica. Bibliografska dela, 1). 79 str.

Marja Boršnik. *Kratek bibliografski pregled slovenskega slovstva.* Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1955 (Slavistična knjižnica. Bibliografska dela, 2). 101 str.

Alenka Gložančev. *Imena podjetij kot jezikovnokulturno vprašanje.* Ljubljana: Rokus, 2000 (Slavistična knjižnica, 3). 167 str.

Zoltan Jan. *Poznavanje slovenske književnosti v Italiji po letu 1945.* Ljubljana: Rokus, Slavistično društvo Slovenije, 2001 (Slavistična knjižnica, 4). 269 str. ISBN 961-209-235-4

Zoltan Jan. *Cankar, Kosovel, Zlobec in Ljubka Šorli pri Italijanih / Bibliografski dodatek: [slovenska književnost pri Italijanih po drugi svetovni vojni].* Ljubljana: Rokus, Slavistično društvo Slovenije, 2001 (Slavistična knjižnica, 5). 153 str. ISBN 961-209-232-X

Marija Mercina. *Proza Cirila Kosmača: uvod v lingvostilistično analizo.* Ljubljana: Rokus, Slavistično društvo Slovenije, 2003 (Slavistična knjižnica, 6). 175 str. ISBN 961-209-348-2 314

Drago Unuk. *Zlog v slovenskem jeziku.* Ljubljana: Rokus, Slavistično društvo Slovenije, 2003 (Slavistična knjižnica, 7). 324 str. ISBN 961-209-357-1

Peter Jurgec. *Samoglasniški nizi v slovenščini: fonološko-fonetična analiza*. Ljubljana: Rokus, 2005 (Slavistična knjižnica, 8). 224 str. ISBN 961-209-543-4

Kozma Ahačič. *Izvirne slovenske pesmi Jovana Vesela Koseskega: Vsebinski opis, okoliščine nastanka, pregled ocen, jezik, tekstnokritični aparat ter diplomatični in kritični prepis pesmi 1818–1852*. Ljubljana: SDS, 2006 (Slavistična knjižnica, 9). 195 str. ISBN 13 978-961-91015-6-8

Martina Ožbot. *Prevajalske strategije in vprašanje koherence ob slovenskih prevodih Machiavellijevega Vladarja*. Ljubljana: SDS, 2007 (Slavistična knjižnica, 10). 164 str. ISBN 13 978-961-91015-7-5

Katarina Podbevšek. *Govorna interpretacija literarnih besedil v pedagoški in umetniški praksi*. Ljubljana; Slavistično društvo Slovenije, 2006 (Slavistična knjižnica 11). 305 str. ISBN 987-961-91015-6-6

Barbara Pregelj, *Zgledno omladno: trivialno v slovenski postmoderni književnosti*. Ljubljana: Slavistično društvo Slovenije, 2007 (Slavistična knjižnica, 12). 210 str. ISBN 978-961-6751-00-3