

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FILOZOFSKA FAKULTETA  
ODDELEK ZA SLOVENISTIKO

**JERCA MARENČE**

## **Jezikovnostilistična analiza literarnih kritik**

Magistrsko delo

Mentorica: izr. prof. dr. Mojca Smolej

Študijski program: Slovenistika – E

Kranj, 2015

## **Zahvala**

Najlepše se zahvaljujem mentorici izr. prof. dr. Mojci Smolej za pomoč, razumevanje in podporo pri mojem delu.

Hvala mojim najbližjim, ki so mi vseskozi stali ob strani.



Magistrsko delo se ukvarja z jezikovnostilistično analizo literarnih kritik. V prvem delu bom teoretično predstavila stilistiko (pojem, stilistiko splošno, v literarni teoriji in vedi, v umetnostnih besedilih in poročevalstvu ter na Slovenskem), v drugem delu pa literarno kritiko (pojem, literarno kritiko splošno, v literarni teoriji in vedi, v empirični literarni znanosti, na tujem in Slovenskem). Tretji del bo namenjen opisu življenja in zlasti dela slovenskih literarnih kritikov, kot so Josip Stritar, Josip Vidmar, Jože Snoj, Andrej Inkret, Matevž Kos in Urban Vovk, ter predstavitvi temeljnih stilističnih značilnosti v njihovih literarnih kritikah. Četrti del pa bo vseboval praktično jezikovnostilistično analizo štiridesetih kritik iz različnih virov (*Književni listi Dela, Pogledi Dela, Mladina, Literatura, Sodobnost*), analiza bo potekla na besediloslovno-skladenjski in leksikalno-morfološki ravni, ugotovitve analize bom poskušala argumentirati in tako na podlagi celotne analize ugotoviti, kaj je značilno za jezikovni stil literarnih kritik.

Ključne besede: stil, stilistika, literarna kritika, literarna teorija, analiza

### **Abstract**

Master's Degree Thesis deals with linguo-stylistic analysis of literary critiques. In the first part, I will theoretically present stylistics (the concept, stylistics in general, in literary theory and science, in fiction and in Slovenian news genre), whereas in the second part I will present literary criticism (the concept, literary criticism in general, in literary theory and science, in empirical literary science both abroad and in Slovenia). The third part will be devoted to the description of life and work in particular of Slovenian literary critics such as Josip Stritar, Josip Vidmar, Jože Snoj, Andrej Inkret, Matevž Kos and Urban Vovk as well as to the presentation of the fundamental stylistic features in their literary critiques. The fourth part comprises of the practical linguo-stylistic analysis of forty critiques from various sources (*Delo's* supplements *Književni listi* and *Pogledi, Mladina, Literatura, Sodobnost*), the analysis will be carried out on the textual-syntactic and lexical-morphological level. I will try to argue the analysis findings in order to find out what the key characteristics of the linguistic style of literary critiques are.

Key words: style, stylistics, literary criticism, literary theory, analysis

## Kazalo

|                                                                  |    |
|------------------------------------------------------------------|----|
| 1. Uvod.....                                                     | 6  |
| 2. Opredelitev stilistike .....                                  | 7  |
| 2.1 Pojem stil.....                                              | 7  |
| 2.2 Pojem stilistika .....                                       | 8  |
| 2.3 Stilistika splošno .....                                     | 8  |
| 2.4 Stilistika v literarni teoriji in literarni vedi.....        | 10 |
| 2.5 Stilistika v umetnostnih besedilih in poročevalstvu.....     | 11 |
| 2.6 Stilistika na Slovenskem .....                               | 13 |
| 3. Opredelitev literarne kritike .....                           | 17 |
| 3.1 Pojem literarna kritika.....                                 | 17 |
| 3.2 Literarna kritika splošno.....                               | 18 |
| 3.3 Literarna kritika v literarni teoriji in literarni vedi..... | 19 |
| 3.4 Literarna kritika v empirični literarni znanosti .....       | 21 |
| 3.5 Literarna kritika na tujem.....                              | 25 |
| 3.6 Literarna kritika na Slovenskem .....                        | 28 |
| 4. Slovenski literarni kritiki .....                             | 49 |
| 4.1 Josip Stritar.....                                           | 49 |
| 4.1.1 Kritika Josipa Stritarja .....                             | 51 |
| 4.1.2 Jezikovnostilistična analiza Stritarjeve kritike .....     | 59 |
| 4.2 Josip Vidmar .....                                           | 61 |
| 4.2.1 Kritika Josipa Vidmarja.....                               | 63 |
| 4.2.2 Jezikovnostilistična analiza Vidmarjeve kritike .....      | 66 |
| 4.3 Jože Snoj .....                                              | 67 |
| 4.3.1 Jezikovnostilistična analiza Snojeve kritike .....         | 69 |

|                                                            |     |
|------------------------------------------------------------|-----|
| 4.4 Andrej Inkret .....                                    | 71  |
| 4.4.1 Kritika Andreja Inkreta .....                        | 72  |
| 4.4.2 Jezikovnostilistična analiza Inkretove kritike ..... | 74  |
| 4.5 Matevž Kos .....                                       | 75  |
| 4.5.1 Kritika Matevža Kosa .....                           | 76  |
| 4.5.2 Jezikovnostilistična analiza Kosovih kritik .....    | 78  |
| 4.6 Urban Vovk .....                                       | 80  |
| 4.6.1 Kritika Urbana Vovka .....                           | 81  |
| 4.6.2 Jezikovnostilistična analiza Vovkove kritike .....   | 82  |
| 5. Jezikovnostilistična analiza .....                      | 84  |
| 5.1 Besediloslovno-skladenjska analiza .....               | 86  |
| 5.2 Leksikalno-morfološka analiza .....                    | 98  |
| 5.3 Poročevalski stil .....                                | 104 |
| 6. Zaključek .....                                         | 110 |
| 7. Povzetek .....                                          | 114 |
| 8. Viri in literatura .....                                | 116 |
| 9. Seznam prilog .....                                     | 122 |

## 1. Uvod

V svojem magistrskem delu se bom ukvarjala z jezikovnostilistično analizo literarnih kritik. Delo bo razdeljeno na štiri sklope. V prvem sklopu bom teoretično opredelila stilistiko, in sicer pojma stil in stilistika, stilistiko splošno, stilistiko v literarni teoriji in literarni vedi, stilistiko v umetnostnih besedilih in poročevalstvu ter stilistiko na Slovenskem.

V drugem sklopu bom teoretično predstavila še literarno kritiko, in sicer pojem literarna kritika, literarno kritiko splošno, literarno kritiko v literarni teoriji in literarni vedi, literarno kritiko v empirični literarni znanosti ter literarno kritiko na tujem in Slovenskem.

Tretji sklop bo vseboval predstavitev šestih slovenskih literarnih kritikov, in sicer Josipa Stritarja, Josipa Vidmarja, Jožeta Snoja, Andreja Inkreta, Matevža Kosa in Urbana Vovka. Pri vseh omenjenih kritikih bom opisala njihovo življenjsko in ustvarjalno pot, zadnjo predvsem na področju literarne kritike. Temu bo dodana tudi kratka in zelo splošna jezikovnostilistična analiza ene oziroma dveh njihovih literarnih kritik, ki bo pokazala na glavne značilnosti njihovega kritiškega jezikovnega stila.

Četrty sklop pa bo zajemal praktično jezikovnostilistično analizo štiridesetih kritik. Slednje bodo vzete iz petih različnih virov, *Književnih listov Dela* (dvanajst kritik), *Pogledov Dela* (štiri kritike), *Mladine* (štiri kritike), *Literature* (deset kritik) in *Sodobnosti* (deset kritik), in bodo upoštevale kriterija, da bodo delo različnih kritikov (sedemintrideset različnih kritikov) in da bodo ti kritiki čim bolj enakovredno zastopani po spolu (devetnajst kritičark in osemnajst kritikov). Analiza bo razdeljena na raziskovanje elementov predvsem na besediloslovno-skladenjski ravnini (na primer metaforika, kriteriji besedilnosti, metabesedilni elementi) in leksikalno-morfološki ravnini (na primer stilno zaznamovano besedje, frazemi) pa tudi v poročevalskem stilu (na primer citiranje).

Celotna analiza bo skušala čim bolj temeljiti na argumentiranju s pomočjo strokovne literature in nazadnje odgovoriti na zastavljeno hipotezo, ali so v izbranih literarnih kritikah prisotne literarne prvine in ekspresiven stil in če le-ti nadalje tudi utemeljujejo razhajanje med literarno kritiko in literarno vedo.

## 2. Opredelitev stilistike

V poglavju o stilistiki bom opredelila pojma stil in stilistika s pomočjo leksikona *Literatura*, Toporišičeve *Enciklopedije slovenskega jezika* in Kmeclove *Male literarne teorije* ter na kratko predstavila stilistiko splošno, kako je stilistika prisotna v literarni teoriji in literarni vedi ter v umetnostnih besedilih in poročevalstvu, poglavje pa bom zaključila s pogledom na stilistiko na Slovenskem.

### 2.1 Pojem stil

»Stil (tudi slog; lat. pisalo) 1. SPL Poseben, posamezniku ali skupnosti lasten način vedenja (t. i. življenjski s.), izražanja, um. ustvarjanja, npr. likovni s., ali oblikovanja z jez. sredstvi; kot razpoznaven način rabe jezika je s. znak ↗ identitete besedilnega ↗ subjekta, njegove pripadnosti npr. določenemu ↗ diskurzu, ↗ žanru, ↗ ideologiji, ↗ jezikovni zvrsti. S. je opazen samo v primerjavah, npr. med statističnim povprečjem in odstopanju v rabi jez. sredstev, med dano normo in odklonom od nje, med različnimi variantami ubeseditve ekvivalentnih vsebin, npr. Queneau, *Vaje v slogu*, 1947. Odvisen je od sporočevalnih strategij govorca ali pisca (kakšen vtis želi ta doseči z načinom ubeseditve pri naslovniku), pa tudi od ↗ konteksta ↗ recepcije, npr. sedanji komični učinek nekaterih resno napisanih časopisnih člankov iz sredine 19. stol. 2. LIT Razpoznavna raba jez. sredstev v um. delu; opredeljuje individualnost besedilnega subjekta, t. i. ↗ idiolekt, umešča besedilo v določeno obdobje, časovni s., v določen žanr, žanrski s., ali v kult. prostor, pokrajinski, regionalni s. Pojem s. ne označuje samo posameznih ↗ tekstov, ampak tudi množico značilnosti, ki so skupne vsem umetnostim kake dobe, vključno literaturi, npr. baročni s.« (*Literatura* 2009: 408–409).

»Stil -a m Izraba prostih variantnih danosti: zlasti sredstev kakega jezika; katere koli jezikovne ravnine; časovnih, funkcijskih, socialnih zvrsti jezika; stalnih oblik sporočanja; zgradbenih značilnosti besedila; merjenosti besede; stilnih formacij; subjektivnega ali objektivnega tona. Kjer ni izbire, ni stila. – Sopom. slóg« (Toporišič 1992: 311).

»Slog/stil (lat., pisalo, način pisanja) V najširšem pomenu značilen način obnašanja, torej tudi govorjenja in končno oblikovanja knjiž. besedila. V zadnjem primeru je pogojen z izpovednim in estetskim namenom, pisateljevo ustvarjalno močjo (individualni s.), njegovim družbenim položajem, narodno, rodovno in pokrajinsko pripadnostjo, z okusom časa, s knjiž. zgledi, s književnovrstnimi in zvrstnimi pravili, s snovjo itd. Jezikovni stil je način jez. izražanja (pri čemer je treba kajpada upoštevati vse pravkar naštete dejavnike). – V nasprotju s površnim odpravljanjem jez. sloga (nerazloženo naštevanje nekaterih vrst tropov, in to brez opredeljevanja izrazne funkcije, to je njihovega pomenskega, izraznega deleža v besedilu kot celoti ipd.) neguje sodobna lit. veda slogovno analizo kot eno pglavitnih raziskovalnih metod; slog členi na vseh mogočih ravneh besedila: slovniški, evfonični, semantični itd.« (Kmecl 1996: 43).

## 2.2 Pojem stilistika

»Stilistika JEZIK, LIT Področje ↗ jezikoslovja in ↗ literarne vede; preučuje ↗ stil ↗ besedila, ↗ avtorja, ↗ jezikovnih zvrsti, ↗ žanrov, opravlja ↗ stilno analizo. Na Slovenskem mdr. Silva Trdina, A. Ocvirk, J. Toporišič, F. Zadavec, F. Bernik, T. Korošec, Breda Pogorelec, Hermina Jug-Kranjec, T. Sajovic, M. Stabej. Praktična ali normativna s. je nauk o dobrem stilu, o pravilnem, smotrnem in lepem pismenem izražanju« (*Literatura* 2009: 410).

»Stilistika -e ž 1. Veda, ki raziskuje stilna sredstva bodisi jezika (stilistika jezika) bodisi stilne značilnosti besedil, razlaga njihovo iz besedila izhajajočo doživljajno vrednost (stilistika besedila). 2. Veda, ki proučuje funkcijske zvrsti (t. i. funkcijska stilistika). – Prim. še praktična stilistika« (Toporišič 1992: 311).

»Stilistika (lat. *stilus* = pisalo; kasneje: način pisanja) Veda o slogu/stilu. 1. normativna s. je sistem pravil, po katerih se je treba ravnati, če se želimo pravilno in lepo izražati; 2. splošna s. – veda o načinu jez. izražanja na sploh; raziskuje t. i. slogovno oblikovanje jez. gradiva. Pomaga si predvsem s slovniškimi pojmi, pa tudi s psihologijo, estetikom (veda o lepem) ali filozofijo« (Kmecl 1996: 25).

## 2.3 Stilistika splošno

Silva Trdina (*Besedna umetnost: II. del – Literarna teorija*, 1979) ugotavlja, da beseda stil izvira iz latinske besede *stilus*. Ta beseda je v latinščini prvotno pomenila priostreno železce ali leseno paličico, s katero so stari Rimljani pisali na povišene tablice, kasneje pa je beseda *stilus* pomenila samo pisavo in nazadnje način pisanja. V širšem pomenu besede stil zaznamuje človekov življenjski slog, slednji se odraža v človekovem govorjenju, kretnjah, načinu oblačenja ... V ožjem pomenu besede slog pomeni umetniški slog, torej način izražanja z barvo, zvokom, besedo, z vsemi sredstvi, ki jih pozna umetnost. Vsaka doba je razvila svoj slog, poznamo, na primer, renesančni, baročni, realistični slog, svoj slog premore tudi vsaka literarna vrsta, tu so, na primer, pravljичni slog, govorniški slog, lirski slog. Sicer pa obstaja še veliko drugih področij, ki zajemajo različne sloge (prav tam, 7).

Trdinova meni, da je razumljivo, da si hoče vsak pisatelj ustvariti dober slog, ker oblika omogoča uživanje umetnine. »Študij stilistike pa tudi ni namenjen samo pesniku. Neogibno potreben je vsakomur, ki hoče z razumevanjem brati umetniška dela ali tudi sam dobro napisati, čeprav najpreprostejše pismo, prošnjo, poročilo, razpravo. Dober slog je najvidnejša oblika izobraženega človeka« (prav tam, 8).

Trdinova govori o treh najpomembnejših stilističnih stopnjah, to so iznajdba ali invencija, razporedba ali dispozicija in obdelava ali elokucija (prav tam, 8). Iznajdba pomeni, da za obravnavo poiščemo primerno snov, vsebino in ideje. Da obvladamo čim več snovi, da prepoznamo vsebino in da nam slednja vzbudi čim več globokih misli, moramo zelo dobro opazovati življenje, ljudi, družbene probleme ter brati dobre knjige, premišljevali in čutiti.

Razporedba pomeni, da poiskano gradivo dobro razporedimo, torej, iz kupa predstav, misli, čustev moramo izbrati tisto, kar je res potrebno za obravnavano snov. Sledi logična razporeditev na uvod, jedro in zaključek, prehodi med temi deli naj bodo naravni. Poleg tega uvod in zaključek ne smeta biti predolga. Pomembno je še, da istih besed ne ponavljamo, razen če bi radi s ponovitvijo dosegli poseben učinek.

Obdelava pa je najpomembnejši del stilistike, ker misel in čustvo najdeta svojo obliko v izrazu. Sredstvo za izražanje misli in čustev v literaturi je jezik, ki se sicer spreminja, a ostaja vedno živ (prav tam, 8).

Mojca Smolej v članku *Jezikovna stilistika ali zakaj brati obliko besedila* (2011: 413–417) jezikovno stilistiko opredeli kot interdisciplinarno disciplino, saj se povezuje z ostalimi jezikoslovnimi področji in drugimi družboslovnimi vedami. Ravno zaradi tega povezovanja jezikovnega sloga določenega avtorja oziroma govorca nikoli ni mogoče analizirati in razumeti v celoti, kar pa tudi ni namen, ker je najpomembnejša lastnost vsakega govornega dejanja, tvorjenja in razumevanja besedila oziroma jezika subjektivnost (prav tam, 413).

Teorija sporazumevalne zmožnosti trdi, da je vsak tvorec pri oblikovanju in prejemnik pri razumevanju samosvoj, da nihče drug ne more sprejemati besedila na enak način kot njegov tvorec. »Vsakršno tvorjenje in razumevanje je namreč pogojeno s številnimi psihofizičnimi dejavniki, socialnimi in kulturnimi okoliščinami, elokucijskim, idiomatičnim in ekspresivnim vedenjem posameznika itn., kar povzroča, da je toliko »razumevanj« besedil, njihovih stilističnih posebnosti, kolikor je prejemnikov (med katere se na nek način uvršča tudi sam tvorec)« (prav tam, 413).

Smolejeva meni, da jezikovnostilistično analizo združuje vertikalna in hierarhična povezanost posameznih jezikovnih ravni: glasoslovne, oblikoslovne, leksikalne, skladenjske, besediloslovne, poznavanje vseh teh ravni pomeni celovit vpogled v stil določenega avtorja. Tu

je treba omeniti še splošne stilne navade obdobja, v katerem je določeni avtor deloval. Pri razumevanju stilnih in drugih navad obdobja pa pomagajo številne druge vede: psihologija, sociologija, antropologija, zgodovina, umetnostna zgodovina ... Pri interdisciplinarnosti jezikovne stilistike znotraj jezikoslovja in zunaj med različnimi družboslovnimi vedami je treba upoštevati avtorjevo svobodo in prejemnikovo subjektivno recepcijo, slednja pa je odvisna od posameznikovih osebnih izkušenj. Isto velja za tvorjenje (prav tam, 414).

## 2.4 Stilistika v literarni teoriji in literarni vedi

Matjaž Kmecl (*Mala literarna teorija*, 1996) razloži stilistiko v sklopu literarne vede. »Najpogosteje pojmujeemo stilistiko kot vedo, ki družijo jezikoslovje s književnimi vedami. Seveda pa je treba pri tem upoštevati, da se stilistika ukvarja z načini jezikovnega izražanja nasploh, torej ne le s slogom leposlovnega pisanja – marveč tudi pogovornega, poslovnega, strokovnega, časopisnega in sploh vsakršnega izražanja; v najširšem smislu tudi likovnega, glasbenega, arhitekturnega, gledališkega« (prav tam, 24). Če je vse to upoštevano, potem je treba od stilistike v širšem pomenu besede ločiti jezikovno stilistiko pa praktično stilistiko od literarne ali vsaj splošne jezikovne stilistike. Slednji dve najdemo tudi v poetiki. Kmecl na koncu poudari, da stilistike tako ne razumemo kot pomožno literarno vedo, ampak imamo velik del nje kar za del literarne teorije oziroma poetike (prav tam, 24).

Janko Kos (*Literarna teorija*, 2001) literarno teorijo razdeli na več disciplin, vendar se razdelitev spreminja vzporedno z razvojem literarne teorije in je v novejših časih zaznamovana z novostmi (prav tam, 17). Kos pojasni, da sicer Aristotelova<sup>1</sup> *Poetika* literarne teorije ni razdelila na posamezne discipline, kljub temu pa se v antiki niso ukvarjali le s poetiko, ampak tudi z drugimi literarnoteoretičnimi disciplinami, kot sta, na primer, stilistika in metrika. »Razdelitev celotne literarne teorije na poetiko, stilistiko in metriko se je dokončno uveljavila v 19. stoletju, ko so priročniki in učbeniki za šolsko rabo pod skupnim imenom poetike obravnavali splošna vprašanja o literaturi, nato značilnosti literarnih vrst ali zvrsti, končno pa še probleme verza in stila, tj. metriko in stilistiko« (prav tam, 17). Pojmi poetika, stilistika in metrika so po Kosovem mnenju uporabni za razdelitev posameznih področij, ki jih raziskuje literarna teorija v 20.

---

<sup>1</sup> Grški filozof (384 pr. n. št.–322 pr. n. št.), za literarni razvoj pomembne zlasti njegove ideje v *Poetiki* (*Peri poetikes*, ok. 330 pr. n. št.), razpravljal predvsem o tragediji, za bistvo poezije je postavil mimesis (posnemanje stvarnosti) (povzeto po leksikonu *Svetovna književnost* 1984: 31).



stoletju. Tako literarno teorijo tvorijo naslednje tri osnovne discipline: poetika (teoretično obravnava besedila umetnosti glede na njene najpomembnejše značilnosti), stilistika (kot teorija stila v literarnih delih) in metrika (kot teorija verza, ki obravnava verzne sisteme, oblike in zakonitosti) (prav tam, 17). Pri tem Kos opozarja, da takšna razdelitev ni več zadostna, imena omenjenih disciplin so namreč zastarela in dvoumna. Ime poetika je od antike do 19. stoletja pomenilo celotno literarno teorijo, ta pa je do omenjenega stoletja pod svoje ime vključevala verzno besedno umetnost nasploh. Poleg tega se je izraz poetika v okviru strukturalne poetike, ki je nastala s pomočjo lingvistike in filozofskega strukturalizma po drugi svetovni vojni, ponovno pričel uvajati za celotno področje literarne teorije ali za vso literarno vedo nasploh (prav tam, 17). Kos razloži, da takšno imenovanje ne ustreza drugim disciplinam sodobne literarne teorije, hkrati pa ne omogoča, da bi bila poetika razumljena kot ena izmed disciplin literarne teorije. »Podobno nerabna sta postala izraza stilistika in metrika – prvi, ker se je uveljavil kot oznaka za t. i. lingvistično stilistiko, ki se bistveno razlikuje od teorije o stilu v literaturi, drugi pa je preveč povezan s posebno sestavo antičnega verza, da bi lahko še označeval teorijo verza nasploh« (prav tam, 18).

Pri tem Kos poudarja, da je sodobna literarna teorija polna problemov, ki presegajo tradicionalne oznake poetika, stilistika in metrika in zato zahtevajo nova imena in s tem tudi novo razdelitev literarne teorije. Novejšo razdelitev literarne teorije tako tvorijo štiri glavne discipline:

- literarna fenomenologija (teoretična razprava o bistvu literarne umetnosti);
- literarna ontologija (teorija o obstoju literature);
- literarna morfologija literarnega dela (teorija o sestavi besedil, sem sodijo še stranske discipline, kot so tematologija (teorija snovi, motivov in tem), genologija (teorija literarnih vrst ali zvrsti), verzologija (teorija verza, verzni sistemov in form) in teorija stila);
- literarna aksiologija (teorija vrednotenja in vrednosti v literaturi) (prav tam, 18).

## **2.5 Stilistika v umetnostnih besedilih in poročevalstvu**

Breda Pogorelec (*Stilistika slovenskega knjižnega jezika: jezikoslovni spisi II*, 2011) opozarja, da je treba biti v besedilu poleg pravil besedilnega povezovanja pozoren še na pravila, »ki jih poimenujemo s skupnim imenom slog in zajemajo način besediljenja, lasten posameznemu obdobju, znotraj tega pa kot osebni slog posameznega pisca« (prav tam, 42). Ugotavljanje teh

pravil pripomore k resničnemu dojetju besedila in interpretiranju medsebojnega vplivanja vseh jezikovnih sredstev (prav tam, 42). Pogorelčeva meni, da »pojmovanje sloga zadeva vsa besedila časa in avtorja, prepoznavamo pa ga navadno šele v zapovrstju obdobij, v katerem se pokažejo razločki med besedili posameznih obdobij ali med besedili znotraj opusa enega samega avtorja« (prav tam, 42).

V nadaljevanju avtorica pojasnjuje, da slog najbolj prepoznavamo ravno pri umetnostnih besedilih, in sicer zato, ker je ravno ta vrsta besedil oblikovana na ta način, »da vsaka sestavina učinkuje v razvidnostih svojega pomena, razen tega ta besedila ponujajo veliko raznovrstnost izraznih sredstev« (prav tam, 43). Kljub temu pa upoštevajoč slednje slog v neumetnostnih besedilih ni nepomemben, tudi v teh besedilih slogovna sredstva pripovedujejo o nekem zgodovinskem obdobju, mišljenju, družbeni situaciji (prav tam, 43).

Monika Kalin Golob (*H koreninam slovenskega poročevalnega stila*, 2003) razloži, da publicistično zvrst predstavljajo javna besedila, besedila množičnih občil, kar so dnevniki, tedniki, mesečniki, radio, televizija itd., to pa pomeni veliko število raznolikih besedil: članki, vesti, reportaže, komentarji, recenzije, oglasi, kritike. Publicistična besedila vključujejo tako značilnosti znanstvenih oziroma poljudnoznanstvenih podzvrsti (nezaznamovanost, objektivnost) kot značilnosti umetnostne zvrsti (zaznamovanost, subjektivnost). Posledica tega je, da jezik v publicističnih besedilih ni poenoten (prav tam, 40).

V nadaljevanju Kalin Golobova ugotavlja: »Za jezikovno in stilistično analizo je gotovo, da publicistika v vsej omenjeni pestrosti ne daje uporabnih raziskovalnih rezultatov, saj gradivo s tako različnimi stilnimi pojavi ne omogoča natančne analize in postane neobvladljivo« (prav tam, 41). In ravno zato je treba, tako Kalin Golobova, od široke publicistike razmejiti besedila, ki se nahajajo v eni vrsti množičnih občil in sporočajo o aktualnih dogodkih. To delitev je prvi utemeljil že Tomo Korošec, znotraj publicistične zvrsti je začrtal novo področje in ga poimenoval časopisni stil. Korošec je analiziral tudi zgodovino raziskav o poročevalskem jeziku in ugotovil, da je to vrsto jezika raziskovalo veliko jezikoslovcev in nejezikoslovcev, vendar samo navidezno, saj večina njihovih prispevkov ostaja na ravni jezikovne kritike. To pomeni, da so se avtorji prispevkov ukvarjali s pravopisnimi in slovničnimi napakami v časopisnih besedilih, niso pa obravnavali časopisnih besedil kot del publicistične funkcijske zvrsti s posebnimi jezikovnimi in stilnimi značilnostmi (prav tam, 41).

## 2.6 Stilistika na Slovenskem

Breda Pogorelec v članku *Zvrstna in slogovna razčlenjenost slovenskega knjižnega jezika v obdobjih pred Prešernom* (1981–1982: 591–601) na kratko povzame temeljne slovenske slogovne značilnosti od 16. stoletja, ko se je oblikoval slovenski knjižni jezik, do 19. stoletja, ko je ustvarjal Prešeren.

Pogorelčeva navaja, da je bila slogovna oblikovanost pri nas skladna s tedanjo časovno usmeritvijo že od začetkov pismenstva, od Brižinskih spomenikov. Tako je bilo tudi v 16. stoletju, ko se je v času protestantizma utemeljil slovenski knjižni jezik in se je pričela razvijati slovenska književnost. Takrat je precej velik korpus prevladujočih protestantskih besedil premogel tudi slovenski humanistično-renesančni izraz, ki ga nekateri zaradi časa nastanka – čas protestantizma – imenujejo protestantski slog (prav tam, 592). Pri tej časovnoslogovni oznaki se je pojavila razlika zaradi različnega pojmovanja sloga pri umetnostnih in neumetnostnih besedilih. »Slogovni razvoj in stopnjo smo namreč vajeni zlasti v novejšem času raziskovati pri umetnostnih besedilih, neumetnostna pa (za sedaj) praviloma obravnavamo kvečjemu z merili tako imenovane praktične stilistike« (prav tam, 593). Za razliko od sodobnosti sta včasih poetika in retorika prevladovali v obeh vrstah besedil, tudi v neumetnostnih. Upoštevajoč časovnoslogovne značilnosti so bile razlike med besedili v visokem in srednjem slogu majhne. Izmed elementov nizkega sloga, ki so ga začrtale poetike za satiro, polemiko in podobne zvrsti, so iz 16. in 17. stoletja znane samo nekatere besede in verzi, več besedil v omenjenem nizkem slogu se je razvilo kasneje, v 18. stoletju. To pomeni, da je bila osnova slovenskemu knjižnemu jeziku iz starejših obdobj zlasti izrazje t. i. visoke in srednje slogovne ravni, besedje nizkega sloga pa je ostalo ovrednoteno na ravni neknjižnega slenga (prav tam, 593).

Konec 17. stoletja se je v slovenskih besedilih uveljavil nov slogovni izraz, barok, ki se je razvil iz protestantsko-renesančnega sloga. Pogorelčeva našteje splošne značilnosti (slovenske) baročne strukture besedila: razpon med zemeljskim in odmaknjenim nasprotjem, besedje z bogato sinonimiko, metaforični, parabolični, alegorični in emblematski elementi, bogata skladenjska figuriranost, tu je najbolj znano kopičenje in s tem stopnjevanje sinonimov. Stopnjevanje so omogočala še druga skladenjska sredstva: retorična vprašanja z odgovori ali brez, prave protivne ali vsebinsko protivne povedi, ki jih uvajajo pogojni oziroma časovni vezniki. »S takimi izrazili

je bila sorazmerno stroga notranja ureditev besedil na videz zakrita. Zaradi tega še danes mnogi menijo, da je temeljna značilnost baročnega zgolj površinska nabreklost (ta predstava izvira tudi iz opazovanja baročnega kiparstva in slikarstva, ne pa tudi arhitekture!)« (prav tam, 594). Pogorelčeva pri analizi slovenskih baročnih besedil, predvsem pridig, ugotavlja, da obstaja razlika med umerjenim, skoraj klasicistično baročnim izrazom (Kastelic, Basar, Rogerij) in prekipjavajočim baročnim izrazom (Svetokriški) ter to razliko pojasnjuje z individualnimi lastnostmi avtorjev in omejitvami znotraj posameznih pridigarških redov (na primer, jezuiti so imeli več omejitev kot kapucini) (prav tam, 594–595). Tu se pojavi domneva, da so na slog vplivali še regionalni vplivi, saj je v slovenskih besedilih opazna na eni strani težnja po ekspliciranju pomenov (značilno za vzhod, Trubarja in mogoče še za južne pokrajine) ter na drugi strani težnja po izrazni odmerjenosti v zasnovi (implicitirani pomeni) in v drobnih členih (dolžina povedi) (prav tam, 595).

V drugi polovici 18. stoletja so se zaradi zgodovinskih, gospodarskih, socialnih premikov in filozofsko-nazorskih tokov v slovenski slogovni usmeritvi oblikovali novi pojavi. Če sta oba dotedanja časovna sloga slovenskega knjižnega jezika obsegala vsa besedila, od cerkvenih do umetnostnih, se je v drugi polovici 18. stoletja pojavila velika slogovna razvejenost in soobstajanje slogovnih možnosti. Pri besedilih, namenjenih izobraževanju preprostega bralca, in tehničnih poročilih (na primer, pisma Zoisovih oskrbnikov o rudiščih) je bil značilen stvaren slog, ki je upošteval racionalistično obdobje, v takšnih besedilih najdemo natančno opisovanje in strokovno poimenovanje. Vse to je vplivalo na del nove književnosti, na oblikovanje novih pesniških oblik z ljudski poeziji bližji metaforiki (prav tam, 599). »V drugih besedilih, namenjenih predvsem izobraženemu bralcu, duhovniku ali laiku, pa je baročna osredinjenost razvezana v klasicistično slogovno naravnost, ki je značilna tako za cerkveno pridigo kakor za laično pesnitev (Gutsman, Pisanice)« (prav tam, 599–600). Tu je še slogovno soobstajanje. Na primer: besedila v *Pisanicah* so bila oblikovana v baročnem, rokokojskem (značilno pomensko lahko besedišče, pretirana raba pomanjševalnic, glagolske rime) in klasicističnem slogu (značilna linearna razvrstitev snovi). Po mnenju Pogorelčeve je zanimiv primer soobstajanja slogov v Linhartovi dramatiki, v kateri sicer prevladuje konverzacijski slog, ki posnema govor, a po časovnoslogovnih prvinah je besedilo notranje razčlenjeno na več slogov. V komediji *Matiček se ženi* v dialogih barona in baronice ter nagovorih nanju namreč najdemo baročne elemente,

dialogi Matička in Nežke so slogovno ljudski in racionalistični, pesmi vložnice pa so rokokojsko obarvane. Tako so v tej slovenski komediji prisotne vse tedanje glavne slogovnočasovne smeri, takšna slogovna raznovrstnost pa je bila napoved za slogovno usmeritev v 19. stoletju. Slednje je minilo v spopadu med historičnoretorično in neretorično ljudsko poetiko, ta spopad se je umiril v obdobju slovenskega realizma in se razrešil v obdobju moderne v sodobni poetiki (prav tam, 600).

Tomaž Sajovic (*Jezik med umetnostjo in znanostjo*, 2005) natančneje opiše slogovni pojav historizem v 19. stoletju. Historizem je bil prisoten v vseh zvrsteh umetnosti, najbolj prepoznaven je bil v arhitekturi, na Slovenskem se je kazal v likovni in besedni umetnosti, pri slednji tako v umetnostnih kot neumetnostnih besedilih (pri teh je bil prisoten vsaj do osemdesetih let 19. stoletja, predvsem pri časopisnih besedilih). Sajovic se pri opredelitvi pojma historizem nasloni na enciklopedično definicijo. »Po njej izraz zaznamuje pojav privzemanja preteklih umetnostnih oblik in preteklih slogov, ki je značilen za konec 18. stoletja in večino 19. stoletja, njegove odmeve pa je mogoče zaslediti še v 20. stoletju. Prelomni novosti historizma sta bila pluralizem preteklih umetnostnih oblik in preteklih slogov ter njihova funkcionalizacija« (prav tam, 65).

Sicer pa je najboljši primer historičnega sloga na Slovenskem Prešeren, saj je v svoji poeziji uporabljal motive in oblike različnih slogov: anakreontskega, petrarkističnega, renesančnega, baročnega, rokokojskega, pridižnega, srednjeveške kitične in verzne oblike, folklore itd. (prav tam, 77). Pri slovenskih pripovednih besedilih v drugi polovici 19. stoletja je pogosto prišlo do razcepljenosti na zelo retorično in argumentno oblikovan uvodni del in manj retorično zgodbeni del, gre za razcepljenost na komentar in dogajalni del (prav tam, 57). Za primer slednjega Sajovic omeni uvodni del Kersnikovega *Ponkrčevega oča*, podobne primere je najti še pri Stritarju, Jurčiču, Tavčarju in v drugih Kersnikovih delih (prav tam, 55).

V 20. stoletju sta se moderna zavest in zavedanje o jezikovnem oblikovanju umetnostnih besedil, katerih vzrok je bila historistična funkcionalizacija preteklih slogovnih oblik in postopkov, stopnjevala (prav tam, 62). Sajovic poudari, da je v slovenskem prostoru na historizem prva opozorila Breda Pogorelec.

Pogorelčeva (*Stilistika slovenskega knjižnega jezika: jezikoslovni spisi II*, 2011) omeni razvoj slovenske stilistike v novejšem obdobju, v 20. stoletju. Pravi, da sta bili retorika in gramatika sprva zapostavljeni kot disciplini, saj so se več ukvarjali z izvorom jezika, sorodnostmi med jeziki, zgodovinsko slovnico, dialektologijo. »Retorika se je razcepila na tako imenovano literarno teorijo (pri nas med drugimi I. Pregelj, S. Trdina, M. Kmecl) in stilistiko (tudi S. Škrabec, A. Breznik, S. Trdina)« (prav tam, 27).

V nadaljevanju Pogorelčeva razloži, da se je pri nas nova stilistika začela razvijati vzporedno s sodobnim jezikoslovjem šele po drugi svetovni vojni. Takrat se je namreč teorija zvrstnosti uveljavila kot stilistično vprašanje, takrat so v okviru strukturalnega opisa jezikovnega sistema nastajale študije stilne vrednosti jezikovnih znamenj po sistemskih ravninah in takrat se je pričelo razvijati sodobno besediloslovje (prav tam, 27).

### 3. Opredelitev literarne kritike

V poglavju o literarni kritiki bom opredelila pojem literarna kritika, prav tako s pomočjo leksikona *Literatura*, Toporišičeve *Enciklopedije slovenskega jezika* in Kmecklove *Male literarne teorije*. V nadaljevanju bom predstavila literarno kritiko splošno, njeno prisotnost v literarni teoriji in literarni vedi ter v empirični literarni znanosti, na kratko bom povzela pomembnejši del zgodovine literarne kritike na tujem ter natančneje predstavila zgodovino literarne kritike na Slovenskem.

#### 3.1 Pojem literarna kritika

»Literarna kritika (ang. literary criticism; fr. critique littéraire) LIT Analiza in ocena / literarnega dela; pojem običajno meri na / recenzije in / eseje o sodobni literaturi, objavljene v časnikih in revijah, avtorji večidel niso lit. zgodovinarji. V Angliji in Ameriki zajema pojem tudi / literarno vedo, podobno v Franciji; med obema področjema tudi sicer ni mogoče potegniti ostre meje. Na Slovenskem so l. k. pisali Ž. Zois v pismih V. Vodniku, M. Čop, F. Levstik, J. Stritar, I. Cankar, J. Vidmar, F. Koblar, F. Vodnik, I. Brnčič, po 2. svet. vojni še H. Grün, M. Mejak, J. Kos, med mlajšimi mdr. A. Debeljak, A. Zorn, M. Kos, I. Bratož, M. Bogataj« (*Literatura* 2009: 203).

»Kritika -e ž Presoja dejavnosti ali rezultatov dejavnosti, tudi tvorjenja ali obnavljanja besedila oz. besedilnih značilnosti samih. Zadeva pozitivne in negativne lastnosti, lahko služi naslovniku za orientacijo, za (morebitno) uživanje besedila ali njegovo vrednotenje ali podoživljanje. Ima govorno ali pisno podobo v stalnih oblikah sporočanja (poročilo, ocena, recenzija, presoja)« (Toporišič 1992: 90).

»Literarna/književna kritika (gr. *kritike* = večšine ocenjevanja) Ocenjevanje književnega besedila. Vzpostavlja in usmerja zveze med tekstem in občinstvom, odkriva vrednosti in slabosti besedila; z analizo skuša pokazati vzroke njegove (ne)učinkovitosti. Zato je odgovorna na eni strani pisatelju, ki ga lahko spodbuja ali svari, ter na drugi bralcu, ki ga z lastnimi priznanji ali odklanjanji spodbuja h kritičnemu odnosu do knjiž. besedila. Pomembna za kritiko je sposobnost ustreznega podoživetja umetnine, izdelan okus, sposobnost izražanja in prepričevanja, hkrati pa tudi knjiž. zgodovinska in knjiž. teoretska razgledanost, načitanost (erudicija). – Oblike knjiž. k. so bile skozi zgodovino različne: verzifikacija, impresija, esej, epistola (pismo), recenzija (lat., pregled, opazovanje), znanstvenoanalitična obravnava. Objektivna kritika bo skušala kar je mogoče zmanjšati moč sicer nujno osebne sodbe, torej se bo ravnala po kar se da trdnih, stalnih, neosebnih merilih. – Zgod. kritike kot stalne spremljevalke sleherne književnosti sega v začetke pismenosti; slov. sodobna k. se začne v času romantike (prim. B. Paternu: *Slovenska literarna kritika pred Levstikom*, 1960), prvi razcvet pri Čopu; kasneje pri Trdini, Levstiku, Stritarju, Celestinu, Mahničju, Iv. Cankarju, Iz. Cankarju, Koblarju, F. Vodniku, Kosovelu, Vidmarju, Debeljaku, Borku, Brnčičju, Ziherlu, Mejaku, T. Kermaunerju, Štihu, Šiferju, Inkretu, D. Ruplu, J. Horvatu idr. (prim. pregled v

Slodnjakovem *Slovenskem slovstvu*, 1968). – V roman. jeziki in v angl. izraz kritika pojmovno prekriva tudi tisto, kar pri nas označujemo kot lit. zgodovino« (Kmecl 1996: 21).

### 3.2 Literarna kritika splošno

Drago Šega v delu *Literarna kritika: termin, geneza, teorija* (2004) med drugim pojasni izvor pojma literarna kritika in njen zgodovinski razvoj v stari Grčiji in Rimu ter v srednjem veku. Pojem literarna kritika, kakršen je uporaben danes v evropskih jezikih, se je oblikoval šele potem, ko sta se uveljavila oba pojmovna člena, ki sestavljata pojem, torej literatura in kritika.

Izraz literatura izhaja iz latinskega izraza *litteratura* in je bil prisoten že v srednjem veku, vendar se je v evropskih jezikih zares uveljavil konec 15. stoletja s humanizmom in začetkom tiskarstva, in sicer najprej v romanskih jezikih in angleščini, v 16. stoletju v nemščini in v 17. stoletju v ruščini (prav tam, 11).

Da izraz literatura še ni bil toliko rabljen v srednjem veku, je povezano s tem, da se je ta izraz od Kvintilijana dalje pomensko pokrival s tedanjo gramatiko kot splošno sprejeto oznako za vednost v branju in pisanju in še za vednost o jeziku in spisju nasploh. Raba izraza se je povečala, ko se je izraz literatura navezal na pridevnik *litterarius* in druge sorodne izraze, na primer *litteratus*, ter tako pridobil pomen izobraženosti pa klasične, jezikovne in knjižne omikanosti. Takšen pomen je izraz literatura ohranil do konca 18. stoletja, do poznega razsvetljenstva in romantike, v angleščini se je čas trajanja še potegnil. V 18. stoletju so se namreč pojavili semantični premiki, ki so izraz približali današnjemu pomenu literature. V omenjenem stoletju je literatura tako najprej pomenila umetnost pisanja in miselnega izražanja, kmalu, že sredi 18. stoletja v Nemčiji, po letu 1770 tudi v Franciji, Italiji in Angliji, pa je njen pomen pomenil celoto vseh tistih napisanih del, ki so njen proizvod ali predmet njenega zanimanja. Proti koncu 18. in začetku 19. stoletja se je uveljavil pomen literature, ki ga poznamo še danes in je predstavljal funkcijo zbirnega imena za vse vrste besedne umetnosti, to pomeni, za literaturo v umetniškem pomenu besede (prav tam, 12).

Drugi pojmovni člen, ki tvori pojem literarna kritika, je kritika, katere razvoja ni mogoče povsem pojasniti, ker je sam pojem kritika zelo širok in sega na številna področja ter ker linija razvoja kritike ni dovolj preučena, a še vedno dovolj za osnovni pregled njenega razvoja. Izraz kritika



ima starogrški izvor, izhaja iz glagola κρίνω (kríno), ki pomeni »razločujem, razbiram, sodim, razsojam«. Na omenjeni glagol se navezujejo tudi izpeljanke κρίσις (krísis) v pomenu »presoja, pretres, preskušnja«, κριτής (krítes) v pomenu »sodnik, razsodnik, presojevalec«, κριτική (τέχνη) (kritiké téchne) v pomenu »sposobnost, umetje razbiranja in razsojanja«, κριτικός (kritikós) v pomenu »razsojanja sposoben, razsoden (človek), presojevalec, sodnik« in ἐν-κρίνω (en-kríno) v pomenu »izbiram, prištevam med kaj« (prav tam, 14).

Rimski pisatelji so zelo redko uporabljali iz grščine privzet izraz »criticus«, najpogosteje ga je rabil Servij (4. stoletje), posamično je prisoten še pri Ciceronu (1. stoletje pr. n. št.), Petroniju, Hieronimu, Marcijanu Kapelu in drugih. Omenjeni izraz je poznal Horacij, a ga je v pesnitvi *Pismo o pesništvu* (*Epistula ad Pisones*), ki je več kot poldrugo tisočletje veljala za temelj evropske poetike, nadomeščal, razen v enem primeru, z domačo besedo »iudex«, kar pomeni sodnik (prav tam, 17–18).

Srednji vek je izraza »kriza« in »kritičen«, kolikor je znano, uporabljal samo kot medicinska termina. Je pa renesansa spet postavila v ospredje termin »criticus«, sprva v antičnem pomenu kot ime za poklic, ki se prekriva s poklicem gramatika in filologa. V tem pomenu ga je uporabljal že italijanski renesančni pesnik Poliziano leta 1492, ko je govoril o antični literaturi. Erazem Rotterdamski je izraz »ars critica« (umetje presojanja) resda razširil na tolmačenje biblije, vendar se je raba tega pojma pri poznih humanistih na prehodu iz 16. v 17. stoletje navezovala na antično literaturo, zlasti na prirejanje in popravljanje antičnih del, torej na njihovo tekstno kritiko. Da je pojmovanje obravnavanega termina napredovalo, je verjetno zaslužen italijanski humanist Cezar Scaliger starejši in njegova latinsko pisana *Poetika* v sedmih knjigah (*Poetices libri septem*) iz leta 1561. To delo prvo sistematično predstavlja nove poglede na pesništvo, Scaliger je v njem svetoval pesnikom posnemanje narave in antičnih zgledov. S tem delom je avtor hotel teoretično utemeljiti vzpon novolatinskega pesništva, v resnici pa je nehote za več kot stoletje vplival na razvoj mladih evropskih narodnih literatur, francoske in nemške. Vendar to še ne pomeni, da sta si novolatinska termina »criticus« in »ars critica« kar takoj našla mesto v narodnih jezikih (prav tam, 19–20).

### **3.3 Literarna kritika v literarni teoriji in literarni vedi**

Matjaž Kmecl v *Mali literarni teoriji* (1996) kot enega izmed pogledov na književno besedilo predstavi kritični pogled. V nadaljevanju ob omembi dela *Teorija literature* (1949) Renéja

Welleka<sup>2</sup> in Austina Warrena<sup>3</sup> ter tudi Wellekovega dela *Kritični pojmi* razloži, da je kritika v sodobnosti poleg književne zgodovine in književne teorije pojmovana kot tretja temeljna književna veda. Vendar pa so včasih in deloma tudi še danes kritiko pojmovali/pojmujejo kot posebno vrsto umetnosti. »Ocena umetniške vrednosti književnega besedila je namreč v mnogočem prepuščena osebnemu okusu, torej ne more biti docela stvarno dokazljiva. Po drugi strani pa je kritika sestavina književne zgodovine: s tem ko namreč ocenjuje književno delo, loči:

- a) umetniško od neumetniške književnosti,
- b) boljša od slabših besedil in piscev« (prav tam, 18).

Kmecl kot potrditev tega navede primer, da če literarni zgodovinar ne bi ločeval med književno pomembnim in nepomembnim, bi se mu Prešernova *Zdravljica* in Zarnikova satira na Dežmanovo narodno odpadništvo z naslovom *Don Quixotte della Blatna vas* zdeli enako kakovostni, in ravno kritika je tu tista, ki pomaga razmejiti kakovostna od manj kakovostnih književnih del (prav tam, 18).

Janko Kos v *Literarni teoriji* (2001) omenja, da René Wellek in Austin Warren v delu *Teorija literature* izražata svoje prepričanje, da v literarno vedo spada tudi literarna kritika. »Vendar je takšna kritika večidel brez stroge znanstveno-filozofske podlage in izrazito historičnih ali teoretičnih ciljev. [...] Z razmerjem med literarno vedo in literarno kritiko se mora seveda ukvarjati tudi sama literarna teorija, to pa v tistem delu svojih raziskav, kjer razpravlja o literarnem vrednotenju in vrednotah, tj. v literarni aksiologiji« (prav tam, 10). Po Kosovem mnenju literarna kritika sodi v okvir literarne vede samo takrat, ko je v tesnem stiku z literarno zgodovino ali literarno teorijo, možno pa je, da je literarna kritika tudi povsem samostojna.

V nadaljevanju Kos še bolj natančno pojasni razliko med literarno aksiologijo, eno od štirih temeljnih disciplin literarne teorije (ostale tri temeljne discipline so še literarna fenomenologija, literarna ontologija in literarna morfologija), in literarno kritiko. Literarna aksiologija, ki preučuje vrednostna vprašanja, se zelo razlikuje od literarne kritike. »Ta v strogem smislu besede ni del literarne vede, saj ne teži k znanstveno-filozofskemu, historičnemu ali teoretičnemu

---

<sup>2</sup> Ameriški literarni teoretik in komparativist češkega rodu (1903–1995) (povzeto: [http://en.wikipedia.org/wiki/Ren%C3%A9\\_Wellek](http://en.wikipedia.org/wiki/Ren%C3%A9_Wellek), 10. 6. 2015).

<sup>3</sup> Ameriški literarni kritik, pisatelj in profesor angleščine (1899–1986) (povzeto: [http://en.wikipedia.org/wiki/Austin\\_Warren](http://en.wikipedia.org/wiki/Austin_Warren), 10. 6. 2015).

spoznanju besedne umetnosti, pač pa stopa v neposredno kritično razmerje s tekočo, lahko pa tudi preteklo literarno tvornostjo. Zato mora biti njen pristop k literarnim delom čimbolj neposreden, spontan, doživljajski in oseben« (prav tam, 172). Literarna aksiologija pa je predvsem sistematična in teoretična veda, njena naloga je teoretično raziskovanje podlag vrednotenja, ki se ukvarjajo tako s splošnimi vprašanji, kaj je sploh vrednost v literaturi, kot s konkretnimi vprašanji, katere vrednote je mogoče priznati posamezni vrsti literarnih del. »Spoznanja literarne aksiologije je najbolj smotrno mogoče uporabiti v literarni zgodovini, ki raziskuje literaturo prav tako sistematično, čeprav s historičnega gledišča. Izjemoma so uporabna tudi v literarni kritiki« (prav tam, 173).

Darko Dolinar v poglavju Literarna veda in kritika (*Slovenska književnost III*, 2001) meni: »Pogledi na medsebojno razmerje kritike in literarne vede se razporejajo med dvema skrajnostma. Po eni strani ju ločuje to, da je literarna veda v temelju naravnana k spoznavanju, kritika pa k vrednotenju; na to se navezuje nadaljnji razložek, da se literarna veda načeloma ukvarja z literaturo v vsem njenem zgodovinskorazvojnem obsegu, kritika pa se loteva predvsem sodobne literature« (prav tam, 511).

V nadaljevanju Dolinar ugotavlja, da literarno vedo in kritiko na drugi strani združuje to, da obe obravnavata svoj predmet raziskovanja na sistematičen in racionalen način, pri tem literarna veda seže tudi v vrednotenje literature, kritika pa se opira na sistematično spoznavno vrednost, saj bi brez te težje argumentirala svoje vrednotenje. Da sta literarna veda in kritika močno povezani, potrjujejo tudi njuni nosilci, namreč, veliko literarnih znanstvenikov se vsaj kdaj ukvarja s kritiko in tudi kritiki sežejo po splošnejših teoretičnih in zgodovinskih ugotovitvah. »Skratka, kritika in literarna veda tako oblikujeta skupni miselni prostor, kjer nastajajo in krožijo ideje in teme, spoznavni in vrednostni pogledi, ki zrcalijo dogajanje literature in niso brez pomena za njegov nadaljnji potek« (prav tam, 512).

### **3.4 Literarna kritika v empirični literarni znanosti**

*Literatura* (2009) pojem empirična literarna znanost opiše kot teoretično ogrodje in metodologijo za preučevanje literature. Empirična literarna znanost se je razvila v osemdesetih letih 20. stoletja, najprej v Nemčiji, potem tudi na Nizozemskem, v ZDA, Kanadi; temelji na literarni

sociologiji, sistemski teoriji, komunikacijskih teorijah in sodobnem radikalnem konstruktivizmu. Poleg tega poskuša povezati naravoslovne vede in humanistiko, sodeluje z družbenimi vedami, kognitivno psihologijo, biologijo, nevrologijo in predpostavlja interdisciplinarnost. Empiričnost in znanstvenost pojmuje v kontekstu radikalnega konstruktivizma, literaturo obravnava kot enega izmed družbenih podsistemov. Literarni sistem, ki ga zamejujeta polivalenčna in estetska konvencija, je v procesu diferenciacije razvil svojo notranjo strukturo, v tej imajo ključno vlogo delovalne vloge (prav tam, 87–88).

Te delovalne vloge so literarno proizvajanje, literarno sprejemanje, literarno posredovanje in literarno obdelovanje. Literarno proizvajanje se osredotoča na literarne proizvajalce (npr. pisatelji, pesniki), literarno sprejemanje na literarne sprejemnike (npr. bralci), literarno posredovanje na literarne posrednike (npr. uredniki, založniki, knjigarnarji, knjižničarji) in literarno obdelovanje na literarne obdelovalce (npr. literarni znanstveniki, literarni kritiki).

Urška Perenič v delu *Empirično-sistemsko raziskovanje literature: konceptualne podlage, teoretski modeli in uporabni primeri* (2010) kot enega izmed utemeljiteljev empirične literarne znanosti predstavi nemškega literarnega teoretika Siegfrieda J. Schmidta. Slednji je poudaril družbene vidike literarne komunikacije in deloval pod vplivom literarnih teoretikov Petra Hejla in Niklasa Luhmanna, ki sta, tako kot Schmidt, izhajala iz t. i. nemške Siegenske šole (Siegen je univerzitetno središče, v katerem so svoje znanje pridobivali zelo pomembni predstavniki modernega systemskega pojmovanja literature (prav tam, 100)).

Pereničeva opozarja, da je Schmidt v osemdesetih letih prejšnjega stoletja sistemsko literarno znanost najprej utemeljeval na makrosocioloških podlagah Niklasa Luhmanna, šele v devetdesetih letih je začel izhajati iz Hejlove sociološke teorije. Schmidtovo delovanje v devetdesetih letih, imenovano tudi mlajši teoretski diskurz, temelji na tem, »da je literatura pojmovana kot socialni komunikacijski sistem, ki obsega systemske komponente in izpolnjuje v družbi specifične kriterije in funkcije« (prav tam, 99). Schmidt je sistemsko teorijo literature potrdil z dvema osrednjima deloma, ki še danes predstavljata osnovo za empirično raziskovanje literature, to sta *Očrt empirične literarne znanosti* (1980, 1991) in *Samoorganizacija socialnega sistema literatura v 18. stoletju* (1989). Pereničeva poudari, da je Schmidt v *Očrtu empirične literarne znanosti* »izhajal iz modernega procesa socialne diferenciacije, za katerega je značilna

pospešena specializacija družbenih področij, ki so hkrati vse bolj odvisna med sabo» (prav tam, 100). Za razliko od Luhmanna je Schmidt zares utemeljil osrednji pojem literarnega sistema, in sicer je določil strukturo: specializacijo, profesionalizacijo, institucionalizacijo literarnih vlog ter zamejil razmejitvene kriterije in funkcijske vidike literature. V *Očrtu empirične literarne znanosti* je opisal teorijo literarnega komunikacijskega delovanja, literarno komunikacijo je definiriral na podlagi štirih delovalnih vlog, že omenjeno proizvajanje, sprejemanje, posredovanje in obdelovanje (prav tam, 100).

V nadaljevanju Pereničeva natančneje opiše vsako od teh štirih delovalnih vlog, vendar je v tem kontekstu zaradi umestitve literarne kritike v empirično literarno znanost, najpomembnejša četrta delovalna vloga, ki predstavlja literarno obdelovanje, v katero spada tudi literarna kritika, zato sem izpostavila le-to. Četrta delovalna vloga torej v literarnem sistemu pripada literarnemu obdelovalcu, kar konkretnije med drugim pomeni tudi literarnega kritika. »K institucionalizaciji literarne kritike je prispevalo uveljavljanje sistema recenziranja v časopisih, časnikih in knjigah. Spodbudila jo je rast literarne produkcije in periodičnega tiska na kapitalistično organiziranem knjižnem trgu. Literarni kritik je prevzel vlogo posredniške instance med proizvajalcem in drugimi vlogami na literarnem polju« (prav tam, 111). Upoštevajoč stil in tematiko (ki se obravnava), ekonomsko ozadje (plačani ali neodvisni kritiki) ali status kritika (laik ali profesionallec) se je kritika počasi diferencirala navznoter (prav tam, 111).

Kasneje se Pereničeva v svojem delu vrne k opisovanju vseh štirih delovalnih vlog, pri literarnem obdelovanju ugotavlja, da lahko literarni kritiki, recenzenti z izrekanjem sodb o literaturi vplivajo na različne faze literarnega procesa: na oblikovanje podobe avtorja, na odločitev za pisanje, na oblikovanje ponudbe na knjižnem trgu, množičnost potrošnje, okus pri bralcih. »Njihovo mesto je kot pri publicistih na različnih koncih literarne verige, saj lahko zastopajo bodisi interese avtorjev (npr. prijateljski krogi, literarne skupine in društva) bodisi založnikov ali stopajo na stran večinskega bralca« (prav tam, 179).

Tudi Marijan Dović se ukvarja z empirično literarno znanostjo, v delu *Sistemske in empirične obravnave literature* (2004) o povezavi med empirično literarno znanostjo in literarno kritiko pove, da Siegfried J. Schmidt uvršča kritiko v literarni sistem. To pa hkrati pomeni, da se kritike

ne da uvrstiti v literarno vedo, ker da kritika deluje po svojih pravilih, in sicer zato ker je vključena v vlogo literarnega obdelovanja in v njem zavzema glavno dejavnost. Dović poudarja, da ko se empirična literarna znanost ukvarja s kritiko, lahko samo analizira vlogo kritike ali pa predlaga njene izboljšave (prav tam, 83).

Sredi 19. stoletja se je kritika postavljala med poezijo in znanostjo, kasneje pa se je lotila svoje prave vloge, to je posredovanja med avtorji in sprejemniki ter avtorji oziroma založniki, torej je začela selekcionirati in vrednotiti literarna dela. Druge naloge kritike so po Dovićem tudi »javna in kritična diskusija o literaturi, proizvajanje interpretacij, urejanje v vrednostne sisteme in aktualizacija literarnih del, pa tudi subjektivno prizadevanje za spremembe v obstoječem literarnem sistemu z uveljavljanjem določenih preferenc glede smeri, zvrsti in posameznih avtorjev« (prav tam, 83).

V nadaljevanju Dović razlaga, da kritika po navadi ni literarno usmerjena, ni utemeljena na znanstvenosti, njen kriterij je prepričljivost, posveča se predvsem aktualnim knjigam. Funkcije kritike so, da obvešča sprejemnike o novih knjigah in avtorjih, da sodeluje v literarnem življenju, da spodbuja sprejemnike k presojanju (prav tam, 83).

Po Schmidtovem so tri temeljne naloge kritike, upoštevajoč empirično literarno znanost, da obvešča javnost o literarni ponudbi na trgu (treba je upoštevati različen bralni okus javnosti, kritika mora biti neodvisna od založb, kritika mora informirati tudi o novih avtorjih, o knjigah, ki opisujejo manj znane kulture), da vzorčno sprejema (kritika mora rezultate sprejemanja dati v razpravo, kritika mora biti tudi subjektivna, a hkrati prepričljiva) in da vrednoti (kritika vrednoti, a obenem mora voditi v razpravo o družbenih vrednotah in podobnem in ne sme omejevati sprejemnikovega osebnega mnenja) (prav tam, 83–84).

Če upoštevamo vse te naloge kritike, tako Dović, si Schmidt utopično predstavlja novo literarno kritiko, ki bo bolj neodvisna od časopisov in založb. Poleg tega se Schmidt dotakne tudi problema profesionalnih kritikov, ki so po eni strani avtorji pri neki založbi, po drugi strani pa pišejo časopisne kritike. »Tak avtor ima očiten konflikt interesov, saj založba ne bi toplo sprejela kritičnega zapisa o knjigi, ki je izšla pri njej. Edino možnost vidi Schmidt v neodvisnih inštitutih, delno financiranih od države, deloma pa od vseh akterjev v sistemu, ki z literaturo služijo denar: založnikov, knjigotržcev in medijev« (prav tam, 85).

### 3.5 Literarna kritika na tujem

Kajetan Gantar v uvodu Aristotelove *Poetike* (2005) opiše grško literarno kritiko pred Aristotelom. Slednja kritika zajema tri poskuse vrednotenja (ali razvrednotenja) poezije (prav tam, 11). V prvo skupino poskusov so uvrščeni moralistični očitki, ki govorijo o tem, da Homer in pesniki nasploh lažejo, ker bogovom določajo negativne lastnosti, kot so laž, kraja, prevara. Takšno polemiko v zastrti obliki je pričel Heziod, s klasično obliko je nadaljeval Ksenofanes, različne odmeve na polemiko je mogoče najti še v Aristofanovi komediji *Žabe*, ki se ukvarja z vprašanji vzgojnih ali nevzgojnih vplivov pesniške in zlasti dramske umetnosti na občinstvo (prav tam, 12).

V drugi skupini poskusov vrednotenja poezije so osebe, kot so Teagenes, Metrodor, Stezimbrot, Glavkon in drugi, ti so poskušali kritiko prve skupine omajati z alegorično razlago in zagovorom poezije. To pomeni, da bogovi, o katerih govori Homer, niso pravi bogovi, ampak personifikacije pojmov (Apolon je ogenj, Hera zrak) in da pesnik v svojih pesnitvah samo razlaga naravne pojave v konkretnih podobah. Sicer pa ta alegorična in prejšnja moralistična razlaga nimata bistvene povezave s poezijo (prav tam, 12–13).

V tretjo skupino poskusov pa sodijo sofisti, predvsem Protagora, Gorgia in Prodika, ki so osnovali temelje poznejši gramatiki in stilistiki s svojimi razpravami o pravilni razvrstitvi in uporabi besed, o njihovem prvotnem in prenesenem pomenu, medsebojnih pomenskih razlikah, in povezovanju v govorniške figure. Sofisti so svoje primere pogosto jemali iz poezije, ampak slednje niso obravnavali kot celote, posvečali so se samo njenim najmanjšim sestavinam. Tu gre omeniti še nekaj bežnih izjav o božanskem izvoru in nesmrtnem poslanstvu poezije, ki so prisotne najprej pri Homerju in Heziodu, kasneje predvsem pri Teognisu in Pindarju, redko pri Demokritu (prav tam, 13–14).

Predzadnje poglavje *Poetike* Aristotel posveti literarni kritiki, v opombah Kajetan Gantar omeni, da je to poglavje o literarni kritiki povzetek Aristotelovega mladostnega spisa *Aporémata* (*Problémata ali Zetémata*) *Homeriká*, sicer pa obravnavano 25. poglavje na nek način prekinja 23., 24. in 26. poglavje, ki se ukvarjajo z epskim pesništvom. Gantar v nadaljevanju razloži, da je bila Homerjeva kritika do Aristotelovega časa že nekaj stoletij razvita in da je svoj vrh doživela, ko se je končevala izvirna pesniška ustvarjalnost. Takrat so se kritiki spravili na Homerja, češ da

ima v svojih pesnitvah napačne podatke in tako je Aristotel dojel, da je treba literarno kritiko utemeljiti na boljši osnovi (prav tam, 195–196).

V samem poglavju O literarni kritiki Aristotel meni, da je pesnik posnemovalec. »Če pa posnema, je nujno, da posnema stvari pod enim od treh možnih vidikov:

- ali takšne, kot so bile oziroma kot so;
- ali takšne, kot se dozdevajo oziroma kot pripovedujejo, da so;
- ali takšne, kot bi morale biti« (prav tam, 135).

V nadaljevanju Aristotel razloži, da ne veljajo ista merila pravilnosti za poezijo in politiko ter za poezijo in druge umetnosti, da v poeziji obstajata dve vrsti napak: bistvene in slučajne. Potem širše pogleda kritike, ki so nastrojene proti bistvu umetnosti. Na koncu zaključi s tem, da so upravičene kritike na račun nesmiselnosti v dejanju in pokvarjenosti v značaju, če za to ni pravega razloga. Torej, očitki kritikov se razporedijo v naslednje vrste, če se pesniku očita, da je njegova pripoved nemogoča, neverjetna, nemoralna, protislovna in v nasprotju s pravili jezikovne umetnosti (prav tam, 135–141).

Drago Šega v delu *Literarna kritika: termin, geneza, teorija* (2004) ugotavlja, da so si vsi raziskovalci enotni, da se je literarna kritika najprej začela v Nemčiji. Med pomembnimi vzroki za to je Lessingova kritično usmerjena osebnost, ki je znala uveljaviti kritiko kot metodo mišljenja in vrednotenja v svojih krajših publicističnih in širših teoretičnih spisih. Se je pa še pri Lessingu literarna kritika zelo prepletala s filološko, filozofsko in tudi teološko kritiko. Čeprav je bil Lessing zaslužen za prenovu nemške literature in začetek njene literarne kritike, pa je njegovo delovanje potekalo ravno na prehodu dveh dob, zato je bil literarnonazorsko po eni strani prepričan aristotelovec, po drugi strani pa je prevzemal ideje Shaftesburyja, Diderota in drugih. »Tej Lessingovi dvojnosti ustreza tudi forma njegovih kritičnih spisov, ki niha med časopisno recenzijo kot subjektivno sodbo, nastalo iz sprva brezosebnega knjižnega poročila (že Lessingove zgodnje kritike so pisane vse v prvi osebi!), in med poetološko razpravo, naslednico dotedanjega učbenika poetike« (prav tam, 88). O tem priča tudi Lessingov največji kritični tekst *Hamburška dramaturgija* (1767–1768), ki združuje dve obliki, in sicer po zunanosti je nekakšen gledališki list, namenjen poročanju o predstavah hamburškega narodnega gledališča, po metodi pisanja pa prosto zasnovan kritični in polemični spis, ki prehaja v načelen traktat o teoriji



dramske umetnosti. Tudi Herder je pisal podobne mešane oblike, kar pomeni, da se je v Nemčiji literarna kritika kot posebna dejavnost in z ustreznimi oblikami izoblikovala počasi (prav tam, 87–88).

V Franciji in Angliji se je literarna kritika v našem pomenu besede oblikovala še kasneje, saj je bil njen razvoj na začetku odvisen od močnih osebnosti, ki so se ukvarjale z njo ter ji tako določale podobo in smer. In pri tem je nastala razlika v razvoju kritike v Franciji in Angliji v primerjavi z Nemčijo. Voltaire je bil namreč kritik religije in ne literature, njegove literarne sodbe so bile klasicistično normativne. Diderot je dosledno upošteval svoj racionalistični nazor in subjektivni kritični sodbi o resničnem, dobrem in lepem ni priznaval kaj več kot samo subjektivno veljavo. Njegova razmišljanja o umetnosti so bila zlasti filozofska in teoretska, med njimi je subjektivna kritika Richardsonove *Clarisse* (1761) izjema, ki pa ni mogla ustvariti tradicije, kar velja tudi za Diderotove likovne kritike (1757–1781). Razsvetljenski racionalist je bil poleg Lessinga in Diderota še vodilna osebnost takratne angleške literature Samuel Johnson. Slednji je v svojih literarnih sodbah nekajkrat v ospredje postavil kriterije zdravega razuma pred klasicističnimi konvencijami, kar pa ni pomenilo, da se je odrekel zadnjim in presoji literature z moralističnih izhodišč. Praktični primer tega je njegovo največje delo, zbirka biografskih esejev o angleških pesnikih 17. in 18. stoletja (1781), v kateri sodba izhaja iz tradicionalnih, formalnih in moralnih načel ter njihove nespremenljivosti (prav tam, 88–89).

René Wellek trdi, da se je evropska literarna kritika pričela že sredi 18. stoletja po zaslugi Lessinga, Diderota in Johnsona, ker da so se v tistem času že zgodili vsi idejni premiki, ki so literarno teorijo dvignili nad klasicistična merila in da se od Diderota in Herderja dalje v literarni teoriji ni zgodilo nič takega, kar bi se lahko smatralo za izviren prispevek romantičnih gibanj k evropskemu pojmovanju literature. S tem se sicer Šega strinja, vendar meni, da so pogoji za nastanek literarne kritike eno, njen dejanski nastanek pa drugo. Novejša francoska literarna zgodovina in teorija od Alberta Thibaudeta in Guyja Michauda dalje začetek francoske literarne kritike datira v čas začetka romantike, v prva desetletja 19. stoletja. Nemška literarna zgodovina je začetke nemške literarne kritike iskala že pri nemški literaturi v srednjem veku, sicer pa predvsem z Lessingovim in Herderjevim nastopom; Werner Milch pa je izhajal iz postavke o

literarni kritiki kot posebni obliki in tako začetek nemške literarne kritike postavil v začetek 19. stoletja (prav tam, 89–91).

Skratka, začetke literarne kritike je najti na Nemškem. »V širšem, evropskem merilu pa je njen končni nastanek postaviti v začetek 19. stoletja, ko se je od nje odcepila literarna zgodovina kot samostojna veda, ko se je pojem literature z nastankom specializiranih pozitivnih ved izčistil in privzel današnji prevladujoči pomen in – ne nazadnje – ko je literarna kritika dobila s spisi bratov Schleglov tudi prvo lastno teoretsko utemeljitev« (prav tam, 91).

### 3.6 Literarna kritika na Slovenskem

Kajetan Gantar v uvodu Aristotelove *Poetike* (2005) razloži, da slednja v preteklosti ni imela velikega vpliva na slovensko literarno kritiko. Žiga Zois se je raje opiral na Horacijevo *Poetiko* ter le-to tudi priporočal Valentinu Vodniku in drugim članom svojega združenja. Tako je Horacij s svojim delom v slovenskem kulturnem prostoru prevladoval celo 19. stoletje. Aristotela je mogoče najti pri Levstiku in Stritarju, vendar se tu poraja vprašanje, če njune misli izhajajo neposredno iz Aristotela ali pa iz Lessinga oziroma drugih literarnih teoretikov, ki so povzemali iz *Poetike*. So se pa na Aristotela večkrat opirali Mahnič, Lampe, Ušeničnik in drugi katoliški ideologi. Tisti, ki se je zares posvetil Aristotelovim mislim, je bil Ivan Macun, in sicer v tretjem delu *Cvetja slovenskiga pesništva* (1850), v katerem je razpravljal o tragediji. Kasneje je Macun Aristotela citiral še v *Kratkem krasoslovju o pesništvu* (1852) (prav tam, 63–64).

Sto let po Macunu, nekje od sredine 20. stoletja naprej, se je Aristotelova *Poetika* spet začela pojavljati pri slovenskih kritikih. Prvi med njimi je bil Janko Kos, ki je v reviji *Beseda* leta 1951 objavil kritiko Kocbekove zbirke *Strah in pogum* in ob tem izhajal iz Aristotela, na primer, iz njegovega razločevanja med poezijo in zgodovino. Če je bilo tu Kosovo mnenje o *Poetiki* še zadržano, je bil v svoji poznejši publicistiki, predvsem v seriji esejev in razprav iz revije *Sodobnost* v letih 1972 in 1973, bolj spoštljiv in občudujoč. Tudi dramaturške poglede v zgodnejši publicistiki Vladimirja Kralja je zaznamoval Aristotel, kar je najbolj vidno iz predgovora v *Kraljevo zbirko esejev in gledaliških kritik*. Po letu 1957 je Kralj opustil Aristotelove poglede in je prešel na vplive dramaturških teorij Bertolda Brechta. Kasneje so se na *Poetiko* opirali, na primer, Herbert Grün v eseju o *Poetiki*, Drago Šega v uvodnem eseju k antologiji slovenske poezije *Živi Orfej*, Dušan Pirjevec v svojih zadnjih esejih, Taras Kermauner predvsem v knjigi *Besede in dogodek* in še mnogi drugi, ki so delovali v sodobni slovenski

literarni in gledališki kritiki, esejistiki in publicistiki. Gantar zaključí z mnenjem, da bi bila brez Aristotelove *Poetike* slovenska literarna kritika precej revnejša oziroma da najbrž ne bi dosegla prodornosti, ki kritiko zaznamuje danes (prav tam, 64–69).

Boris Paternu v delu *Modeli slovenske literarne kritike (od začetkov do 20. stoletja)* (1989) za začetek slovenske literarne kritike šteje Zoisova pisma Valentinu Vodniku v letih 1794 in 1795. Kritika se je sicer zares začela oblikovati v obdobju romantike, v tridesetih letih 19. stoletja je z Matijem Čopom in Prešernovo poezijo doživela prvi resni vrh. Ob izidu Prešernovih *Poezij* (1846) sta se oblikovala dva nasprotna si modela kritike: koristnostni in umetnostni oziroma pragmatični in estetski (prav tam, 3).

Prvi model je začel delovati v razsvetljenstvu in je sodil z merili nacionalnega moralizma, ki so v literaturi kazali na tiste lastnosti, ki so bile povezane z njeno narodno identiteto, vezjo na narodno skupnost in njeno moralno trdnostjo, po drugi strani pa je opisujoči model zavračal pojave, kot so bili skepticizem, subjektivizem ali pesimizem. Drugi model kritike je bil manj popularen, čeprav razvitejši in dobro utemeljen zaradi Prešernove poezije. Literaturo je presojal z umetnostnega vidika in vidika razvitih evropskih literatur, v ospredje pa je postavljaj ustvarjalni subjekt. »Prva, lahko bi rekli nacionalna šola literarne kritike, je imela svoje najzgodnejše poreklo pri razsvetljencu Žigu Zoisu, druga, univerzalna pri romantiku Matiju Čopu« (prav tam, 61).

V drugi polovici 19. stoletja, v obdobju realizma, sta oba omenjena modela literarne kritike delovala naprej, ampak med njima se je zgodila neke vrste inverzija. Zaradi povečanega narodnopolitičnega gibanja, ki mu je služila tudi literatura, se je pragmatični model zelo okrepil in je prevladal do konca stoletja. Že obstoječi nacionalni moralizem in novonastali verski moralizem sta se kljub ideološkemu nasprotju zedinila v temeljnem vrednotenju poezije, saj sta se oba otepala svobodnega subjekta in hkrati sta oba zahtevala idealizacijo življenja, moralo in podobno, kar naj bi vzgajalo narod. Zaradi tega povezovanja med nacionalnim in verskim moralizmom je prišlo do najbolj zavirajoče in najtrše kritike, poleg tega pa se v takšnih okoliščinah umetnostni model ni mogel dobro uveljaviti. Sicer pa je pragmatizem vedno izvajal pritisk na razvoj časovnih slogov (romantika, realizem ...), kar je pomenilo, da se je kritika bolj podrejala kriterijem nacionalnega in verskega moralizma, prostora za polni razvoj časovnih

slogov pa je bilo manj. Tako je prišlo do stilnega sinkretizma in podaljšanja razsvetljskega modela literature. Umetnostna kritika pa je ponovno stopila v ospredje konec 19. stoletja z moderno (61–62).

Boris Paternu v delu *Slovenska literarna kritika pred Levstikom* (1960) predstavi, kot že sam naslov pove, slovensko literarno kritiko v obdobju pred Levstikovim delovanjem, torej v času od začetkov slovenske literarne kritike konec 18. stoletja do Levstikovega kritičnega udejstvovanja v drugi polovici 19. stoletja. Paternu za začetek slovenske literarne kritike, kot sem že omenila pri njegovem delu *Modeli slovenske literarne kritike (od začetkov do 20. stoletja)* (1989), postavlja Zoisova pisma Valentinu Vodniku iz let 1794 in 1795. Zois je bil Vodnikov mentor, vendar po Paternujevem ni bil nikoli polemičen, upošteval je takratno dejansko stanje slovenske literature in slovenskega bralca ter Vodnikovo pesniško zmogljivost, hkrati pa si je zelo prizadeval za to, da bi Vodnik dosegel višjo jezikovno raven. To je bila tudi tema omenjenih pisem, v njih je namreč Zois pesnika spodbujal k večji čistosti in zgoščenosti pesniškega izraza, ponujal mu je napotke o rimi, ritmu in verzu, predstavljal mu je druge literarne šole (klasicistična) in pesnike (Horac, Batteux-Ramler), a ga istočasno usmerjal k upoštevanju narodnega duha (primera ljudske poezije: Ossian in Fingal) (prav tam, 3–4). »Idejno ozadje Zoisove kritike je torej pregledno in izrazito. Izrazita pa je v njej še neka, ne ravno nepomembna lastnost. To je njegov načelni odnos do potrebe literarne kritike sploh. Že v tretjem ohranjenem pismu je svojemu učencu povedal naravnost, da bosta oba z Linhartom kolikor mogoče kritična do njegovih pesniških del« (prav tam, 7). Na drugi strani je Vodnik kritiko sprejemal zelo zrelo in dobronamerno, kar je Zois znal ceniti. Slednji tako po Paternujevem ni bil samo prvi pomembnejši začetnik slovenske literarne kritike, ampak še njen prvi apologet, Vodnik pa se je pod njegovim mentorstvom otresel nemškega baroka, ki sta ga v takratnem razsvetljenstvu zagovarjala Pohlin in Dev. Zois je svoje kritične zamisli sporočal po zasebni pismeni ali ustni pošti, zato je javnost zanje izvedela šele po letu 1859, ko je Zoisova pisma Vodniku natisnil E. H. Costa v Vodnikovem spomeniku (prav tam, 7–9).

Zois je med drugim vplival tudi na Kopitarja, vsaj na začetku. Ko se je Kopitar odmaknil od Zoisa, je njegovo stališče o slovenski literaturi nazadovalo. Bilo je namreč povsem v nasprotju s Čopovim in Prešernovim literarnim stališčem (prav tam, 9–10). »To notranje nasprotje, ki je

razdvajalo Kopitarjev literarno estetski nazor od njegovega praktičnega slovstvenega programa za Slovence, predstavlja bistveno značilnost njegove literarno kritične publicistike« (prav tam, 10). Kljub napakam je Kopitar storil tudi več koristnih stvari za slovenski literarni razvoj: zmanjšal je vrednost bohoričice v prid gajici, njegovo poudarjanje ljudskega jezika in literature je tlakovalo pot kasnejšemu realizmu, poleg tega pa je nadaljeval s polemično kritiko. V javnosti se je naslanjal na Voltairovo geslo, da je dvom začetek znanja ter da verjame v zmago razuma in resnice, večkrat se je predstavljal kot načelni apologet kritike (prav tam, 16). Paternu ugotavlja, da se je Kopitarjeva kritika najbolj pozitivno izkazala pri obravnavanju slovanskih in neslovanskih slovstvenih pojavov, nasprotno pa se je najmanj izkazala pri polemični obravnavi slovenskih slovstvenih razmer. Vse to je vplivalo na to, da Kopitarjev doprinos k slovenski literarni kritiki ni bil tako velik, kot bi moral biti, več sta doprinesli Čopova kritika in Prešernova satira (prav tam, 17).

Na Prešerna Čop ni vplival samo v poeziji, ampak tudi v kritiki. V slednji sta se dobro dopolnjevala, na eni strani je bil Čop s svojo učenostjo in logiko, na drugi strani pa Prešeren z učinkovito pesniško izraznostjo. Razlikovala pa sta se v taktiki in tonu, Prešeren je bil namreč bolj oster kot Čop, za razliko od slednjega je rad javno in neposredno obračunaval z nasprotniki in je s svojo satiro ciljal v načelni boj za pravico svobodne ljubezenske izpovedi, česar se Čop javno ni dotikal. »Prav zaradi naštetih lastnosti je Prešeren pustil v zgodovini slovenske literarne kritike in tudi pri Levstiku močnejšo sled kot njegov umetnostni mentor. Čop je poleg tega nesrečno preminil prav tedaj, ko je Prešeren upal, da bo dokončno zastavil pero za napredek slovenske estetsko kritične misli« (prav tam, 27).

Paternu ugotavlja, da je, gledano iz družbenozgodovinskega vidika, Prešernova in Čopova literarna kritika pomenila eno izmed najpomembnejših in najostrejših, a tudi zelo osamljenih idejnih manifestacij majhne skupine napredne slovenske inteligence tistega časa. Treba je upoštevati, da ta skupina ni imela nobenega političnega in gospodarskega zaledja zaradi socialne nerazvitosti takratne slovenske družbe, vendar je bila ideološko in kulturno zelo močna ter je tako vseeno pustila svoj pečat (prav tam, 27–28).

Čopova smrt leta 1835 je pomenila dolgoletno stagnacijo na področju slovenske literarne kritike, stagnacija je skoraj izbrisala kritično tradicijo in povzročila težek boj novih generacij za obstoj

kritike. Fran Malavašič je pomenil nekakšno povezavo med Čopovo in takratno mladoslovensko literarno kritiko. Kot kritik je prvič nastopil leta 1838 s kritiko proti Prešernovemu sonetu *An die Slowenen, die in deutscher Sprache dichten* in z njo pokazal na nerazumevanje Prešernove poezije (prav tam, 29). Nedolgo potem je začel kazati več razumevanja za delovanje Prešerna in njegovega kroga. Paternu posebej izpostavi Malavašičev sestavek, v katerem avtor razmišlja o napredku slovenske literature v prid slovenskemu bralcu, pohvali tako zasluge posvetne kot duhovne literature, prva je našo književnost ponesla med druge slovanske jezike, druga pa je prinesla kvaliteto svojih prizadevanj. V nadaljevanju sestavka Malavašič poudari pomen *Čbelice*, ponovi Čelakovskovo in Čopovo kritiko omenjenega almanaha ter med drugim pohvali četrti zvezek *Čbelice* in Prešernov *Krst pri Savici*. S to kritiko si je Malavašič prizadeval popularizirati *Čbelico* in Prešerna, kritika je izpadla kot nekakšna repriza Čopa in Čelakovskega iz leta 1833, a Paternu ugotavlja, da nekateri pojavi kažejo, da Malavašič kot kritik ni zmogel resničnega duha literature, ki ji je namenil hvalo, prenesti v prihodnost (prav tam, 30–31). »Njegova šibkost se vidi že v tem, da se je preveč pasivno naslonil na oba kritika iz tridesetih let in ju ponekod ponavljal od besede do besede. Druga neprijetna lastnost njegovega pretresa je v tem, da se skrbno izogne povedati karkoli o konfliktu, ki se je tako močno razvnel med obema tokovoma v tridesetih letih« (prav tam, 31). Tretja stvar, ki je moteča v Malavašičevi kritiki, je njegova hvala takih pojavov, ki niso bili v ničemer sorodni s Prešernovimi in Čopovimi kriteriji. Paternu tako zaključí, da je v Malavašičevi kritiki najti nenačelno spravljalivost, kar je samo slovensko kritiko za dve desetletji zaustavilo in dejstvo, da je Malavašič kasneje pristal v skupini Prešernovih in Čopovih nasprotnikov, tako ni bilo čudno (prav tam, 32).

Slovenska literarna kritika je dobila nov prostor za razvoj leta 1843 z ustanovitvijo *Novic*, v katerih je urednik Bleiweis hotel zajeti vsa področja narodnega življenja razen politike. Do nastanka *Novic* je bila slovenska kritika omejena na zasebno korespondenco ali tuje časopise (nemščina), novi časopis pa je prinesel upanje za razvoj kritike, a zgodilo se je ravno nasprotno: *Novice* so njen razvoj bolj zavirale kot spodbujale. Razlogi za to so se skrivali v Bleiweisovih nazorih o literaturi in kritiki, ki so bili posledica njegove politične usmeritve. Bleiweis je bil namreč pristaš in potem še vodja starega meščanstva, ki je bilo močno povezano s fevdalnim sistemom in katoliško cerkvijo. Poskusi, da bi izšlo leposlovno glasilo, so bili zatrti, slovenska literarna publicistika je bila tako odvisna od kmečko-rokodelskega lista *Novice* (prav tam 33). Te

so redno objavljale samo oznanila o slovenskih in včasih še drugih slovanskih knjigah in časopisih. »Te napovedi so samo tu ali tam presegle skromni okvir reklamnih priporočil in postale ocene. A še to so bile zvečine samo pohvalne informacije z neznatnimi kritičnimi opazkami o jeziku in črkopisu« (prav tam, 34). V to skupino sodijo obsežna in zelo hvaljena poročila o Slomškovih *Drobtinica*h, ki jih je pisal Bleiweis, drugače pa je takšna poročila opravljal Malavašič. V *Novicah* se je tako utrdil tip primitivne literarne kritike, ki naj bi včasih od daleč spominjala na kritiko zaradi posameznih drobnih kritičnih pripomb o jeziku (prav tam, 34). Po eni strani je Bleiweis zagovarjal miroljubnost in previdnost, po drugi strani pa je ostro zavračal vse poskuse drugačne kritike, kot si jo je zamislil on. Tako je v letih svojega urednikovanja proti vsem še tako majhnim obrisom kritičnosti nastopal prizadeto in nepopustljivo, resni obravnavi literarno-estetskih stvari ni bil naklonjen, kot razloge za izogibanje kritiki je včasih navajal moralne, drugič literarne, potem pa se je začel sklicevati na idejo narodne enotnosti, pri čemer mu je pomagal Korošec Matija Majar (prav tam, 35–37). »Podrobnejši pregled njegove [Bleiweisove] zavzetosti za miroljubno in nekritično sprejemanje slovstva nam pokaže, da je zatišje že v predmarčnih letih skušal izkoristiti za to, da postopoma in previdno, v imenu ljudstva in za ljudstvo uvede svoje lastne poglede na literaturo. Poglede, ki so pomenili zavoro literarnemu napredku, posebno pa še rasti literarne kritike« (prav tam, 37). Bleiweisov literarni nazor je bil nadaljevanje razsvetljsko poučne in deloma Kopitarjeve folklorne smeri, zadnjo je Bleiweis navezoval na pomen ljudskega izročila in popularizacijo Vuka Karadžića, urednikov literarni nazor je bil torej vedno povezan s tradicijo utilitarnih koncepcij (prav tam 40–41). Pri obravnavanju Bleiweisovega prispevka v slovensko literarno kritiko Paternu povzema, da čeprav so *Novice* zavirale razvoj kritike, so po drugi strani ustvarile stanje, ki je močno potrebovalo novo kritiko. Da je slednja nastala in da je bilo konec literarno-kritične stagnacije, sta bila zaslužna dva dogodka, in sicer izid Prešernovih *Poezij* in marčna revolucija leta 1848 (prav tam, 51).

Marčna revolucija, ki je pomenila padec Metternichovega fevdalnega absolutizma zaradi meščanske revolucije, je ustvarila boljše pogoje za razvoj slovenske publicistike in literarne kritike (prav tam, 64–65). V tem času so začeli nastajati novi časopisi, z njimi so se razmahnili slovstveni sestavki in nastal je prostor za literarne zadeve. Hkrati s tem so se oblikovali različni programi in kritični odnosi, ki so bili še posledica preteklih literarnih nestrinjanj, a so zavoljo

pomena narodne enotnosti ostali pod kontrolo (prav tam, 69–70). Poleg tega je takoj po marčni revoluciji več časopisov začelo slediti uredniški politiki, ki jo je že pred tem vpeljal Bleiweis v svojih *Novicah*, saj so obsojali prepire oziroma z drugimi besedami kritiko. Tako se je pokazalo, da je bila narodna enotnost nenačelna. Natančneje, literarna kritika ni bila neka malenkost, zato je časopisi v svojih programih niso imeli, samo *Bčela* je leta 1850 obljubila, da bo ocenjevala južnoslovanske knjige, a ko je bil list čez dve leti v nevarnosti, je urednik Janežič dejal, da bodo te ocene kratke (prav tam, 85–87).

Če ni uspevalo literarni kritiki, je pa bolje kazalo jezikoslovni kritiki, kateri so prostor namenjali vsi časopisi. Tu je bil močan vpliv Kopitarjeve tradicije, med izobraženci so bila zelo cenjena Miklošičeva filološka dela iz stare cerkvene slovanščine, na prehodu iz štiridesetih v petdeseta leta 19. stoletja pa so pojavili novi poskusi povezovanja slovanskih jezikov (prav tam, 88–89). Jezikoslovna kritika pa ni mogla prekriti popolne stagnacije resne literarne kritike, kar je bila posledica zelo močne klerikalne literarne skupine, ki je med letoma 1849 in 1853 bedela nad uredništvu časopisov (prav tam, 90 in 97). Takšen monopol je bil dobra priložnost za oblikovanje prave literarne kritike, za estetsko kritiko. Pogojev zanjo v začetku petdesetih letih še ni bilo, kar kaže ocenjevanje Macunove antologije *Cvetje slovenskiga pesništva*, o slednji so namreč pisali samo negativne kritike, in še to samo z jezikovnega vidika. Nova kritika se je resda začela oblikovati v času marčne revolucije, a je potrebovala več časa, da se je otresla moči klerikalne skupine z Bleiweisom in Jeranom na čelu. Začelo se je z nasprotovanjem Bleiweisovemu ocenjevanju Prešerna in Koseskega ter zavračanjem njegove kritike, sledila je kritičnost do klerikalnega pritiska na leposlovje (prav tam, 123–124). Prvi pomembnejši boj za novo kritiko je povzročil Drobnič, ko je moral leta 1850 ukiniti svojo *Slovensko Čbelo* in je v poslovilnem zapisu pozval Slovence k razmisleku (prav tam, 131). In potem je nastopil mladi literarni rod, ki so ga sestavljali Trdina, Cegnar, Svetec, Janežič, Jeriša, Dežman in predvsem Levstik. »Prvi, ki je prerasel slog drobnih kritičnih pripomb ali priložnostnih izjav zoper takratni literarni konservatizem in odkrito napadel vse njegove poglavitne točke z rodoljubarsko moralno o kritiki vred, je bil mladi Trdina« (prav tam, 132).

Menda je Trdina s kritiko hotel začeti že leta 1849, a je naletel na Bleiweisov odpor. Za prikaz drugačne kritike si je izbral ljudsko *Pripovedko o zlati hruški*, poetično fantazijo je prikazal kot sodobno groteskno satiro, zavrnil je idealni videz patriotskih gesel in okrcal lažno zgodovinsko



znanost Trstenjaka, Hicingerja in Ravnikarja (prav tam, 133–134). Trdina je v nadaljevanju postavil estetski kriterij za glavno merilo literarnega vrednotenja in s tem nakazal, da se nekega literarnega dela ne da vrednotiti samo po tem, ali je njegov avtor pravi rodoljub (prav tam, 141). Trdina je moral svoja prepričanja o kritiki potrditi z lastno kritično prakso. »Podrobnejša analiza skopih in močno razmetanih estetsko kritičnih sodb nam pokaže, da je izhajal iz treh osnovnih postavk o pesniški umetnosti: iz zahteve po estetski dognanosti umotvora, iz zahteve po svobodi pesniške izpovedi in iz zavzetosti za poezijo pristnega čustva« (prav tam, 142). Ta načela so bila v tistem času, v katerem je prevladovalo utilitaristično pojmovanje leposlovja, zelo pomembna. Paternu ugotavlja, da je Trdina estetiko razumel kot skladnost oblike in vsebine, da so bile idejne težnje pri njem večje od estetskih tako v njegovem leposlovnem kot kritičnem delu, da je včasih zanemaril estetsko merilo in začel moralizirati. Pri Trdini se je torej pokazalo, da svojim načelom ni povsem sledil, da se je poslužil elementov konservativne literarne miselnosti in da je zavračal vplive zahodnoevropskih literatur. Vse to pa je bila logična posledica njegove klasične literarne izobrazbe. Paternu meni, da je Trdina kljub temu s polemičnim obračunom z Bleiweisovo in Jeranovo nazadnjaško slovstveno ideologijo začel konec stagnacije slovenske literarne kritike (prav tam, 142–145). Na Trdinov napad se je v *Novicah* odzval Pintar, zavrnil je kritično presojo Vodnika, Koseskega in Tomana, Prešernovi poeziji ni prisodil posebnega mesta, Trdinovo vrednotenje *Čbelice* in *Novic* je skušal ovreči, škodljivost kritike je sprva utemeljeval z literarnimi, potem s političnimi razlogi. V nadaljevanju je v to polemiko posegel še Hicinger, tudi on je, tako kot Pintar, obsodil Trdinovo razmišljanje, je pa Hicinger izhajal iz *Daničinega* kroga, Pintar pa iz *Noviškega*. Vendar sta se obe ti konservativni skupini v tistem času razhajali v pogledih na kritiko. *Danica* ni zavračala *Noviške* miselnosti, ampak je bila uperjena proti Prešernovi ljubezenski poeziji.

Ti spopadi javnosti niso pustili neravnodušne, Bleiweis je prejemal veliko dopisov, ki pa jih ni hotel objavljati. Polemika je počasi potihnila, Trdinov kritični duh se je prenesel na mladi literarni rod: Cegnarja, Svetca (prav tam, 145–150). Razlag pa je bil prvi, ki je razkril nemoralno vsebino in taktiko Bleiweisove kritike, javnost je opozoril, da so njegova miroljubna gesla samo fraze. Bleiweis je na to odgovoril z nadaljevanjem hvale Koseskemu, hvala se je stopnjevala do tega, da je Koseskega oklical za slovenskega Homerja. To je spodbudilo Levstika k prvemu javnemu kritičnemu nastopu. Levstik je tako leta 1852 v *Slovenski Bčeli* objavil sedem *Pušic*, z njimi je začel prevzemati boj za objektivno kritiko (prav tam, 155–158). Prvo, mladostno

obdobje Levstikove literarne kritike je potekalo med letoma 1848, kamor sežejo pesnikove najzgodnejše kritične izjave, in 1854, ko je v Levstikovih *Pesmih* izšla *Ježa na Parnas*, ki je pomenila njegov prvi večji obračun s slovenskimi literarnimi razmerami (prav tam, 166).

Matija Ogrin v delu *Literarno vrednotenje na Slovenskem. Od Frana Levstika do Izidorja Cankarja* (2002) opiše naslednje literarne kritike: Frana Levstika, Josipa Stritarja, Antona Mahniča, Frana Levca, Frančiška Lampeta, Ivana Bernika, Aleša Ušeničnika, Ivana Prijatelja in Izidorja Cankarja. Pri vseh teh kritikih skuša Ogrin predstaviti izhodišča, na podlagi katerih so omenjeni oblikovali merila za svoje kritike. Ogrina zanima, ali literarno vrednotenje teh kritikov izhaja iz takšnih kriterijev, ki sovpadajo z naravo literature kot literarne umetnosti ali pa so njihova merila usmerjena k določenim idejam, snovem, skratka, k določenim vidikom literature (prav tam, 8). Ogrin začne s Franom Levstikom, ki je najpomembnejši literarni kritik po Matiji Čopu, in zaključi z Izidorjem Cankarjem, ker je njegov formalističen pogled na literaturo in umetnost pomenil točko, na kateri se je končala literarno-estetska misel 19. stoletja na Slovenskem. Vsi obravnavani literarni kritiki so si zelo različni glede na svojo politično opredeljenost, poklicno dejavnost in kulturni profil (prav tam, 9).

Povzela sem vse kritike iz omenjenega dela razen Josipa Stritarja<sup>4</sup>, pri povzemanju sem se osredotočila samo na vrednotenje obravnavanih kritikov in na vtis, ki so ga pustili v slovenski literarni kritiki v 19. stoletju in nekateri še v začetku 20. stoletja. Povzetki si sledijo po kronologiji rojstev obravnavanih kritikov.

Kritiški opus Frana Levstika (1831) je zelo obsežen, vendar ni zaokrožen in veliko objavljen. Prvi od njegovih vrednostnih kriterijev je tradicijski, vezan na staro slovanstvo, ljudsko izročilo in jezikovno pristnost. Ta kriterij, kot ugotavlja Ogrin, izhaja iz Levstikove osebnosti. Levstik je sicer predpostavil razliko med naravno in umetniško poezijo, v sodobni umetniški slovenski literaturi si je želel elemente naravne poezije, za zgled takšne poezije je izpostavil Homerja in srbske ljudske pesmi. Idejo o naravni poeziji je Levstik dobil od Herderja ali od svojega gimnazijskega učitelja Petruzzija. S slednjim si je Levstik delil mnenje, da je ena najpomembnejših vrednostnih kriterijev tudi nacionalna nota. Po Levstikovem pa mora literatura

---

<sup>4</sup> Josipu Stritarju sem kot začetniku in utemeljitelju slovenske literarne kritike v nadaljevanju namenila prostor v tretjem sklopu Slovenski literarni kritiki, zato o njem in predvsem o njegovem udejstvovanju v slovenski literarni kritiki več tam.

izhajati ne le iz naroda, ampak še iz srca, ki ga mora voditi razum. Kot pogoj umetniške komunikacije je torej zagovarjal povezavo med srcem in svetom, pomembnost pesnikovega srca, ki ne čuti le osebnega, ampak tudi narodno, saj je pesnik del naroda. Drugi od Levstikovih vrednostnih kriterijev je kriterij soglasja celote, ki zagovarja pomen razuma pred srcem. Ta kriterij pomeni jedro Levstikovih kritik, ker se naslanja na harmonijo in usklajenost vseh elementov umetnine v enoto kot osnovni zakon literarnega dela. Opisujoči kriterij ni samostojen, ampak je podrejen moralnim zakonom in koristim naroda, kar pomeni, da naj literarna dela krepijo narod v kulturnem in duhovnem smislu, hkrati pa naj tudi narod spoštuje izvirnost in različnost literarnih del.

Ogrin povzame, da je Levstikov tradicijski kriterij usmerjen zlasti na vsebino, torej na spoznavne in etične vrednote, kriterij soglasja pa je vezan na višjo enotnost oblike in vsebine literarnega dela, torej na umetniškost literature kot take. Ogrin meni, da od obeh vrednostnih kriterijev pri Levstiku vendarle prevladuje tradicijski kriterij (prav tam, 50–53).

Fran Levec (1846) je bil prvi urednik časopisa *Ljubljanski zvon*, ki je svoj prostor namenil tudi literarni kritiki, vendar pa ta ni prinašala novosti, omejila se je zlasti na opozarjanje na aktualna literarna dela in njihovo vrednotenje. Ogrin ugotavlja, da je literarna kritika v *Ljubljanskem zvonu* ravno v času Levčevega urednikovanja dosegla svoj vrhunec, čeprav ni pokazala posebne izvirnosti. Na Levčevo kritiko je na svoj način zelo vplival Josip Stritar, ki je poudarjal obliko literarnega dela ter usklajenost oblikovne in vsebinske plati literature. Stritarjev vpliv na Levca se je kazal tudi v Levčevem dobesednem ponavljanju Stritarjevih misli in zapisov, in sicer v zvezi s Prešernom. Oba, Stritar in Levec, sta tudi zagovarjala ključno vlogo slovenske literature pri oblikovanju slovenske narodne zavesti. Po drugi strani pa se je Levec že zgodaj začel zavzemati za realizem, zavračal je sentimentalizem in Stritarjevo svetobolje, podpiral je, tako kot pred njim Fran Levstik in Jernej Kopitar, pripovedno literaturo. Posledično je bil zato kritičen do sentimentalizma v Gregorčičevi poeziji, opeval pa je Aškerčeva epska dela in pripovedno poezijo Matije Valjavca. Vse to, po Ogrinovem, vodi k misli, da je Levec na nek način nadaljeval Levstikov literarni program, Levčevo usmerjenost v realizem pa je povzel Janko Kersnik, ki je sicer objavil le dve ali tri literarne kritike. Na koncu velja omeniti še, da je Levčev krog nasprotoval Mahničevi kritiki, vendar pa tega odklanjanja ni znal utemeljiti z jasno polemiko o glavnih izhodiščih za literarno vrednotenje literarnih del. Kljub nejasno postavljenim

izhodiščem se je pokazala težnja po tem, da naj bo snov literarnih del vzeta iz resničnega življenja in realistično oblikovana. To težnjo je kasneje v *Ljubljanskem zvonu* še bolj izpostavljala Govekarjeva skupina (prav tam, 159–167).

Anton Mahnič (1850) literature ni opredeljeval kot samostojne enote, pri vrednotenju se je osredotočal predvsem na spoznavno ali idejno plat pesniškega sporočila. Za poezijo je menil, da je stvar srca in ne razuma, vendar pa lahko razum tisto temno v poeziji spremeni v svetlo. Pri kritiki torej Mahniča niso zanimala sama literarna dela, ampak njihove ideje in nazori. Najbolj ga je zanimalo, kakšne ideje skriva poezija v tistem temnem delu in zato je stremel k predstavljanju teh idej. V središču Mahničevega zanimanja je bil boj pravih in napačnih idej med naturalizmom in katolištvom, slednji je bil po njegovem tisto, kar spreminja zgodovino in najpomembnejše vpliva na dobro posameznika in slovenskega naroda.

Prvo vrednostno načelo za ocenjevanje literature je po Mahničevem ideja, ki je predstavljena na podlagi literarnega dela ali pa je predmet literarnega dela. Vrednost ideje določa vrednost literarnega dela. Ideja je določena s stopnjo usklajenosti med naravnim moralnim zakonom in razodetim božanskim zakonom. Ideje, temelječe na naravnem moralnem zakonu, lahko postanejo tudi božje ideje in tako dobijo višjo ali najvišjo vrednost. Drugo vrednostno načelo za ocenjevanje literature je, ali je neko literarno delo primerno za odraščajočo mladino. Tu je Mahnič mislil predvsem na prisotnost spolnosti v mladinskih literarnih delih in trdil, da neprimerna literarna dela mladini razvneajo domišljijo ter kvarijo njihovo moralo in inteligenco, s tem pa je ogrožen celoten slovenski narod, saj je mladina gonilna sila vsakega naroda. Mahnič je torej predpostavljaj vzgojni vidik, na koncu pa se Ogrin sprašuje, ali je Mahnič za to pri literarnem vrednotenju enačil vzgojno primernost literarnih del in njihovo idejno vrednost (prav tam, 123–125).

Ogrin predpostavi tri vrednostne kriterije, na katerih temelji literarno vrednotenje Frančiška Lampeta (1859). Prvi kriterij se glasi, da je nramnost literarnega dela odvisna od ideje, ta kriterij je za razliko od Mahniča veliko bolj realističen. Drugi Lampetov kriterij zagovarja tezo, da je nramnost pri lepoti nepogrešljiva. In tretji kriterij narekuje, da je praktična rarsodba o stopnji nramnosti v literarnih delih zelo težka, posledično je težko tudi estetsko vrednotenje.

Lampetove literarne kritike so za razliko od Mahničevih bolj občutljive in tolerantne, a ne toliko estetske kot Mahničeve. Lampe je v svojih literarnih kritikah med drugim pozitivno ocenil vsebinske in oblikovne elemente v prozi Frana Erjavca; Josipa Stritarja je pohvalil zaradi jezika in sloga, nasprotno pa ni bil navdušen nad Stritarjevo vsebino, predvsem nad njegovim svetoboljem; Antona Aškerca je večinoma pohvalil, zlasti njegovo lirsko-epsko opisovanje, okrcal pa je nravno spornost nekaterih njegovih pesmi ter pomanjkanje ritma in rime; kritika Levstikovih del je bila večinoma pozitivna. Vse to kaže na to, da je Lampe v svojih literarnih kritikah pohvalil zlasti tista dela, ki vsebujejo narodnost in tradicionalnost, tu se kaže podobnost z Levstikom, Stritarjem in Levcem, ali pa moralnost in poučnost. Lampe pa se ni ukvarjal le z vsebino literarnih del, ampak tudi z njihovo obliko, kljub temu pa vsebinska plat pri njem prevladuje, zlasti spoznavni in moralni elementi, kar se kaže predvsem pri zavračanju Kettejeve lirike, ki v sebi nosi zahodnoevropske, novejšje literarne tokove, kot sta neoromantika in simbolizem. Ogrin meni, da Lampetova literarna kritika ni tako kvalitetna kot njegove teoretske estetske misli, a hkrati mu priznava, da je bil Lampe v svojih kritikah zmeren in da je tudi iz odklonilnih kritik razbrati spoštovanje do obravnavanega avtorja in njegovega dela (prav tam, 205–209).

Aleš Ušeničnik (1868) je v času urednikovanja *Katoliškega obzornika* poudarjal povezavo med lepim in nravnim. Lepo je po Ušeničnikovem tisto, kar ne nasprotuje naravnemu in božjemu moralnemu zakonu, v nadaljevanju je to tezo še razširil na psihološki vidik: lepo je tisto, kar vzbuja v duši ugajanje oziroma harmonijo, za popolno harmonijo mora biti vsebina nravna. Tavčarja je vrednotil še po etičnem ocenjevanju ideje literarnega dela, Cankarja in Župančiča pa je že ocenjeval z opisanega psihološkega vidika.

Pri vrednotenju Aškerca se izkaže, da je Ušeničnik zelo spoštoval njegove balade v zgodnejšem obdobju, potem pa ne več toliko, saj je Aškerčeva pesniška moč usihala, torej je izgubil harmonijo, s tem pa smisel za lepoto. Poleg tega pa ni nepomembno, da je Aškerc po zgodnejših delih začel izražati negativen odnos do katolištva. Ušeničnik se je lotil tudi vrednotenja Župančičevih del, pri tem je nekatere pesmi obsojal, druge hvalil. Do pesniške zbirke *Čaša opojnosti* je bil zadržan, ker ni zaupal novim literarnim tokovom, kot je bila nova romantika oziroma dekadenca, ob tem je kritiziral erotiko v njegovih pesmih in obžaloval, da se ni pesnik usmeril v krščanstvo, po drugi strani pa je Župančiča najbolj čislal med vsemi modernimi

pesniki. Cankarja je Ušeničnik cenil kot umetnika, a do njegovih pesimističnih literarnih del je ostal zelo zadržan. Bil je prepričan, da iz Cankarjevih čustev, kot so resignacija, disharmonija, temačnost, ne morejo nastati estetska in harmonična dela. Če je bil zelo kritičen do *Vinjet*, pa ni bil toliko do *Podob iz sanj*, ker niso bile več tako cankarjevsko pesimistične.

Ogrin na koncu povzame, da je Ušeničnik v svojih literarnih kritikah nasprotoval temu, da se iz literature ustvarja predmet ideoloških razprav, v svojih kritikah je ocenjeval zlasti spoznavne in etične elemente in ob tem upošteval oblikovno dovršenost. V literarnih delih je zahteval nramnost, ne pa tudi moralizma in vzgojne note. Njegov vrednostni kriterij je bil harmonija literarnega dela kot celote z vključenim etičnim elementom, narodnim duhom in verskimi simboli (prav tam, 269–277).

Ivan Bernik (1871) je nasprotoval številnim kritikom, ki od literarnega dela pričakujejo neko vsebino, ki da po njihovem zares daje literarnemu delu vrednost. Čeprav je bil Bernik formalist, je prav tako nasprotoval, da je oblika najpomembnejša v literarnem delu, v ospredje je postavil kriterij najvišje lepote in duha.

Bernikov opus znanih objav šteje le tri, in še tu je le ena takšna, ki je blizu literarni kritiki. To je spis *O realizmu* (*Slovanski svet*, 1896). Ta članek se ne ukvarja s kakšnim konkretnim literarnim delom, ampak razpreda o vrednostnih vprašanjih literarnih del, ki sodijo v novejši slovenski realizem. Svoje mnenje o estetskem je Bernik predstavil v razpravi *Nekaj o lepem*, v kateri je zapisal, da so zanj estetske tiste predstave, ki v ljudeh budijo čustvo ugodja ali neugodja. Bernik je ločeval estetsko od grdega, lepoto in grdoto snovi ter lepoto in grdoto razmerij. Drugič, Bernik je zagovarjal mnenje, da mora na koncu pri delu prevladati estetsko soglasje. Naslednje, mimo česar ni mogel Bernik pri opredeljevanju realistične literature, je bila snov. Torej, značaji v realizmu bi morali biti verjetni, dobri značaji bi morali prevladati nad zlobnimi. Vse skupaj kaže na Bernikovo naklonjenost do klasičnih umetnin, ki so lepe glede na snov in razmerja, realizem pa je glede na snov največkrat grd, zato naj bo lep vsaj glede na razmerja. Bernik ni utegnil svojih pogledov predstaviti še bolj poglobljeno, je pa iz tistega, kar je dal literarni zgodovini, razvidno, da je pri svojem vrednotenju realistične literature izhajal iz zahteve, da mora biti grdo oziroma moralno slabo predstavljeno estetsko, v duševnem in telesnem smislu. Za razliko od drugih katoliških kritikov je Bernik posamezno literarno delo moralno vrednotil širše, vendar se pri temeljnem načelu za vrednotenje ni razlikoval od svojih katoliških kolegov.

Kritiški javnosti dolgo časa ni uspelo prenesti Bernikovega estetskega formalizma iz estetike kot filozofije umetnosti v literarno kritiko. Pozno se je izkazalo, da je Bernikov estetski formalizem bolj poglobljen in dodelan kot estetski fragmenti, ki so dve desetletji po Bernikovem času oblikovali formalistični literarno-kritiški nazor Izidorja Cankarja (prav tam, 211–227).

Estetsko-kritične refleksije Ivana Prijatelja (1875) so med drugim stremele k dopolnitvi empirične analize in analiziranju vrednosti določenega literarnega dela v razvoju slovenske literature, zato so te refleksije na svoj način imele tudi pridih literarne kritike. To pomeni, tako Ogrin, da je kritiška dimenzija prisotna v večini oziroma v celoti del Prijateljevega opusa.

Prijatelj je svoje vidike o literarni kritiki med drugim zapisal v eseju *Pesniki in občani* (Ljubljanski zvon, 1917). Po njegovem avtor literarnega dela izhaja iz doživljanja resničnosti; v ospredje Prijatelj postavlja odnos neposrednosti, v tem odnosu sta avtor in sama stvar, medij tega odnosa je doživetje. Posledično je potrebno, da je tudi literarni kritik zmožen podobnega doživljanja, ki je že podoživljanje, slednje je za literarnega kritika medij, kjer nastopi neposreden odnos med kritikom in umetnino. V nadaljevanju Prijatelj pravi, da je kritikova naloga estetska kritika, zato se mora oprijeti estetičnega merila. Več o tem merilu in estetiki ni napisal. Ogrin ugotavlja, da ta Prijateljeva nedorečenost izhaja iz tega, da je zanj estetika deskriptivna znanost in ne normativna, estetik je po njegovem vedno za umetnikom. Svoja opažanja o literarnem kritiku je Prijatelj podal v litografirani izdaji predavanj *Uvod v zgodovino kritike* (1928). V tej izdaji je zapisal, da je kritika sestavljena iz dveh stopenj. Najprej je pomemben občutek ob branju, ki ga mora kritik v nadaljevanju analizirati, potem pa mora narediti še sintezo, na kateri temelji končni cilj kritike, to je vrednostna določitev literarnega dela. Dvojni postopek analize in sinteze potrjuje pomembnost kritikovega podoživljanja literarnega dela in dejstvo, da se šele po tem postopku, seveda dobro opravljenem, kritik približa pesniku.

Prijatelj je poleg estetskega kriterija zelo pomembno mesto namenjal še drugemu kriteriju, ki se tiče njegove ideje o narodni literaturi. Ta naj bi izražala duh naroda in ozaveščala narod o lastnem obstoju. To je Prijatelj omenjal v svojem predavanju *Literarna zgodovina* (1919), eseju *Aleksandrov* in članku *Umetniški cilji*. Zadnji članek je bil posledica Prijateljeve polemike s Cankarjem o sodobnem impresionističnem slikarstvu leta 1904 in v njem je Prijatelj zgodnja Cankarjeva dela opredelil kot literaturo, ki stremijo k formi in nimajo prave vsebine. Ogrin na

tem mestu poudarja, da je Prijatelj napačno ocenil Cankarja in da je odlike literarnega dela videl v soglasju reda, mere in vsebine ter to povezal z idejo narodne literature.

Prijatelj je literarnemu toku nova romantika priznaval zmerno impresionistično in simbolistično smer, po drugi strani pa je zelo zavračal dekadenco. Med modernisti je visoko cenil Župančiča in njegovo poezijo zaradi pesniške kvalitete ter upoštevanja estetskega in narodnega merila. Če je Župančiča pozitivno ocenil, pa to ne velja za Cankarja, ki mu je dolgo časa očital preveliko mero dekadence in premalo narodnosti v vsebini njegovih del. Šele po letu 1914 (neobjavljeno predavanje o štirih članih slovenske moderne, govor *Domovina, glej umetnik!* (1919), predavanje *Literarna zgodovina* (1919)) je spremenil svoje poprej samo negativno mnenje o Cankarjevem literarnem delu in mu naposled začel priznavati umetniškost. Kriterij harmonije je umetniški, kriterij narodne literature pa je neliteraren, izhajajoč iz romantičnega pojmovanja narodne duše in Diltheyjeve duhovne zgodovine. Oba kriterija je Prijatelj povezal šele ob končni sodbi Cankarja, iz samega širokega Prijateljevega delovanja pa je zelo težko razbrati, kateremu od obeh kriterijev je Prijatelj pri vrednotenju slovenske literature dajal prednost (prav tam, 287–305).

Literarna kritika Izidorja Cankarja (1886) vsebuje podobne elemente, kot so prisotni v njegovem mnenju o umetnosti in literaturi. Cankar poezijo presoja na podlagi inovativnosti in pristnosti vsebine ter hkrati na podlagi harmonije oblike. Da pri vrednotenju literarnih del upošteva oboje, vsebino in obliko, je vidno v večini njegovih kritik, tu pa Ogrin še opozarja, da so predmet teh kritik povprečna literarna dela.

V nadaljevanju Ogrin izpostavi dve pomembni Cankarjevi kritiki, ki izstopata in najbolj prikažeta Cankarja kot literarnega kritika. Prva kritika se nanaša na Župančičevega *Cicibana* (*Dom in svet*, 1916), v kateri Cankar ne razpravlja o zbirki otroških pesmi, temveč o Župančičevem pesniškem opusu nasploh. Cankar obravnavanemu pesniku in njegovemu delu pripiše zgodovinsko vrednost, kar kaže na to, da je Cankar visoko ocenil literarna dela, ki so dovolj močna, da se bodo uveljavila v zgodovinskem in kulturnem smislu. Druga kritika se nanaša na Gradnikove *Padajoče zvezde* (*Dom in svet*, 1917), pri tej kritiki se je Cankar povsem drugače lotil vrednotenja kot pri večini ocenjujočih literarnih del. Gradnikovo delo je namreč povsem raztrgal, oblika njegove poezije se je Cankarju zdela zelo slaba, vsebina pa preveč razuzdana. Vse to kaže na Cankarjevo nerazumevanje Gradnikove poezije. Ogrin skuša ta



Cankarjev kritiški spodrseljaj pojasniti s tem, da je Gradnikova vsebinska sporočilnost tako močna, da oblika v njegovi poeziji ne izpade estetsko. Cankar pa je bil kot formalist veliko bolj osredotočen na obliko literarnih del, vsebino je smatral za estetski element. Ne nazadnje ni nepomembno niti to, da je bil Gradnik v poeziji nasprotje Župančiča, ki pa ga je Cankar visoko cenil in temu primerno v svojih kritikah tudi ocenil. Vse to pomeni, da je pri Cankarju prisotna nezadostnost formalističnega umetnostnega nazora in iz slednjega izpeljane literarne kritike (prav tam, 326–330).

Matija Ogrin v delu *Literarno vrednotenje na Slovenskem: od 1918 do 1945* (2003) nadaljuje delo *Literarno vrednotenje na Slovenskem. Od Frana Levstika do Izidorja Cankarja* (2002). Če se je v slednjem delu osredotočil na slovensko literarno vrednotenje v 19. stoletju, se je pa v prvem posvetil literarnemu vrednotenju na Slovenskem od konca prve do konca druge svetovne vojne, torej na medvojno obdobje. V tem obdobju so na Slovenskem potekali različni tokovi literarnega vrednotenja, ki jih je mogoče razdeliti glede na osrednje nazorske opredelitve in ideološke tokove, to so katoliški, liberalni in marksistični (2003: 12).

Katoliški kritiki starejše generacije so na eni strani nadaljevali tradicijo 19. stoletja, po drugi pa so jo presegli: to sta storila že obravnavana Aleš Ušeničnik in Izidor Cankar pa še Ivan Pregelj, France Stele in predvsem Stanko Majcen. Mlajšo generacijo katoliških kritikov so sestavljali France Koblar, Tine Debeljak, Jakob Šolar, Anton in France Vodnik, Božo Vodušek in Janez Remic. Sledili so kritiki liberalne smeri, starejši so se oblikovali v času moderne: Anton Aškerc, Ivan Cankar in Oton Župančič, mlajši liberalni kritiki pa so delovali v medvojnem obdobju: Josip Vidmar, Fran Albreht, Juš Kozak, Božidar, Borko, Anton Slodnjak, Anton Ocvirk, Srečko Kosovel, Anton Podbevšek in Ferdo Delak. Potem je sledila še marksistično in socialistično usmerjena skupina, ki se je spet delila na starejšo in mlajšo generacijo: Angelo Cerkvenc, Vladimir Martelanc, Bratko Kreft, Dušan Kermauner, Edvard Kardelj, Boris Zihl, Ivo Brnčič in Bogomil Fatur. »Vsi ti avtorji so na zelo različne, komajda združljive načine vrednotili slovensko literaturo med vojnama. Kvaliteta njihovih vrednostnih presoj je bila odvisna predvsem od njihove literarne občutljivosti in kritiške kompetence. Toda nemajhno vlogo so pri tem igrale duhovne in socialnokulturne podlage, ob katerih so si oblikovali kritiška merila, še zlasti pa stopnja ekspliciranosti in refleksije teh meril« (prav tam, 13).

Ogrin obravnavano delo razdeli na štiri sklope. V prvem oriše družbene, zgodovinske in kulturne okoliščine na Slovenskem med obema vojnama, posveti se vplivom katoliške tradicije in njeni prenovitvi (posebej izpostavi Izidorja Cankarja in Ivana Grafenauerja) ter liberalni dediščini moderne (tu izpostavi Aškerca, Ivana Cankarja, Župančiča in Prijatelja). V drugem sklopu predstavi dvajseta leta 20. stoletja, katera je zaznamoval ekspresionizem, katoliško skupino v tem času so sestavljali krog iz revije *Dom in svet* (Majcen, Koblar, Stele in Pregelj), Anton in France Vodnik, liberalno skupino v dvajsetih letih pa sta tvorila zlasti Albreht in Vidmar, poskušali so še Podbevšek, Kosovel in Delak. V tretjem sklopu Ogrin opiše trideseta leta 20. stoletja, ki so minila v znamenju socialnega realizma, v katoliški skupini tistega obdobja so bili France Vodnik, Debeljak in Remic, v liberalni skupini pa predvsem Vidmar in še Slodnjak, Ocvirk, Kalan in Borko. V tridesetih letih se je oblikovala tudi marksistična skupina: Kreft in Brnčič. V četrtem sklopu pa Ogrin predstavi vojni čas in podobo slovenske literarne kritike v tistem času (prav tam, 5–6).

V sklepu (prav tam, 251–260) Ogrin najprej povzame ugotovitve o katoliških kritikih. Mlajša generacija katoliških kritikov je presegla estetski formalizem Izidorja Cankarja z idejo o literarnem delu kot umetniškem organizmu. Ta pojem je v kritiško diskusijo uvedel Anton Vodnik leta 1924 in je pomenil temeljni koncept za modernejše pojmovanje literature. Takšno usmeritev je sredi dvajsetih pričel razvijati France Vodnik na podlagi ideje umetniškega organizma kot celovite sinteze vsebine in ideje. Ko se je oblikovalo modernejše teoretsko pojmovanje literarnega dela, je katoliška literarna kritika lahko začela poudarjati religiozne spoznavne vrednote, ne da bi se bala, da bi religiozna perspektiva vnesla v vrednotenje redukcijo literarnega dela samo na eno njegovih elementov. Starejši literarni kritiki, izhajajoč iz kroga Izidorja Cankarja, na primer France Koblar, niso upoštevali omenjenega modela in so se zatekali predvsem k formalno-estetskim presojam ter nasprotovali moralističnemu vrednotenju literature. Po drugi strani so mladokatoliški kritiki, na primer France Vodnik, sprejemali opisujoči model, po letu 1930 so še bolj ločevali med ravno vsebinskih in oblikovnih vrednot ter višjo umetniško ravno. Omenjeni Vodnik je že pred začetkom tridesetih let zagovarjal načelo avtonomije literarnega dela, »po letu 1930 pa je za to načelo izdelal še teoretski temelj v obliki ločevanja med »idejo« kot spoznavno-etičnim načelom in »kvaliteto« kot višjim umetniškim principom v

literarnem delu; ob tem mora načelo »ideje« vključeno v umetnino na organski način, tako da preide tudi v njen globlji stilni sestav« (prav tam, 252).

Vzroki oblikovanja obeh konceptov, literarnega organizma in avtonomnosti, izhajajo iz nasprotovanja formalizmu Izidorja Cankarja, spodbud sočasne nemške literarne teorije, predvsem pa vzroki izhajajo iz religioznega ozadja, gre za katolištvo v posebni inačici križarstva, ki se je zavzemala za ideal človekove bivanjske totalitete. Tako sta Anton in France Vodnik prizadevanja za sintezo duhovnega in snovnega prenesla na raven mišljenja o umetnosti. S konceptom avtonomnosti je France Vodnik varoval literaturo pred ideološkimi redukcijami na eno njenih elementov in nesmiselno absolutizacijo, ki umetnost izloča iz življenjske celote. Iz te perspektive sta koncepta literarnega organizma in avtonomnosti tudi krščanskega izvora. France Vodnik je za vrednostno merilo za kritiko vzel koncept literarnega organizma, kritiko, ki temelji na tem konceptu, je poimenoval sintetična kritika. »Ta je usmerjena na vrednote vseh treh vrst v literarnem delu, toda sintetična je prav zato, ker jih ocenjuje glede na to, kako organsko se razodevajo v literarni umetnini« (prav tam, 253). Vodnik je to načelo precej dosledno v svoji literarni kritiki razvijal od leta 1925 do sredine tridesetih let. Je pa včasih zašel v smer spoznavnih vrednot, značilnih za križarsko generacijo, kar kaže, da so nanj vplivali ekspresionistični avtorji, kot sta bila Jarc in Kocbek. Vodnik je tako kljub nihanjem slovensko literarno kritiko med vojnama postavil na novo raven, ker se je na podlagi pojma literarni organizem zares razvila kritika, ki je literarno delo pojmovala kot avtonomen estetski objekt.

V nadaljevanju se Ogrin posveti liberalnim kritikom med vojnama in začenja z vlogo Josipa Vidmarja<sup>5</sup>. Med liberalnimi kritiki je sicer svoje vrednostne postavke najbolj izoblikoval ravno Vidmar, so se pa v levem liberalizmu pojavili še nekateri kritiki, ki so izhajali iz marksističnih pogledov, to sta bila predvsem Bratko Kreft in Ivo Brnčič. Slednji je bil v medvojnem obdobju najkvalitetnejši esejist in kritik med slovenskimi marksisti. Njegova kritika namreč temelji na marksistični ideji o materialni bazi in kulturni nadstavbi. Kot marksist je zavračal, da bi lahko bila umetniška lepota v kakršnem koli smislu idealna, avtonomna ali absolutna, v jedro umetnine je zato postavil tendenco, ki celovito oblikuje strukturo literarnega dela, izhaja pa iz avtorjevega odnosa do človeške celote. »Marksizem se končno v njegovem odnosu do literature najbolj kaže

---

<sup>5</sup> Josipu Vidmarju sem zaradi njegovega pomembnega delovanja v slovenski literarni kritiki v nadaljevanju namenila prostor v tretjem sklopu Slovenski literarni kritiki, zato o njem in predvsem o njegovem udejstvovanju v slovenski literarni kritiki več tam.

v tem, da je zahteval v umetnosti dialektično enotnost subjektivnega in objektivnega. To njegovo vrednostno merilo ostaja bržčas premalo pojasnjeno in eksplicirano; še najbolj ga ilustrira primera s svetlobo, ki jo prizma lomi v skladu s svojimi posebnimi lastnostmi, čeprav meje in vloga subjektivnega pri tem ostanejo premalo pojasnjene« (prav tam, 256). Brnčič kljub vsemu ne temelji le na marksističnih načelih, ampak včasih še na psiholoških elementih. Sicer pa je v svojih postavkah, ki jih je praktično izvajal v pisanju kritik, zahteval, da naj literatura obravnava družbeno stvarnost in da naj ne izhaja iz subjektivitete. To je Brnčiča pripeljalo do ostrega ideološkega zavračanja vsakršne subjektivistične, predvsem katoliške literature, medtem ko je pozitivno vrednotil zlasti dela socialnega realizma. Ogrin opozarja, da je imel Brnčič med vsemi slovenskimi marksističnimi kritiki največji umetniški in analitični čut, saj so drugi marksisti literaturo večinoma uporabljali kot ideološko sredstvo. Od takšnega pojmovanja literature se je poleg Brnčiča odmaknil tudi Kreft. Razlika med njima se je kazala v tem, da je Brnčič vrednotil literaturo znotraj marksizma, ko mu to ni več šlo, se je približal smeri psihologije, Kreft pa se je še bolj odmaknil od marksizma, ker je hotel zagovarjati stališče svobodnega literarnega vrednotenja, to pa je pomenilo vrnitev k Cankarjevemu subjektivizmu in individualizmu.

Na koncu Ogrin povzame, da se v medvojnem času kažeta dve vrsti literarnega vrednotenja, in sicer organsko vrednotenje in reduktivno vrednotenje. Prvo je oblikoval France Vodnik in je vplivalo ali prešlo na tedanjo katoliško literarno kritiko. Druga vrsta vrednotenja zajema različne teoretične možnosti reduciranja literarnega dela na eno njegovih elementov, na primer, na etično pri Vidmarju, na spoznavno pri Brnčiču, na estetsko pri krogu Izidorja Cankarja. Takšno razločevanje med organskim in reduktivnim vrednotenjem je možno samo pri teoretsko-načelnem delu, saj kvaliteta literarnih kritik ni odvisna samo od vrste vrednotenja, ampak še od kritikove nadarjenosti.

Darko Dolinar v poglavju Literarna veda in kritika (*Slovenska književnost* III, 2001) obravnava predvsem slovensko literarno kritiko po drugi svetovni vojni, po letu 1945.

Literarna kritika je na nek način določena s sočasno literaturo in posledično z literarnimi tokovi v določenem obdobju, na primer, s socialnim realizmom, eksistencializmom, modernizmom in ožjimi tokovi, ki so se pojavljali znotraj naštetih. Na eni strani so v odnosu med literarno vedo in kritiko vidne razlike z literarnovednimi smermi, ki temeljijo na znanstveno objektivističnem

modelu spoznavanja. Tako sta se nasproti pozitivizmu oziroma empirizmu ali strukturalizmu razvili tradicionalna estetsko normativna in subjektivno impresionistična kritika. Na drugi strani je v razmerju med literarno vedo in kritiko najti podobnosti z literarnovednimi smermi, ki gredo v smer hermenevtičnega modela obravnavanja literature. Na tem mestu je tako treba omeniti bitnozgodovinsko, fenomenološko, eksistencialno, imanentno, ontološko, poststrukturalistično kritično smer. »Poleg tega se je literarna kritika oblikovala v razmerjih do običih predstav o svetu in človeku, do vprašanj družbe, zgodovine, filozofije, religije, morale, kulture, umetnosti; prek njih se je pripenjala tudi na glavne sodobne ideološke tokove« (prav tam, 562). Literarna kritika je bila dalj časa skoraj izenačena z gledališko kritiko, saj je slednja šele v šestdesetih letih pričela več opozarjati na gledališke neverbalne in spektakelske elemente. Vsekakor pa literarno kritiko najbolj zaznamuje posamezna subjektivna nota avtorjev kritike (prav tam, 562).

Dva kritiška tokova sta bila v prvem povojnem desetletju v ospredju, in sicer en tok pripada zagovornikom tradicionalne poetike in estetike z Josipom Vidmarjem na prvem mestu, drugi tok pa zagovornikom marksistične idejne in družbene kritike z Borisom Ziherlom na čelu. Poleg teh dveh tokov se je sčasoma uveljavil še tretji, ki je temeljil na modernističnih smereh iz prve polovice 20. stoletja ter na sodobni zahodnoevropski in ameriški literaturi. Zagovorniki tega toka so bili sodelavci *Mladinske revije*, *Besede* in deloma *Naše sodobnosti* (na primer: H. Grün, J. Kos, M. Mejak, V. Predan, B. Štih) (prav tam, 562).

Sprva je bil središče kritičskih razprav socialistični realizem, ki je imel podporo v takratni vladajoči ideologiji, v petdesetih in na začetku šestdesetih let prejšnjega stoletja so se razprave sukale okrog problematike eksistencialistične literature, ki je imela podpornike v sodelavcih *Besede*, *Revije 57* in *Perspektiv* (na primer: P. Kozak, T. Kermauner, V. Klabus). Od srede šestdesetih let je pod vplivom neoavantgardnih gibanj in sprememb v teoriji (fenomenološka in ontološka estetika, strukturalizem, poststrukturalizem) prevladovala glede na evropsko-ameriške zglede privzeta, vendar vsebinsko spremenjena »nova kritika«. Slednjo so podpirali, na primer, N. Grafenauer, A. Inkret, D. Poniž, A. Medved, A. Zorn. Nova kritika se je osredotočila na razmerje med modernim in tradicionalnim, zagovarjala je mnenje, da je literatura postala avtonomna, ko je povsem zanemarila vse mimetične funkcije, ko je začela ustvarjati nove umetniške svetove na temeljih, ki si jih je postavila sama. V tem času je v kritiki prevladovalo

normativno ocenjevanje, ki pa se je po novi kritiki pričelo umikati interpretativnemu vrednotenju. Slednje se je sicer začejalo že v imanentno interpretativno in eksistencialistično usmerjeni literarni vedi in kritiki. Interpretativno ocenjevanje naj bi pomenilo padec vrednostne razsežnosti, tovrstno ocenjevanje je bilo res bolj prikrito. Ko se je začel v slovenski literarni prostor širiti vpliv postmodernizma in poststrukturalizma, se je v literarni vedi in kritiki pojem literarno delo postopoma umaknil pojmu tekst, posledično pa so namesto predstave o tekstu kot predmetu v ospredje prišle predstave o tekstu kot dejavnosti (prav tam, 562–564).

V mlajšo generacijo kritikov sodijo predvsem sodelavci revije *Literatura*: M. Bogataj, M. Kos, T. Štoka, T. Virk. V ospredje je spet stopila problematika odnosov med literaturo in realnim svetom ter posledično njena kritiška obravnava. Omenjeno problematiko so še poglobile zgodovinske spremembe v osemdesetih in devetdesetih letih (razpad Jugoslavije, osamosvojitve Slovenije). V tem času je namreč nastajala dokumentarna, spominska in avtobiografska literatura in tu se je morala kritika najbolj soočiti z že omenjenim odnosom med literaturo in realnostjo (prav tam, 564–565).

#### 4. Slovenski literarni kritiki

Tretje poglavje bom namenila predstavitvi šestih slovenskih literarnih kritikov. Med starejše kritike bom uvrstila Josipa Stritarja (1836–1923) in Josipa Vidmarja (1895–1992), Jožeta Snoja (1934) in Andreja Inkreta (1943–2015) bom postavila v srednjo generacijo kritikov, med mlajšimi kritiki pa bom izpostavila Matevža Kosa (1966) in Urbana Vovka (1971). Najpomembnejši med njimi je bil Josip Stritar, ki je v drugi polovici 19. stoletja s svojimi slovstvenokritičnimi in esejističnimi spisi postavil temelje za slovensko literarno kritiko. Josip Vidmar je s svojimi kritikami pomembno zaznamoval prvo polovico 20. stoletja, predvsem medvojno obdobje, v katerem je bil vodilna literarno-kritiška osebnost na Slovenskem. Jože Snoj in Andrej Inkret sta s svojimi kritičnimi mislimi posegala v slovenski kulturni prostor v različnih pisnih medijih v drugi polovici 20. stoletja. Med mlajše in še ustvarjalne kritike sodita Matevž Kos in Urban Vovk. Pri vsakem izmed naštetih šestih kritikov bom najprej predstavila njihovo življenje in delo, potem se bom osredotočila na njihovo udejstvovanje v slovenski literarni kritiki in nazadnje bom na kratko analizirala še eno (ali dve) njihovi kritiki za vtis o posameznem jezikovnem stilu.

##### 4.1 Josip Stritar

Josip Stritar<sup>6</sup> se je rodil leta 1836 v Podsmreki pri Velikih Laščah. Na Dunaju je študiral klasično filologijo, veliko je potoval po evropskih državah, Belgiji, Franciji, Švici, Nemčiji, domači kraji pa niso bili pogosto na seznamu njegovih obiskov. Po dokončanju študija leta 1874 je bil najprej pripravnik na gimnaziji v 18. dunajskem okraju (Hernals), leto kasneje učitelj, kmalu po opravljenem profesorskem izpitu leta 1878 pa profesor na gimnaziji v 8. dunajskem okraju (Josefstadt), kjer je poučeval do upokojitve leta 1901. Bil je profesor za klasične jezike, nemščino, francoščino in lepopisje. Prizadetost, ki jo je prinesla prva svetovna vojna, je močno vplivala na poslabšanje njegovega zdravja. Leta 1923 se je preselil v Rogaško Slatino, kjer je še istega leta umrl.

---

<sup>6</sup> Podatki o življenju in delu Josipa Stritarja so vzeti iz spletne strani: [http://sl.wikipedia.org/wiki/Josip\\_Stritar](http://sl.wikipedia.org/wiki/Josip_Stritar) (citirano 3. 4. 2015), preverjeni in dopolnjeni pa so z deloma Jožeta Pogačnika: *Stritarjev literarni nazor* (Slovenska matica, 1963) in *Josip Stritar* (Partizanska knjiga, 1985).

Stritar je bil pesnik, dramatik, pisatelj pa tudi prevajalec, urednik in kritik. Kot pesnik je svojo pot začel že pri trinajstih letih, prve pesmi (nabožni soneti: *Luna, Danica, Zora, Marija*) so bile objavljene v *Zgodnji Danici* leta 1853. Njegova prva pesniška zbirka *Pesmi* (1869) je izšla pod psevdonimom Boris Miran, bila je odlično sprejeta in razprodana. Leta 1872 je izdal svoje najbolj znano pesniško delo, cikel 47 sonetov z naslovom *Dunajski soneti*, v katerih je s pomočjo satire ostro obsodil takratne slovenske vodilne sile z Janezom Bleiweisom na čelu. Izdal je še *Prešernova pisma iz Elizije* (1872) in *Strunam slovo! (Zadnji pesniški utrinki)* (1922). V svojem pesnjenju je preizkušal različne pesniške oblike, od soneta do gazele.

Kot dramatik Stritar ni odigral vidnejše vloge v razvoju slovenske dramatike. V svojih dramah je slikal meščansko in kmečko življenje. Njegovo prvo dramsko delo je nemška enodejanka, komedija *Der Student in der Hölle* (1861). Sedem let kasneje je izšel satirični prizor v verzih *Prešernov god v Eliziji*, v katerem se je poklonil pomembnim slovenskim (na primer: Vodnik, Trubar, Čop, Kopitar) in tujim (Homer, Petrarka, Goethe) osebnostim, predvsem pa je poudaril pomen Prešerna v slovenski in svetovni literaturi. Antične motive je vključil v dela *Orest* (1866), *Medeja* (1870) in *Klasične podobe* (1870). V prizornih spisih, kakor jih je poimenoval sam, se je posvetil vaškemu (na primer: *Oderuh* (1876), *Rejenka* (1876), *Zapravljivec* (1876), *Pravo junaštvo* (1885)) in mestnemu (na primer: *Pismo* (1870), *Najemnina* (1876), *Otroški bazar* (1878), *Po velikem požaru* (1882)) življenju. Zadnje dramsko delo je bila ljudska igra s petimi dejanji *Logarjevi* (1899).

Kot pisatelj se je Stritar oblikovno in snovno zgledoval po klasičnih tujih avtorjih (Goethe, Rousseau in Goldsmith), ideje in slog pa so njegovi. Leta 1868 je v almanahu *Mladika* pod psevdonimom Boris Miran izdal vaško povest *Svetinova Metka*. Roman v pismih *Zorin* je izhajal v dunajskem *Zvonu* od januarja do avgusta 1870, v romanu je predstavil mestni svetovljanski svet, izkušnje s svojih potovanj in vse skupaj prežl s svetoboljem. Istega leta kot *Zorin* sta izšli še naslednji deli: *Triglavan iz Posavja* in *Pasji pogovori*. Leta 1876 je bil v *Zvonu* objavljen roman *Gospod Mirodolski*, ki je pomenil prvo prozno delo po Stritarjevi težki osebni krizi v začetku sedemdesetih let. Leta 1877 je v *Zvonu* sledila krajša povest *Rosana*, naslednje leto je Stritar napisal svoj zadnji večji in hkrati najbolj realistični roman *Sódnikovi* in utopično povest *Deveta dežela*. Po letu 1893 se je preizkusil še kot mladinski pisatelj. Za Mohorjevo družbo je



napisal štiri mladinska dela: *Pod lipo* (1895), *Jagode* (1899), *Zimski večeri* (1902) in *Lešniki* (1906).

Stritar se je na Dunaju udeleževal tudi kot prevajalec, in sicer od leta 1870 do leta 1890, v tem času je bil namreč zaposlen kot prevajalec in kontrolni urednik pri državnem zakoniku. V slovenščino je prevedel prvih osem poglavij Byronovega *Mazeppa*, sicer pa je prevajal v nemščino: svojo pesniško zbirko *Pesmi* (poimenoval *Boris Miran's Gedichte*), Prešernovo poezijo (*Kam?*, *Luna sije*, *Nezakonska mati*, *Prošnja*, *Strunam*), Levstikove pesmi (*Dekle in ptica*, *Dve utvi*), ljudske pesmi (*Je pa davi slan'ca pala*, *Pojte, pojte, drobne ptičke*, *Sijaj, sijaj sonce*).

Stritarjevo najpomembnejše uredniško delo je bilo ustanovitev časopisa *Zvon* leta 1870, ta časopis je nasledil Janežičev *Slovenski glasnik*. Stritar je *Zvon* podnaslovil »Lepoznanski list« in ga predstavljal kot nadpolitičen časopis, ki bo namenjen odraslim in bo vseboval dela z estetsko vrednostjo. V njem je torej objavljala izbrano leposlovje ter kulturno in družbeno kritiko. Vendar so se kmalu začele težave: polemika z *Zgodnjo Danico*, različne kritike (predvsem Levstikove) in nesprejetost pri bralcih, ki so želeli poučen, znanstven in literaren časopis. Vse to je Stritarja močno prizadelo, zato je prenehal z izdajo časopisa po slabem letu. Leta 1876 je *Zvon* obnovil, podnaslovil ga je »Za dom, svobodo in resnico«, tokrat naj bi šlo za vzgojno družinsko glasilo. Tri leta kasneje je ugotovil, da se število naročnikov manjša in da slovenskim avtorjem ni mar zanj, zato je časopis leta 1880 dokončno ukinil.

#### 4.1.1 Kritika Josipa Stritarja

Stritar<sup>7</sup> se je kljub številnim udeleževanjem v različnih literarnih vlogah najbolj znašel kot pisec slovstvenokritičnih in esejističnih spisov. Začetek tovrstnega ustvarjanja je na nek način pomenil prihod Josipa Jurčiča na Dunaj leta 1865. Nemški knjigarnar in založnik Oton Wagner, ki je hotel začeti izdajati dela slovenskih pisateljev in pesnikov, začeni s Prešernom, Levstikom in Vodnikom, je, verjetno na pobudo Frana Levstika, prosil Jurčiča, da bi bil urednik te zbirke. K

---

<sup>7</sup> Poglavje o kritiki Josipa Stritarja od začetka poglavja do dela, ki je namenjen Ogrinu in njegovemu pogledu na Stritarja, temelji na *Zbranem delu 6* in *Zbranem delu 7* Josipa Stritarja (uredil France Koblar), zlasti na opombah v obeh delih (DZS, 1956).

sodelovanju pri novi zbirki je Jurčič pritegnil še Stritarja in ta je pristal kljub pomislekom svojega brata Andreja in ostale katoliške struje, zbrane okrog *Zgodnje Danice*. Iz Stritarjeve korespondence je razvidno, da je Stritar s sodelovanjem v zbirki zavestno hotel vstopiti v slovensko javno literarno življenje, da je hotel slovstvo tudi soditi in je v ta namen uvedel kritiko. Korespondenca daje še podatek o tem, da je Stritar ime Klasje za podjetje in zbirko izbral sam in da je po letih nesoglasij ponovno navezal stik z Levstikom. Tako je tudi slednji pristopil k sodelovanju s Stritarjem in Jurčičem pri nastajanju zbirke.

V tej zbirki je leta 1866 kot prvi zvezek izšel prvi del Prešernove poezije. Uvod v ta zvezek je bil spis *Prešeren*, ki ga je napisal prav Stritar, in sicer v glavnem marca 1866 ter po delih zaradi Wagnerjevega priganjanja. Za Stritarja je bilo izjemno pomembno, da je Levstik pozitivno ocenil njegov prispevek o Prešernu, to mu je potrdilo pravilnost njegove kritike in namena vstopiti v slovensko javnost. Ta je po izdaji prvega zvezka seveda odreagirala s protinapadom v podobi Janeza Bleiweisa in Luke Svetca, češ da je Stritar zaradi povzdigovanja Prešerna pozabil na Koseskega. S svojo kritiko se je med drugim oglasil tudi Anton Mahnič, ki je kot prvi natančneje preučil Stritarjevo delo in njegov uvod v Prešerna presodil z načelnega stališča. To pomeni, da je raziskal Stritarjeve ideje v uvodu in opredelil, kje se skrivajo Stritarjeva izhodišča za te ideje (nemški filozofski idealizem in Schopenhauerjev pesimizem). Mahničeva kritika je sprožila pomislek o izvirnosti Stritarjevih idej, ni pa zmanjšala pomena samega uvoda.

V prvem zvezku zbirke je izšel Prešernov življenjepis in ponatis njegovih pesmi, balad in romanc z enim delom prevoda Bürgerjeve *Lenore*, konec slednje je izšel v drugem zvezku, tretji zvezek pa je pomenil zaključek popolnega Prešernovega pesniškega opusa, ki je vključil tudi pesmi, ki jih Prešeren ni vključil v prvo izdajo *Poezij*. Stritar se je zavedal, da je spis *Prešeren* zelo pomemben, saj je z njim začel postavljati Prešerna na mesto, ki mu gre v slovenski literaturi in mu predpisovati utemeljeno večjo veljavo kot tedaj priljubljenemu Koseskemu. Poleg tega je Stritar v spisu Prešernovo poezijo postavil ob bok drugim svetovnim poezijam. Obravnavani spis se začne s Prešernovim življenjepisom, sledi razmišljujoč pregled Prešernove poezije. V nadaljevanju se Stritar posveti oblikovnim in vsebinskim potezam Prešernovih pesmi, posebej določenim pesniškim oblikam: baladam in romancam, gazelam in sonetom. Spis se zaključi z obravnavo *Krsta pri Savici*.

Kasneje je Stritar v *Slovenski glasnik* pisal Pisma mlademu prijatelju, prvo (izšlo januarja 1867), drugo (izšlo februarja 1867) in tretje (izšlo januarja 1868) pismo je izhajalo pod naslovom *Česa je posebno treba našim pesnikom*, četrto (izšlo marca 1868), peto (izšlo aprila 1868) in šesto (izšlo junija 1868) pismo pa pod naslovom *Kritična pisma*.

Teh šest objav v *Slovenski glasnik* od januarja 1867 do junija 1868 je pomenilo prvo zaresno kritično in najostrejšo Stritarjevo prozno delo. Po propadu Klasja je Stritar iskal novo mesto, kjer bi pisal kritiko. Prostor za pisanje slednje mu je, menda po Jurčičevem posredovanju, ponudil Anton Janežič v *Slovenskem glasniku*. Kritiko je Stritar pisal v obliki pisem, v njegovi sodobnosti je bilo običajno, da so si dopisniki za naslovnika izbrali list, kamor so pisali poročila, ali pa osebo, s katero so se pogovarjali. Zadnje je izbral Stritar, saj je bil podnaslov njegove rubrike v prvih treh objavah Pisma mlademu prijatelju, ta prijatelj je bila konkretna oseba, dijak ljubljanske gimnazije, pesnik, ki si želi naprednejšega slovenskega slovstva. Kasneje se je začelo izkazovati, da bi ta dijak lahko bil Fran Levec. Stritarjevo pisanje je spreminjalo *Slovenski glasnik*, Stritar je hotel v *Kritičnih pismih* obdelati vse slovenske pesnike, sploh tiste, ki po njegovem niso bili pravi pesniki. Napisal je šest *Kritičnih pisem*; drugo, tretje in četrto se ukvarjajo z opisom slovenskih slovstvenih razmer, potrebo po kritiki, razlago, kdo je pesnik ter kaj in na kakšen način naj pesni, na koncu tretjega pisma je ošvrknil Bleiweisa in navezal kritiko na politično satiro, peto pismo je namenjeno pouku slovenskega slovstva v šoli in negativnemu vrednotenju Koseskega, sedmo pismo pa postavi Koseskega na mesto, ki mu po Stritarjevem pripada.

Zaradi teh pisem se je *Slovenskemu glasniku* začelo dogajati isto, kot se je pred tem Klasju zaradi spisa o Prešernu, zaradi negativnega vrednotenja Koseskega se je *Slovenski glasnik* namreč zameril *Zgodnji Danici* in *Novicam*. V nadaljevanju se je tako pojavil besedni napad Mateja Cigaleta na Stritarja, za tem napadom so stale *Novice* z Bleiweisom in Svetcem na čelu. Stritar se je odzval z odgovorom Cigaletu, ki pa ga *Novice* niso hotele objaviti. V napete razmere je vstopil tudi Levstik, ki je s člankom *Objektivna kritika* obračunal z Bleiweisovim krogom in se postavil na Stritarjevo stran. Pa tudi Stritar in Cigale sta se umirila in spravila. Po *Novicah* se je oglasila še *Zgodnja Danica*, katere besedni napad na Stritarjeva *Kritična pisma* je bil mirnejši kot Cigaletov, a zaradi vključevanja verskega področja nevarnejši. Posledica teh napadov je bila Janežičeva ukinitve *Slovenskega glasnika* in s tem je bilo zaključeno tudi izhajanje Stritarjevih *Kritičnih pisem*.

Potem je Stritar začel pisati *Literarne pogovore*, ki so pomenili nadaljevanje njegovega kritičnega udejstvovanja, ki se je začelo v Klasju in potrjevalo v *Kritičnih pismih*. Pri prvih pogovorih se kaže, da so nastala v pripravah na Klasje, ker ti pogovori v prvem delu vsebujejo oris dveh pesnikov, potem kritiko sodobnega slovstvenega življenja in v zadnjem delu natančnejša pesniško-vzgojna navodila. *Literarne pogovore* je Stritar objavljala v svojem časopisu *Zvon* leta 1870, vendar niso dobili pravega zaključka. Ko je v njih Stritar pisal o slovenski dramatiki, je takoj prejel nasprotovanje in polemiko, kar ga je ustavilo, sicer pa je že istega leta, kot je začel izdajati *Zvon*, 1870, tudi prenehal z njihovo izdajo. V *Zvonu* je tako leta 1870 objavil 16 *Literarnih pogovorov*, prvi in drugi sta izšla januarja, tretji in četrti februarja, peti pogovor marca, šesti in sedmi aprila, osmi in deveti maja, deseti pogovor junija, enajsti in dvanajsti pogovor julija, trinajsti in štirinajsti pogovor avgusta, petnajsti in šestnajsti pogovor pa septembra.

Stritar je s pisanjem in objavljanjem *Literarnih pogovorov* nadaljeval v obnovljenem *Zvonu*, ki ga je začel spet izdajati leta 1876 in ga je dokončno ukinil leta 1880. V tem obdobju se je v svojem ustvarjanju čutil osamljenega, nekdanjih zaveznikov, kot sta bila Jurčič in Levstik, ni imel več. Leta 1876 je objavil nekaj pogovorov, leta 1877 je v pogovorih med drugim pisal o Josipu Jurčiču in izvirnem romanu *Marjetica* Antona Kodra, leta 1878 je naslov *Literarni pogovori* skrajšal v naslov *Pogovori*, leta 1879 je napisal kar 21 *Pogovorov*.

*Pogovori*, ki jih je Stritar leta 1882 in 1885 pisal v *Ljubljanski zvon*, so glede na namen nadaljevanje *Pogovorov*, objavljenih v *Zvonu*, a se vendarle razlikujejo od tistih v *Zvonu*. Stritar namreč v *Ljubljanskem zvonu* ni bil urednik kot v *Zvonu*, moral bi upoštevati uredniško politiko, a je pisal po svoje. Stritarja je k sodelovanju pri *Ljubljanskem zvonu* povabil urednik Fran Levec, vendar ga je Stritar s svojimi *Pogovori* razočaral, tako kot Kersnika in bralce časopisa. Stritar je zaradi vsega tega začel dvomiti o svojih sposobnostih in je ugotavljal, da bi urednik bolj potreboval njegove pesmi kot kritične spise. Po Mahničevi ostri kritiki Stritarjevega spisa *Prešeren* konec leta 1884 se je Stritar na to kritiko po Levčevem posredovanju odzval v začetku 1885 v *Ljubljanskem zvonu* in na ta način je po letu 1882 ponovno začel pisati *Pogovore* v *Ljubljanski zvon*. Levec in Stritar sta se odločila potrpeti drug z drugim, saj sta oba potrebovala skupno sodelovanje. Slednje pa vseeno spet ni dolgo trajalo, saj je v sedmem *Pogovoru* (izšel septembra 1885) Stritar kritiziral domoljubne pesmi in Aškerca, kar je Levca prisililo k

preurejanju tega spisa. Vseeno je slednji sprožil ogorčenje, ugovor je prišel od dopisnika puljskega *Slovenskega naroda*, oglasil se je tudi Aškerc. Levec je odlašal z odpovedjo Stritarjevega sodelovanja v *Ljubljanskem zvonu*, na kar je Stritar jeseni 1885 sam prenehal s pisanjem.

Leta 1882 je izšel en *Pogovor*, leta 1885 pa sedem *Pogovorov*. Stritar je v drugem *Pogovoru* (izšel aprila 1885) pisal tudi o Vereščaginovi realistični slikarski razstavi na Dunaju, ki se je začela novembra 1881 in je bila zelo obiskana, ter o avstrijskem slikarju Makartu. V šestem *Pogovoru* (izšel avgusta 1885) pa je razmišljal o romanu in se pri tem opiral na misli tedanjega uglednega esteta Gottschalla.

Spis *Nova pota* je izšel leta 1894 v *Ljubljanskem zvonu*. Ta spis je sicer Stritar pripravil za predavanje v Slovenskem klubu na Dunaju marca 1894. *Slovenski narod*, ki je poročal o tej prireditvi, je zapisal, da je bil Stritar med povabljenimi gosti zelo dobrodošel, vsi so prisluhnili njegovemu spisu in mu na koncu nazdravljali.

Stritar je v *Ljubljanski list* leta 1884 napisal dvanajst feljtonov *Dunajska pisma*. V njih je obsojal slovensko radikalstvo, ki ga je širil časopis *Slovan*, a njegova pisma kljub temu dolgo časa niso prinesla ne pohval ne graj, čeprav se je v njih tudi branil zaradi osebnih napadov. Njegovo pisanje *Dunajskih pisem* je sovpadlo s točno določenim političnim obdobjem. Leta 1881 so za kranjskega deželnega predsednika izvolili Andreja Winklerja, ki je bil prvi Slovenec na takšnem mestu. Nemci niso hoteli, da bi Slovenci dobili preveč zaleta, slednji pa so niso hoteli posrednikov v podobi Winklerja, češ da lahko Slovenci sami enakopravno rešujejo narodna vprašanja na Slovenskem. Začel se je boj med konservativnimi in radikalnimi silami, zgodila se je ločitev liberalnega dela narodne stranke za in proti Winklerju. Zapletlo se je pri denarju za neobvezni pouk nemščine v večrazrednih šolah, slovenski poslanci so se vedno borili proti temu, potem pa bi morali zaradi Winklerja glasovati za. Radikalna skupina se je uprla in ni glasovala, boj med Slovenci pa se je nadaljeval z izdajo dveh časopisov, ki sta začela izhajati leta 1884, najprej radikalni *Slovan* (izdajatelja Ivan Hribar in Ivan Tavčar), potem še *Ljubljanski list* kot večerna priloga vladnega časopisa *Laibacher Zeitung* (urednik Fran Šuklje). V zadnji časopis je Stritar pisal svoja *Dunajska pisma*.

V petem *Dunajskem pismu* je pisal proti poklicnim novinarjem, ki so pripravljeni pisati za vsakega, samo da jim je zagotovljena eksistenca, in branil podpornike vlade. V šestem pismu se je branil, da bi bil kdaj podkupljen za svoje politično delo, v sedmem pismu je Stritar ostro napadel politično domoljubje, predvsem rodoljubje, v osmem pismu pa je razmišljal, da zaradi takšne politike kmetu ne gre dobro za razliko od meščanstva. Ta pisma, zlasti sedmo, ki je pokazalo na slovensko politično napetost, je pograbilo veliko nemških časopisov in hvalilo Stritarjevo razsodnost. Odzivi slovenske strani so bili seveda zelo negativno nastrojeni proti Stritarju. Najprej se je odzval *Slovan* s Tavčarjem na čelu, Stritarju v bran se je postavil urednik *Ljubljanskega lista*, Šuklje. Med bojem med omenjenima časopisa je Trstenjak ugotavljal, da so Stritarjeva *Dunajska pisma* hvaležno nemško orožje proti Slovencem in da Stritar kot prebivalec Dunaja nima jasnega vpogleda v slovensko realnost. Tudi obmejni Slovenci, ki so najbolje razumeli politično situacijo, so Stritarju dali vedeti, da so njegova pisma neprimerna in škodljiva, saj ni res, da je slovenska narodnost pod nemškim okriljem samoumevna. *Dunajska pisma* so tako dobila veliko razsežnost, ker jih je zaradi Stritarjevih razmišljanj analiziralo veliko slovenskih in tujih časopisov. Izhajala so tri mesece, njihov prvotni namen je bil poučen in vzgojen, a sama vsebina pisem je nazadnje postala sporna. Stritar se zaradi površnega poznavanja slovenske politike in bivanjske odmaknjenosti očitno ni zavedal, da je s svojim pisanjem dregnil v občutljivo slovensko narodno zavest in je vztrajal pri svojem razmišljanju. V letih 1895 (štiri pisma) in 1896 (dve pismi) je Stritar ustvarjal svoja druga *Dunajska pisma* za *Ljubljanski zvon* na pobudo urednika Viktorja Bežka in to sodelovanje je pomenilo zaključek Stritarjeve kritike v slovenski javnosti.

Matija Ogrin v svojem delu *Literarno vrednotenje na Slovenskem. Od Frana Levstika do Izidorja Cankarja* (2002: 55–81) predstavi svoj pogled na Stritarjevo kritiko v slovenskem literarnem prostoru. Po Ogrinovem je Stritar na nek način nadaljeval Levstikovo kritiško delo, vendar se je za razliko od Levstika skušal približati razvitim evropskim literaturam. Pozneje se je ponovno približal Levstikovim idejam, ampak docela to ni bilo več mogoče. Stritarjevo kritiško pisanje je trajalo trideset let, od spisa *Prešeren* (1866) do objav v *Ljubljanski zvon* (1896), in je imelo zlasti v prvih letih velik vpliv na mlajše avtorje. Ampak Stritarjevo udejstvovanje na področju kritike ni temeljilo na literarni kritiki v pravem pomenu besede, se pravi, vrednotenja večinoma ni izpeljal iz konkretnih literarnih del. »Če za hip odmislimo vse, s čimer je Stritar razlagal svoje

literarne nazore, svojo kulturno in narodnostno ideologijo, in se zanimamo le za literarno-estetsko podlago, iz katere izhaja njegovo vrednotenje v ožjem pomenu besede, se izkaže, da to podlago opišejo bolj ali manj izbrani odlomki, raztreseni po njegovem obširnem kritičnem pisanju» (prav tam, 56).

V spisu o Prešernu je Stritar začel snovati svojo postavko, da je najprej treba poskrbeti za usklajenost oblike in vsebine, v spisu je dejal, da je v poeziji oblika skoraj tako pomembna kot vsebina. S tem je postavil svoj temeljni kriterij za vrednotenje literarnih del. Za razliko od tega spisa je najbolj znana in med strokovnjaki najpogostejše omenjena Stritarjeva literarna kritika peto *Kritično pismo*, ki je izšlo aprila 1868 v *Slovenskem glasniku* in negativno vrednoti delo Koseskega. Ogrin ugotavlja, da so literarnozgodovinske okoliščine (neumeščenost Koseskega v tedanji literarni prostor, učinek Stritarjeve kritike na mlajše avtorje) tiste, ki so tej kritiki dale pomembnost, čeprav sama kritika, gledano s kritične perspektive, ni nič posebnega, ne vsebuje prave literarnosti. Stritar je obravnavani kritiki podal primerjavo Koseskega s Klopstockom, potlej je Koseskega primerjal še s prevajalcem Vossom in dodal, da je izvirno poezijo Koseskega možno prebrati v času, enakemu tistemu, ki je potreben za kuhanje mehkega jajca. V petem *Kritičnem pismu* je torej na vljuden in jasen način obračunal z izvirnostjo Koseskega, v šestem *Kritičnem pismu* pa še z njegovo slovenščino.

Stritar je v spisu o Jenkovih *Pesmih*, objavljenih v *Zvonu* leta 1870, uporabil več kritičnosti. V tem spisu je pohvalil Jenkovo poezijo, češ da prihaja iz srca, da je pristna, naravna, preprosta, da je v njej zdrava, zrela filozofija, da z malo sredstvi doseže velik poetičen učinek. Vendar pa je v sklepu kritike Stritar pripisal, da se Jenku ni bilo treba ubadati s temno platjo človekovega življenja in da je lahko zaradi tega srečen, kar po Ogrinovem ni res, saj je Jenko v svoji poeziji opisoval tudi težke duševne trenutke, ki pa jih Stritar očitno zaradi pomanjkanja sentimentalizma ni zaznal.

Literarna kritika je prisotna tudi v spisu o Levstikovi poeziji. V tej kritiki je Stritar hvalil zlasti Levstikovo uravnovešenost med obliko in vsebino v njegovi poeziji. Levstikovo pesem *Umetniku* je ocenil zelo pozitivno, češ da takšnih verzov na Slovenskem do zdaj ni še nihče napisal in da jih tudi ne bo. Ogrin meni, da tu Stritar pretirava s hvalo, vendar pa se je držal

svojega glavnega kriterija, ki je soglasje med obliko in vsebino. Prav tako je omenjeni kriterij upošteval pri vrednotenju Jurčičevih del. Pri tem je Stritar hvalil Jurčičevo izvirnost in izhajanje iz narodne snovi.

Stritarjev literarni nazor in kriterij v kritiki se torej glasi: harmonična celota, v njej pa idealna in resnična podoba. To je upošteval v spisu *Prešeren*. Ogrin se strinja, da ta spis pomeni prvo pravo vrednotenje Prešerna v zgodovini slovenske kritike, a ima pomisleke pri tem, da se je Stritar zgledoval po Schopenhauerju zaradi razlage Prešernove ljubezni, ki da je le pesniška fikcija, da je hrepenenje po nedosegljivi Juliji simbol hrepenenja po nedosegljivem idealu. O slednjem Ogrin meni: »Stritarjeve ideje o nedosežnem idealu, ki se pesniku prikazuje v ljubezni, so na Prešernovo liriko aplicirane zgolj kot interpretacija, temelječa na določeni filozofski ideji, kar bi bilo moč prenesti tudi na druge ljubezenske pesnike (številne pesmi pa je moral iz te razlage izvzeti, zlasti balade in romance). Stritarjeve vrednostne sodbe o Prešernu pa so zapisane čisto ločeno od vsega tega« (prav tam, 76). Vplivi Schopenhauerja in podobni filozofski vplivi so torej v Stritarjevi kritiški publicistiki prisotni le v tem spisu, a še tu le v interpretaciji Prešernove poezije, ne pa tudi v njenem vrednotenju, ki izhaja iz klasične realistične filozofije. V sklepu spisa o Prešernu je Stritar pokazal, kako pomemben je zanj kriterij harmonije, Prešernovo poezijo je namreč pohvalil tako po oblikovni kot po vsebinski plati. In to soglasje oblike in vsebine je postavil kot temelj definicije za klasike svetovne literature. S tem je med te klasike prištel tudi Prešerna.

Da je Josip Stritar postavil temelje za slovensko literarno kritiko, potrjuje Ogrin v naslednjem citatu:

»Da je Stritar nastopil in v svojem času tako spremenil slovensko literarno prizorišče, za to je bilo gotovo potrebno precej poguma in tudi svobodomiselnosti; toda vrednostno merilo, s katerim je Stritar svoje literarne sodbe utemeljil, sredstvo, v katerem se je njegov velik kritiški talent lahko uresničil, ta meč, s katerim je zmagoval, je Stritar sprejel iz dvatisočletne estetsko-filozofske tradicije. Prenesti to tradicijo na Slovensko in jo kolikor mogoče živo in dosledno udejanjiti v literarnokritiški praksi – to je še pozno v 19. stoletje delovalo zelo, zelo svobodomiselno« (prav tam, 81).



#### 4.1.2 Jezikovnostilistična analiza Stritarjeve kritike

Za ponazoritev kritike Josipa Stritarja sem si izbrala eno daljšo kritiko in jo jezikovnostilistično analizirala, vendar je nisem analizirala zelo natančno, ker sem samo hotela prikazati Stritarjev način pisanja kritik, kaj je zanj pri tem značilno. Analizirana kritika<sup>8</sup> obravnava Simona Jenka in njegovo delo.

##### Besediloslovno-skladenjska analiza

Stritarjeva kritika je dolga, obsega šest strani, povedi so različno dolge, od enostavnih do dolgih večstavčnih, prevladujejo zadnje, ki so zaradi dolžine ponekod členjene s pomišljaji.

V kritiki je pogosto uporabljena metaforika, in sicer metafore: *v krepkem telesu krepka duša* (Zbrano delo 6 1956: 97); *ki si je kruha služil v tuji deželi*; *Jenko ni delal in koval pesmi* (prav tam, 98); *da se je držal materinih tal* (prav tam, 99); *pogledati v črne globočine človeškega življenja* (prav tam, 102), personifikacije: *kar jih je rodila slovenska zemlja*; *da se bo krepko razlegal prvi glas njegov po slovenskih pokrajinah*; *da bo Jenkovo ime lepšalo naš list* (prav tam, 97); *kar mu je velevalo srce* (prav tam, 98); *tako je zajemala nemška lirika in pila novo moč iz narodovega vira* (prav tam, 100) pa tudi komparacije: *pesnika, kateri je sedel kakor Ahilej pri šotorih molčeč, križem rok držeč* (prav tam, 97); *njegova pesem je kakor zalo kmečko dekle* (prav tam, 99).

Na nekaterih mestih se izmenjujejo retorična vprašanja in odgovori: *Tudi več kakor v njegovem slovečem »Naprej«? – Tudi!* (prav tam, 100–101); *Ali so ljudje res neumni ali se pa le delajo? – Ta pesem nemoralna!* (prav tam, 101).

Kritik zelo pogosto uporabi vzklične povedi: *To upanje je šlo za drugimi!* (prav tam, 97); *Tu imamo glavni del Jenkovega življenja!* (prav tam, 98); *V tej pesmi je več ljubezni do domovine kakor v vseh naših patriotskih poskočnicah skupaj!* (prav tam, 100); *Mar je soncu, ali sije pravičnim ali krivičnim; ali gleda žalostne ali vesele!* (prav tam, 101).

Stritar na nekaterih mestih doseže stopnjevanje s pomočjo paralelizma: *Kaj drugega pa je z narodom; narod mu ni nič tujega, saj je on sam le del njegov. Narod sme posnemati pesnik vsaj v obliki, v katero zliva lastni čut.* (prav tam, 99); *kako preproste, kako domače, kako čisto narodne so njegove »chansons«; Jenko je ljubil svoj dom, kakor ga je ljubil Prešeren, Lermontov; ljubil je*

---

<sup>8</sup> Kritika je vzeta iz Zbranega dela 6 (1956), natančneje iz Pogovorov 1870–1879 (str. 97–102).

svoj dom, kakor ljubi sin na tujem svojo ubožno zapuščeno mater doma. (prav tam, 100). Na več mestih je prisoten zamenjan besedni red: *žive kličem; ravno »Zvona« glas vzdrami pesnika; malokomu je s cveticami posuta* (prav tam, 97); *imajo novejši kritiki francoski; najlepše njegovih pesmi; ne čutila bi več* (prav tam, 100); *težko in pravega umetnika znamenje* (prav tam, 102). Tudi metabesedilni elementi so zajeti v kritiki: *tu imamo; pač* (prav tam, 98); *v tej pesmi* (prav tam, 100); *pa ker smo že pri tem; kar dalje* (prav tam, 101).

#### Leksikalno-morfološka analiza

V kritiki je prisotnih nekaj starinskih glagolov: *pomogli* (prav tam, 98); *poreko, prikupljajo, poveduje* (prav tam, 99); *zadobila, se beró, pomagano* (prav tam, 100); *vedó* (prav tam, 101), starinskih besed: *dušnega življenja* (beseda dušen ima v SSKJ-ju kvalifikator zastarelo), *posnemo* (v SSKJ-ju ima beseda kvalifikator zastarelo) in latinskih besednih zvez: *mortuos plango, vivos voco!* (prav tam, 97); *ergo – quod erat demonstrandum!* (prav tam, 99); *duo cum faciunt idem, non est idem* (prav tam, 100).

V kritiki se poročevalski stil kaže s pogostim citiranjem. Stritar namreč na zastavljeno vprašanje večkrat odgovori tudi s citiranjem Jenkove poezije: *In katera ljubezen je čistejša, močnejša? – Bridka žalost me prešine, ko se spomnim domovine, vsemu svetu nepoznane, od nikogar spoštovane.* (prav tam, 100); *Kaj odgovarja zaljubljenemu pesniku, ki se mu zahvaljuje, da mu je obsijalo cvetice na oknu? – Tebe, rož ni bilo, ko mogočno z neba zemlji sem svetilo.* (prav tam, 101). Poleg tega kritik za ponazoritev na osmih mestih citira verze oziroma eno ali več kitic Jenkove poezije: *Poiskal rad bi miren kot, kjer bil bi sam in svoj gospod!* (prav tam, 98); *Čut se zlije mi v besede.* (prav tam, 98); *To ni oblak izza goré, to tudi ni ravnó poljé; to misel le je žalostna na sredi srca mojega.* (prav tam, 100).

Stritar svoje ekspresivne misli izraža z uporabo prve osebe ednine: *kako bi bil pač mogel misliti; jokam za mrličem; upal sem in smel sem upati* (prav tam, 97) in nagovarja bralce z uporabo prve osebe množine: *imamo* (prav tam, 98); *nam poje, se nam prikupljajo, nam poveduje* (prav tam, 99); *nam sega v srce* (prav tam, 100). Stritar v kritiki ne nagovarja samo bralcev, ampak tudi Jenka: *In ta pesem se ti je očitala: odpusti jim, brate, saj ne vedó, kaj delajo!* (prav tam, 101) in posredno tistih, ki so kritizirali Jenkovo poezijo: *poreko naši kritiki* (prav tam, 99); *Ta je našim Radamantom nemoralna!* (prav tam, 101).

## 4.2 Josip Vidmar

Josip Vidmar<sup>9</sup> se je rodil leta 1895 v Ljubljani. Leta 1914 se je vpisal na visoko tehniško šolo v Pragi. Vendar je bil kmalu vpoklican v avstro-ogrsko vojsko, čas od jeseni 1915 do pomladi 1918 je preživel v ruskem ujetništvu, ker je prebežal na rusko stran. Po prvi svetovni vojni je študiral filozofijo na Dunaju in v Pragi, diplomiral je iz literarnih ved leta 1928 na ljubljanski filozofski fakulteti. Leta 1942 je odšel v ilegalo in potem v Osvobodilno fronto. Pred, med in sploh po drugi svetovni vojni se je zelo intenzivno udeleževal v jugoslovanskem političnem življenju, imel je več političnih funkcij. Zelo dejaven pa je bil še na slovenskem kulturnem področju. Aktivno je sodeloval v SAZU-ju, kjer je bil 23 let tudi predsednik, izvoljen je bil za predsednika Zveze pisateljev Jugoslavije in Sterijinega pozorja v Novem Sadu. Leta 1965 je prejel Sterijino nagrado za dramaturško delo, leta 1966 Prešernovo nagrado in leta 1975 Župančičevo nagrado za prevajalsko delo. Umrli je leta 1992 v Ljubljani.

Vidmar je v slovenskem prostoru znan ne le kot politik, ampak tudi kot literarni in gledališki kritik, esejist, dramaturg in prevajalec. Dvajseta in trideseta leta prejšnjega stoletja so bila njegova najproduktivnejša leta ustvarjanja, v tem obdobju je bil vodilna literarno-kritiška in tudi svobodomiselnost osebnost na Slovenskem.

Kot prevajalec je prevajal iz več evropskih jezikov (nemščine, francoščine, angleščine, hrvaščine), zlasti iz ruščine (Čehova, Gogolja, Gorkega, Puškina, Tjutčeva, Alekseja Tolstoja, Turgenjeva) in Molièra. Bil je eden od ustanoviteljev (poleg Kogoja in Podbevška) modernistične revije *Trije labodje* (1922), ki je zaradi različnih ideoloških pogledov kmalu nehala izhajati.

Leta 1934 je prevzel mesto dramaturga ljubljanske Drame, prevajal je dramska in operna besedila, v *Gledališkem listu* je objavljial kritike o uprizoritvah, nastopil je še v vlogi umetniškega vodje in režiserja. V Drami je ostal do leta 1942. Med drugo svetovno vojno je skupaj z Borisom Kidričem in Marijanom Brecljem dal idejo o ustanovitvi Slovenskega

---

<sup>9</sup> Podatki o življenju in delu Josipa Vidmarja so vzeti iz spletne strani: [http://sl.wikipedia.org/wiki/Josip\\_Vidmar](http://sl.wikipedia.org/wiki/Josip_Vidmar) (citirano 3. 4. 2015), preverjeni in dopolnjeni pa so z deloma Antona Ocvirka: *Josip Vidmar* (DZS, 1975) in Franca Zadavca: *Literarni teoretik in kritik Josip Vidmar* (založba Obzorja, 1976) ter delom *Moj obraz* (Modrijan, 2011), ki ga je uredila hči Živa Vidmar.

narodnega gledališča na osvobojenem ozemlju. Drugo polovico petdesetih let je bil redni profesor za teorijo drame na akademiji za igralsko umetnost. V šestdesetih letih je v *Delo* pisal gledališke kritike. Zagovarjal je literarno gledališče, odklanjal je igre, ki niso upoštevale vseh treh človeških dimenzij, jaz-moja ožja okolica-družba. Z Vladimirjem Kraljem je polemiziral o vprašanjih moderne drame (1961), kritiziral je režijo Mileta Koruna pri Cankarjevem *Pohujšanju v dolini šentflorjanski* (1965).

Leta 1932 je objavil svojo prvo knjigo *Kulturni problemi slovenstva*, v kateri je zagovarjal slovensko avtonomnost in nasprotoval unitaristični miselnosti. V nadaljevanju je izdal naslednja dela: kritično portretno študijo *Oton Župančič* (prva slovenska monografija o še živečem avtorju, 1935), *Literarne kritike* in študijo *Dr. France Prešeren* (1951), *Meditacije* (1954), *Dramaturške listke* (zbrane kritike iz *Gledališkega lista*, 1962) in *Drobne eseje* (1962), *Srečanje z zgodovino* in *Polemike* (1963), *Misli* (misli je iz avtorjevih spisov izbral in uredil Jože Javoršek, 1964), *Literarne eseje* (1966), *Dnevnike in Gledališke kritike* (1968), *Ivana Cankarja* (1969), *Odgovore* (uredil Jože Javoršek, 1970) in *Slovenske razprave* (1970), *K našemu trenutku* (1973), *Izbrano delo* (uredil Jože Javoršek, 1975), *Otona Župančiča* (1978).

Leta 1979 je izdal svoje najbolj znano prozno delo *Obrazi*, v katerem je predstavil 25 starejših in mlajših sodobnikov, prijateljev in zgodovinskih sopotnikov, med drugimi svojega brata Milana, Ivana Cankarja, Marija Kogoja, Ferda Kozaka, Edvarda Kardelja, Borisa Kidriča, Ivana Prijatelja, Antona Vodnika, Izidorja Cankarja, Riharda Jakopiča, Alojza Gradnika, Ivana Preglja, Otona Župančiča, Prežihovega Voranca, Lili Novy. V drugi izdaji leta 1985 pa je ta seznam med drugim razširil na Srečka Kosovela, Iga Grudna, Vladimirja Bartola, Mileta Klopčiča, Cirila Kosmača, Miška Kranjca, Franceta Bevka.

Po *Obrazih* so bila objavljena še sledeča Vidmarjeva dela: *Presoje* (1980), *Esej o lepoti* (1982), *Mrtvaški ples* in *Dva razgovora* (1983), *Slovensko pismo* (1984), *Sile časa* (1985), *Improvizacije*. *Ob avtorjevi devetdesetletnici* (uredil Jože Javoršek, 1985). Leta 2011 je Živa Vidmar uredila biografijo o svojem očetu z naslovom *Moj obraz*.

#### 4.2.1 Kritika Josipa Vidmarja

Svojo prvo poskusno kritiko je Vidmar<sup>10</sup> napisal pod imenom znanca Josipa Šesta v *Ljubljanski zvon* leta 1913 za enodejanke *Drobtine iz Pavlihove zapuščine* Etbina Kristana. Leta 1920 je v *Naših zapiskih* objavil svojo prvo pravo kritiko o Glonarjevem prevodu komedije *Gaudeamus* Leonida Andrejeva. Ta kritika je Vidmarju prinesla vodenje referata o prevodih iz ruščine v *Ljubljanskem zvonu*, sodelovanje s tem časopisom pa se je kasneje prenehalo zaradi Vidmarjeve negativne kritike dela *Predhodniki in idejni utemeljitelji ruskega realizma* Ivana Prijatelja. V prvi polovici dvajsetih je Vidmar objavljал kritike in literarnokritične študije tako v *Ljubljanskem zvonu* kot v *Naših zapiskih*, *Maski* in *Treh labodih*. Kot kritik je veljavo dosegel leta 1924 z oceno Župančičeve drame *Veronika Deseniška v Domu in svetu*, kritika je bila ostra in zato sprejeta z dolgotrajno polemiko, posledici sta bili popolna prekinitev sodelovanja z *Ljubljanskim zvonom* in ustanovitev kritične revije *Kritika*, ki je izhajala med letoma 1925 in 1927. S pomočjo te revije, ki jo je Vidmar pisal skoraj sam, se je kalil na literarno-kritičnem področju. Zagovarjal je stališče, da umetniška presoja ne sme sloneti na svetovnem nazoru, ampak na estetskem načelu. Vedel je, da mora kritik razdelati osnovna vprašanja o estetiki in morali, sicer bo dela vrednotil le na podlagi svojega instinkta. Leta 1928, po lastni epizodi v tujini, je Vidmar s somišljeniki začel prenovu *Ljubljanskega zvona*, Vidmar je bil določen za kritika in esejista. V času novega sodelovanja z *Ljubljanskim zvonom* je objavljал še v *Modri ptici*. Razhod z *Ljubljanskim zvonom* je sledil leta 1932, ko je prišlo do spora med tem časopisom in izdajateljico Tiskovno zadruzo zaradi slovenskega nacionalnega vprašanja. Posledica tega je bila ustanovitev revije *Sodobnost* leta 1933, izhajala je do leta začetka druge svetovne vojne. Vidmar je bil prva leta urednik in sourednik *Sodobnosti*, v njej je bil poleg tega zadolžen za kritiko, po letu 1935 se je njegovo sodelovanje z revijo zreduciralo na redke članke, ker je leta 1934 dobil službo dramaturga v ljubljanski Drami. Po drugi svetovni vojni se je spet začel bolj ukvarjati z literarno kritiko. Leta 1952 je deli *Strah in pogum* Edvarda Kocbeka ter *Lesena žlica* Juša Kozaka pospremil z nenaklonjeno kritiko.

---

<sup>10</sup> Poglavje o kritiki Josipa Vidmarja od začetka poglavja do dela, ki je namenjen Jacku Kozaku in njegovemu pogledu na Vidmarja, temelji na podatkih iz del *Josip Vidmar* (DZS, 1975), *Literarni teoretik in kritik Josip Vidmar* (založba Obzorja, 1976) in *Moj obraz* (Modrijan, 2011).

Krištof Jacek Kozak v svojem delu *Estetski in idejni vplivi na predvojno dramsko in gledališko kritiko Josipa Vidmarja* (1998) Vidmarjevo predvojno kritiško ustvarjanje časovno razdeli na tri obdobja. Prvo obdobje so večinoma zaznamovale Vidmarjeve kritike gledaliških del in uprizoritev ter teoretični članki o umetnosti in umetnikih. Uveljavil se je s člankom *O gledališki kritiki* in s kritiko Župančičeve drame *Veronika Deseniška* (oboje *Dom in svet*, 1924). Franc Zadavec zagovarja stališče, da je pravi začetek Vidmarjeve kritiške ustvarjalnosti že kritika *Gaudeamus* Leonida Andrejeva (1920), a Jacek Kozak meni, da je Vidmarjev zreli nazor videti šele pri kritiki Župančičeve *Veronike Deseniške* (1924) (prav tam, 13–14).

Drugo obdobje Vidmarjeve kritiške dejavnosti je bilo najpomembnejše. Začelo se je nekje v drugi polovici leta 1925, ko je Vidmar izdal prvo številko svoje revije *Kritika*, ki jo je objavljala do leta 1927. Med letoma 1928 in 1932 je pisal kritike v *Ljubljanski zvon*, v tem obdobju tudi v *Modro ptico*, od 1933 do 1934 pa v revijo *Sodobnost*. V drugem obdobju je torej Vidmar napisal skoraj vse kritike literarnih gledaliških predlog, gledaliških uprizoritev ter večino teoretičnih besedil o umetnosti, gledališču, kritiki in pomembnejše polemike. In še, v tem obdobju je napisal skoraj vse kritike proznih in pesniških besedil (prav tam, 14).

Tretje obdobje je imelo svoj začetek v letu 1935 in svoj konec na začetku druge svetovne vojne oziroma leta 1942, do katerega so se Vidmarjeve objave še pojavljale v *Gledališkem listu*, *Modri ptici* in *Sodobnosti*. Pred vojno je Vidmar skupno objavljala v sedemnajstih revijah oziroma časnikih, nekateri izmed njih so imeli eno samo objavo, spet drugi več kot sto (prav tam, 15).

Vidmar je skoraj vse predvojne objave zbral v naslednjih delih: *Literarne kritike* (1951), *Meditacije* (1954), *Dramaturški listki* (1962) in *Polemike* (1963). Za Vidmarja je bilo značilno, da je prvotne spise malo spreminjal in jih za ponovno objavo blažil na prejšnjih najbolj ostrih mestih (prav tam, 15).

Jacek Kozak v svojem delu ugotavlja, da je Vidmar prvo znanje o kritiki dobil, tako je sam dejal, iz konkretnih kritik, na podlagi le-teh je potlej oblikoval postavke, ki naj bi ga usmerjale. »Zaradi dejstva, da je bil Vidmar prej praktik kot teoretik, kar pomeni, da je s svojimi teoretičnimi nazori bolj spremljal konkretne kritike, kot pa se posvečal normiranju in umerjanju lastnega kritiškega delovanja v čisti obliki, torej v teoretičnih člankih, se je tudi stališče do kritike spreminjalo od članka do članka« (prav tam, 34). To pomeni, da Vidmar ni izoblikoval enotnega stališča v odnosu do kritike. Kljub temu je v številnih polemikah zagovarjal svoj oblikovni in vsebinski

pogled na umetnost in kritiko. Svoja mnenja o kritiki je vključil še v druge primerke svojega dela (prav tam, 34).

V članku *O gledališki kritiki* in v spisu *Slovstvo in kritika* je Vidmar odgovarjal na vprašanje, čemu je kritika namenjena, ni namreč dovolj samo opredeliti njene funkcije, cilje in ciljno publiko. V članku *O gledališki kritiki* je opisal naloge kritike, pol teh se mora osredotočiti na ocenjujoče delo, pol pa vzpostavljanju povezave s publiko. »Vidmar sam pravi, da služi prvi pol za »analizo in raziskovanje« del, medtem ko je drugi namenjen »posredovanju med umetnostjo in občinstvom«« (prav tam, 41). V spisu *Slovstvo in kritika* je Vidmar naloge kritike opisal še natančneje, funkcije kritike je razširil na soditi (to po njegovem pomeni delati red v svetu literature), tolmačiti (to po njegovem pomeni dvigati se iz mraka podzavesti) in učiti (to po njegovem pomeni dati usmeritev umetniku). »Vse te naloge imajo en cilj – počasi hočejo ustvariti, vzgojiti in razkriti v narodu nekaj, kar je najvišji namen vsake kulture. Sodelovati hoče pri »rojstvu ... narodnega genija«« (prav tam, 41).

V nadaljevanju Jacek Kozak ugotavlja, da bi bilo za uresničitev takšnih načrtov potrebno še kaj, in sicer redno izhajanje kritik, večje število kritikov, predanost kritičnemu poklicu in predvsem objektivnost v vrednotenju. Vidmar je sicer vedno zahteval objektivnost, a to bi bilo mogoče le z odmikom od absolutnih, togih vrednot, česar pa Vidmar ni znal ali hotel storiti (prav tam, 41–42).

V sklepu Jacek Kozak povzema, da je bila v Vidmarjevem delovanju glavna literarna in ne gledališka kritika. Kritika je bila zanj filozofija umetnosti. Vidmar ni imel veliko vplivov, tisti redki pa so ga zaznamovali za vse življenje, kot praktik je svoj nazor oblikoval zlasti ob prebranih literarnih delih (prav tam, 75).

Vidmarjev literarni opus je zelo obsežen, zato sem malo podrobneje pogledala le delo *Literarne kritike* (1951), iz katerega sem tudi vzela kritiko za sledečo jezikovnostilistično analizo. V omenjenem delu je Vidmar zbral svoje literarne kritike, ki jih je pisal pred drugo svetovno vojno. Med temi zbranimi kritikami ni kritik prevodov, gledaliških poročil, esejev o tujih avtorjih, člankov o umetnosti ali literaturi in polemik, so samo literarne kritike, ki obravnavajo slovensko literaturo. Delo je Vidmar razdelil na šest poglavij. Osrednje štiri je zasnoval na podlagi literarnozgodovinskega principa generacij, ki nastopajo vsakih deset let. Tako so generacije avtorjev, ki so rojene v sedemdesetih, osemdesetih, devetdesetih letih 19. stoletja in v prvem

desetletju 20. stoletja, razdeljene vsaka v svoje poglavje: Rod moderne (na primer: Finžgar, Cankar, Kraigher, Župančič), Prvi rod dedičev (na primer: Gradnik, Pregelj, V. Levstik, Novačan), Drugi rod dedičev (na primer: Bevk, J. Kozak, Jalen, Prežih), Novi rod (na primer: Seliškar, Grum, Kosovel, Kranjec). Prvo poglavje se ukvarja s pisatelji, ki glede na svojo starost spadajo v čas pred moderno (F. Levstik, Detela, Tavčar, Funtek, Zbašnik, Milčinski, Jaklič, Medved). Šesto, zadnje, poglavje vsebuje kritike o knjigah, ki premorejo več avtorjev (Jakopičev jubilejni zbornik, Pregled za leto 1929). Večina v tem delu objavljenih kritik je nastala med letoma 1924 in 1934 (predgovor: 5–9).

#### 4.2.2 Jezikovnostilistična analiza Vidmarjeve kritike

Za ponazoritev kritike Josipa Vidmarja sem si izbrala eno daljšo kritiko in jo jezikovnostilistično analizirala, vendar je nisem analizirala zelo natančno, ker sem samo hotela prikazati Vidmarjev način pisanja kritik, kaj je zanj pri tem značilno. Analizirana kritika<sup>11</sup> obravnava mladinski roman *Pod svobodnim soncem* Frana Saleškega Finžgarja.

##### Besediloslovno-skladenjska analiza

Vidmarjeva kritika je dolga tri stani in pol. Povedi so večinoma večstavčne, vendar ne zelo dolge.

Kritika vsebuje nekaj metaforike, in sicer metafore: *kozaško povodenj, zgodovinsko kritično oko* (Vidmar 1951: 106); *prijeme zgodovinskih epopej* (prav tam, 107) in personifikacije: *njegovo rodoljubno srce se je razvnelo nad mislijo* (prav tam, 105); *tega človeškega materiala, ki je obtesan na grobo* (prav tam, 107).

Metabesedilnih elementov je malo: *če se ne motim; to je pomota; če se vprašam* (prav tam, 107); *iz tega sklepam* (prav tam, 108).

---

<sup>11</sup> Kritika je vzeta iz Vidmarjevega dela *Literarne kritike* (1951, str. 105–108).



## Leksikalno-morfološka analiza

V kritiki so uporabljene besede, ki danes niso pogoste, o čemer pričajo tudi kvalifikatorji v SSKJ-ju: *slične* (v SSKJ-ju kvalifikator zastarelo), *jedva* (v SSKJ-ju kvalifikator zastarelo), *nego* (v SSKJ-ju kvalifikator starinsko), *navzlic* (v SSKJ-ju kvalifikator redko), *najbrže* (v SSKJ-ju kvalifikator starinsko). Vidmar uporablja tudi prevzete besede oziroma besedne zveze: *inspirirala*, *subtilnejša strast*, *inspiracije*, *shematično*, *kolorit*, *manijo* (prav tam, 105); *kliše* (prav tam, 106); *patos*, *reputacije* (prav tam, 107); *dikciji* (prav tam, 108).

V kritiki so prisotne dolge samostalniške zveze s kopičenjem pridevnikov: *nezapopadljivega*, *prirodnega in vrojenega veselja*; *globoke*, *skrivnostne in lahkotne umetnosti* (prav tam, 105); *psihološke*, *oblikovalne in pripovedne vrline* (prav tam, 107).

Vidmar svoje misli izraža preko prve osebe ednine: *sem bral*; *spominjam pa se*; *bi bil prebral*; *me je utrujal* (prav tam, 108) in posredno nagovarja bralce: *kjer bi se mu bralec najrajši izneveril in celo posmehnil* (prav tam, 107); *da nudi delo tudi danes doraščajočemu bralstvu podoben*, *preprost užitek* (prav tam, 108).

### 4.3 Jože Snoj

Jože Snoj<sup>12</sup> se je rodil leta 1934 v Mariboru. Že v mladosti ga je zaznamovala druga svetovna vojna, zaradi katere se je morala njegova družina pogosto seliti. Leta 1960 je diplomiral na ljubljanski filozofski fakulteti iz slavistike in primerjalne književnosti. Med letoma 1961 in 1971 je deloval kot novinar in lektor v kulturni redakciji časopisa *Delo*, od leta 1971 do leta 1993, ko se je upokojil, pa je bil urednik pri Državni založbi Slovenije.

Snojev literarni opus obsega pesmi, pripovedno prozo, eseje, članke in kritike. Najprej je pisal za odrasle, potem je začel še s pisanjem za mladino, kateri je namenil kar tretjino svojega opusa.

---

<sup>12</sup> Podatki o življenju in delu Jožeta Snoja so vzeti iz spletnih strani: [http://sl.wikipedia.org/wiki/Jo%C5%BEE\\_Snoj](http://sl.wikipedia.org/wiki/Jo%C5%BEE_Snoj), <http://www.drustvopisatelj.si/si/pisatelj/710/detail.html>, <http://www.delo.si/zgodbe/sobotnapriloga/presernov-nagrajenec-joze-snoj.html> in <http://www.rtvsl.si/moja-generacija/joze-snoj-80-let-pokoncne-drze/332300> (vse citirano 3. 4. 2015), njegova bibliografija je preverjana v sistemu cobiss (citirano 3. 4. 2015).

Njegovo osebno poezijo zaznamuje preskok iz tradicije v avantgardo, teme so zlasti moška erotika, eksistencialna stiska in upor proti konvencijam. Na začetku sedemdesetih let se je Snoj naslonil na slovensko ljudsko pesništvo in njegova poezija je postala mračnejša, v osemdesetih in devetdesetih letih se je odmaknil od strogega modernističnega pesništva ter pričel resakralizirati pesništvo in vpeljevati transcendenco (na primer: *Žalostinke za očetom in očetnjavo* (1983), *Duhovne pesmi* (1993), *Dom, otožje* (1994)). Ravno v teh značilnosti se Snoj razlikuje od drugih slovenskih modernističnih pesnikov: Strniše, Zajca, Tauferja, Grafenauerja. Objavil je naslednjih trinajst pesniških zbirk: *Mlin stooki* (1963), *Konjenica slovenskih hoplitov* (1968), *Nenadoma v velikem prostoru sami* (1971), *Balade za glas in raglje* (1973), *Piknik pikapolonic* (1976), *Lila akvareli* (1977), *Žalostinke za očetom in očetnjavo* (1983), *Čudenja in zrênja* (1990), *Duhovne pesmi* (1993), *Dom, otožje: curriculum vitae v verzih* (1994), *Pod nebje* (2002), *Kažipoti brezpotij* (2008), *In cel boš, podoben otoku: izbrane pesmi* (2013).

V Snojevi pripovedni prozi je najti vplive modernističnega evropskega romana: *Hodnik: roman* (1969), *Negativ Gojka Mrča* (1971), *Gavžen hrib: roman o vojnem otroštvu* (1982, 2005) in *Fuga v križu: roman* (1986). Njegova prozna dela so še: novelistična zbirka *Gospa z mentolom* (1966), roman *Jožef ali Zgodnje odkrivanje srčnega raka* (1978), kratko-prozni deli *Bajanja o Bogu* (1993) in *Noetova bajta: romanet* (1997). Leta 2000 je izdal biografijo *Gospod Pepi ali Zgodnje iskanje imena: roman*. V zadnjem obdobju je napisal romane *Gospa in policaj ali Pozen obračun s slovensko žalostjo* (2006), *Ubijanje kače ali Zapoznela sporočila o Gadu* (2009), *Balkan Sobranie: samovzgojni roman ali Ide Tito preko Romanije* (2012).

Intenzivno je ustvarjal otroška in mladinska dela, ki jih je začel pisati po letu 1969, ko je izdal prvo pravljico *Barabákos in kosi ali Kako si je Pokovčev Igor po pravici prislužil in pošteno odslužil to ime*. Napisal je pesmi, ki so ritmično in zvočno obarvane (*Lajna drajna* (1971), *Pesmi za punčke in pobe* (1984), *Skozi vrt in čez plan, skozi leto in dan* (1997)), prozna besedila, ki so večinoma pravljlična (*Avtomoto mravlje* (1975, 1981), *Zarika iz Zarje* (1987), *Jutro sveta* (1991)), prozna besedila, v katerih pravljličnost prehaja v alegorizacijo, grotesknost, parabolizacijo ali poetično parafraziranje bibličnih tem (*Domen Brezdomi in deklica Brezimenska: pravljlični ljubezenski roman* (1985), *Škorček norček* (1988)).

Snojeva pomembnejša esejistična dela so: študija *V vrsticah in med njimi: izbor člankov o književnosti* (1970), *Rotokronika: izbor člankov iz tedenske tribune 1970–72* (1975), študija *Ubijanje zemlje: (revolucija na Slovenskem v prozi Karla Grabeljška)* (1987), študija *Handkejev paradoks: Peter Handke in mit slovenstva v njegovem pripovednem pesništvu* (1991), *Med besedo in bogom* (1993), *Metamorfoza groze: eseji* (1999), *Ime zgodbe: (varianta in variacije): eseji in zapisi* (2005).

V vlogi kritika je vrednotil književne izdaje, v vlogi publicista se je približno tri desetletja soočal s sodobnimi aktualnimi vprašanji na kulturno-političnem področju.

Prejel je več nagrad: dve Levstikovi nagradi za mladinsko literaturo, leta 1972 nagrado Prešernovega sklada za roman *Negativ Gojka Mrča*, leta 1987 Grumovo nagrado za dramo *Gabrijel in Mihael*, leta 1994 Rožančevo nagrado za eseje *Med besedo in bogom*, leta 2004 Jenkovo nagrado za zbirko *Poslikava notranjščine*, leta 2009 Veronikino nagrado za zbirko *Kažipoti brezpotij* in leta 2012 Prešernovo nagrado za življenjsko delo.

#### 4.3.1 Jezikovnostilistična analiza Snojeve kritike

Za ponazoritev kritike Jožeta Snoja sem si izbrala eno daljšo gledališko kritiko in jo jezikovnostilistično analizirala, vendar je nisem analizirala zelo natančno, ker sem le hotela prikazati Snojev način pisanja kritik, kaj je zanj pri tem značilno. Analizirana kritika je sicer res gledališka in ne literarna, ker je ta gledališka kritika v tistem času, ko je bila objavljena, doživela velik odmev. Gre za kritiko<sup>13</sup> z naslovom *Zavestni ali nezavedni rablji?*, ki obravnava predstavo Pupiliya, papa pupilo pa pupilčki, in je bila prvotno objavljena leta 1969 v *Delu*.

##### Besediloslovno-skladenjska analiza

V Snojevi nedolgi kritiki so uporabljene zelo dolge povedi, ki zajemajo dolga naštevanja samostalnikov in samostalniških besednih zvez ter vrinjene stavke.

Snoj vzpostavlja dialog s člani igralske skupine Pupilije Ferkeverk, katere gledališko predstavo v tej kritiki ostro obravnava: *K hudiču z vami, člani ad hoc igralske skupine Pupilije Ferkeverk, da bi vas nikoli ne srečal; pod vodstvom režiserja Dušana Jovanovića ste na svoji predstavi v*

---

<sup>13</sup> Kritika je fotokopirana.

*Viteški dvorani Križank dosegli poglobitni namen; ki ste jo v sredo zvečer brezobzirno zaklali; da bi utegnili kdaj in v kakih zahtevnejših nadaljnjih dokazovanjih tega stanja in opominjanja nanj zaklati; torej, častilci Pupilije Ferkeverk, ki niste pesniki, ampak obsedeni akterji Niča, dosegli ste svoje; za katerega obstoj niste sami krivi in ki zanj za sedaj še ne odgovarjate; ali ste svojo rabeljsko situacijo igrali; ali ste jo z lahkoto in enostavno živeli; in to boste hočeš nočeš v prihodnjih časih morali dokazati sami s seboj.*

Kritik ponavlja različne besede oziroma besedne zveze v eni povedi, kar povzroči stopnjevanje in poudarjanje: protestiraš zaradi navadne kure, navadnega, sicer živega, artikla človeške prehrane, nikoli, po nobeni gledališki predstavi, ki se je zgodila zares, ki se je dogajala, se dogaja in se bo dogajala v nedogled, pa ne protestiraš zaradi človeka, zaradi zločina zavestne človeške narave nad drugo zavedajočo se človeško naravo, zaradi razmerja rablja in žrtve, ki je tudi naš nezmagljivi predhistorični, historični in, morda, pohistorični princip. V tem delu povedi je veliko ponavljanj, zato sem jih zaradi preglednosti še izpisala: protestiraš-protestiraš, zaradi (ponovi štirikrat), navadne-navadnega, se je dogajala-se dogaja-se bo dogajala, človeške narave-človeško naravo.

V kritiki je prisotno dobessedno ponavljanje, ki prav tako pomeni stopnjevanje in poudarjanje: *Če drugo – in to boste hočeš nočeš v prihodnjih časih morali dokazati sami s seboj – potem hudo nam vsem. Tudi vam. Nam vsem.* Potem je tu še ponavljanje, ki pomeni poleg stopnjevanja še paralelizem: igrali s potrjim in hkrati vznemirjenim srhom katarze, z upajočim brezupom, z brezupnim upanjem, z razumsko in čustveno distanco ustvarjanja.

Snoj uporablja tudi metabesedilne elemente: *in za konec še nekaj; me najbolj zanima; če drugo.*

### Leksikalno-morfološka analiza

V kritiki ne manjkajo ekspresivne besede: *perverznejše*, *degeneriranje*, *zaklali* (vse tri besede imajo v SSKJ-ju kvalifikator ekspresivno) in prevzete besede oziroma besedne zveze: *avditorijem*, *utilitarnega namena*, *medicinski empiriji*, *prezentno*, *ontološko*, *antihumanizem*, *historični*, *princip*, *distanco*.

Poleg tega so prisotne dolge samostalniške zveze s kopičenjem pridevnikov: *bele*, *serijsko spitate kokoši*; *nizko razvitega*, *belopernatega*, *nebogljenega kurjega bitja*; *svojo množično produkcijsko smrt* ter dolgo naštevanje samostalnikov in samostalniških besednih zvez: *zelene*

*preobjedence, mladostniško vsevedne naduteže, skrunilce kruha, ljubezni in domovine, perversneže, degenerirance, sadiste.*

Snoj svojo prisotnost izraža preko prve osebe ednine: *protestiram, pripominjam, ledenim, ne dvomim, mislim.*

#### **4.4 Andrej Inkret**

Andrej Inkret<sup>14</sup> se je rodil leta 1943 v Celju. Študij na takratni akademiji za igralsko umetnost (današnji AGRFT) je zaključil leta 1968, ko je diplomiral iz proučevanja drame in gledališča Dominika Smoleta, Primoža Kozaka in Petra Božiča. Potem je delal kot dramaturg v SNG Drama, v sedemdesetih letih je bil novinar v kulturni redakciji *Dela*, leta 1980 je postal docent na AGRFT-ju, kjer je pet let kasneje doktoriral, potlej je postal najprej izredni, nato še redni profesor za dramaturgijo in scenaristiko, v devetdesetih letih je na AGRFT-ju opravljal službo dekana. Bil je član več strokovnih svetov, na primer, festivala jugoslovanske drame Sterijino pozorje v Novem Sadu, komornih in eksperimentalnih odrov v Sarajevu in Novi Gorici, Boršnikovega srečanja v Mariboru, in član več žirij, na primer, za *Delovega* kresnika, Prešernov sklad. Bil je tudi član Društva slovenskih pisateljev, Slovenskega centra PEN in SAZU-ja. Umrli je leta 2015.

Inkret je bil teatrolog, dramaturg, urednik, esejist ter literarni in gledališki kritik. V času študija je bil član uredništva revij *Tribuna*, *Perspektive* in *Problemi*. V nadaljevanju je bil urednik knjižnih izdaj, avtor spremnih besedil, esejev in literarnih kritik del svojih sodobnikov, ki so bili med drugimi Dušan Pirjevec, Edvard Kocbek, Vitomil Zupan, Marjan Rožanc, Pavle Zidar, Rudi Šeligo, Dušan Jovanović, Lojze Kovačič.

Inkretov literarni opus je obsežen, zato sem vanj zajela predvsem dela, ki so nastala kot plod njegovega raziskovanja gledališča in literature. Najbolj se je posvetil kritičnemu in raziskovalnemu delu v gledališču. Iz tega dela so nastale naslednje monografije: *Gledališki feljtoni* (1972), *Milo za drago* (1978) in *Tržaške kritike (1966–1986)* (1987), ki obravnavajo

---

<sup>14</sup> Podatki o življenju in delu Andreja Inkreta so vzeti iz spletnih strani: [http://sl.wikipedia.org/wiki/Andrej\\_Inkret](http://sl.wikipedia.org/wiki/Andrej_Inkret) in <http://www.sazu.si/o-sazu/clani/andrej-inkret.html> (oboje citirano 25. 3. 2015).

sodobno gledališko dogajanje na Slovenskem in v tujini. Kot sklep tridesetletnega pisanja gledaliških kritik je leta 2000 izdal monografijo *Za Hekubo: gledališka poročila: 1978–1999*, ki zajema tudi njegove ugotovitve in ocene slovenskega gledališča od leta 1978 do leta 1999. Leta 1981 je v Novem Sadu prejel Sterijino nagrado za gledališko kritiko.

V kontekst raziskovanja gledališča sodijo še sledeča dela: *Romantične duše: razmišljanja ob dramatiki Ivana Cankarja* (1966), *Esej o dramah Dominika Smoleta* (1968), zbirka tekstov o modernem gledališču *Med Artaudom in Brechtom* (1972), teoretična študija *Drama in gledališče* (1986), esej *Vroča pomlad 1964* (izdan skupaj z Rožančevo *Toplo gredo*, 1990), razprava o modernih uprizoritvah Cankarjeve dramatike (zbornik Mile Korun, 2002).

Inkret se je ukvarjal tudi s kritičnim in raziskovalnim delom na področju literature in literarne zgodovine. Na tem mestu je svojo pozornost namenil zlasti literarni kritiki. V sedemdesetih letih je bil namreč med drugim stalni referent za prozo, esej in dramo v štirinajstdnevniku *Naši razgledi*. V tem štirinajstdnevniku objavljene literarne kritike je zbral v dveh zbirkah *Spomini na branje* (1977) in *Novi spomini na branje* (1980). Za obe zbirki je leta 1981 prejel nagrado Prešernovega sklada. Leta 1990 je zbral še nekaj svojih prispevkov in jih objavil v delu *Izbranci: literarne kritike in eseji*.

V ta kontekst raziskovanja se štejejo še naslednja dela: razpravi *Janko Kersnik in začetki slovenske leposlovne proze* (1969), *Jovan Vesel Koseski – vprašanje literarne zgodovine* (1971), biografski eseji o Dušanu Pirjevcu Ahacu (1982, 1998), zbirki esejev *Na robu* (1993), ki govori o slovenskih razmerah med jesenjo 1989 in pomladjo 1992, in *Melanholična razmerja* (1998), ki predstavljajo dnevniške zapise od decembra 1992 do decembra 1995.

#### **4.4.1 Kritika Andreja Inkreta**

Iz obširnega literarnega opusa Andreja Inkreta bom malo natančneje predstavila samo tista tri literarna dela, v katerih je avtor predstavil svoje literarne kritike, to so *Spomini na branje* (1977), *Novi spomini na branje* (1980) in *Izbranci: literarne kritike in eseji* (1990).

Delo *Spomini na branje* (1977) zajema tekste o knjigah iz približno treh založniških sezon, gre za nekakšen povzetek 143 knjig, ki jih je Inkret predelal med decembrom 1971 in avgustom 1974 za rubriko v štirinajstdnevniku *Naši razgledi*. Temelj za to delo je bil postavljen prav v uredništvu *Naših razgledov*, ki je želelo ohraniti stalno rubriko o pregledu literature v

slovenskem prostoru. Namen te rubrike naj bi bil ažurno spremljanje celotne izvirne književne proizvodnje razen poezije, za katero je bil v redakciji zadolžen drug. Avtor rubrike naj bi torej jedrnato in pregledno pisal svoja opažanja o novih knjigah, pri tem pa naj bi dodal tudi svojo kritiko (prav tam, 233–236). Spremna beseda na koncu dela *Spomini na branje* je delo Tarasa Kermaunerja in je napisana v obliki dialoga, pred tem je Inkret pojasnil ozadje nastanka dela in svoj pogled na literaturo.

Delo *Novi spomini na branje* (1980) povzema 36 poglavij rubrike, ki jo je Inkret pisal sedem let kot književni referent štirinajstdnevnik za politična, gospodarska in kulturna vprašanja *Naši razgledi*. V obravnavanem delu so tako zbrani zapisi (v štirih letih je pregledal okrog dvesto knjig) iz rubrike med novembrom 1974 in decembrom 1979, ko je Inkret prenehal pisati to rubriko za *Naše razglede*. Delo *Novi spomini na branje* je nadaljevanje prejšnjega Inkretovega dela, *Spomini na branje*. Obe deli, po Inkretovem, prikazujeta precej temeljit pregled sedemletne slovenske literarne proizvodnje. Pri pregledu je bil Inkret neizbirčen, lotil se je tudi knjig, z izjemo petih, šestih primerov, ki jim med branjem ni bil naklonjen (prav tam, 7–8).

O njegovem delu *Izbranci: literarne kritike in eseji* (1990) že sam naslov veliko pove o temi dela. V slednjem je Inkret namreč zbral nekaj svojih predavanj, literarnih kritik in predvsem razprav, napisanih kot spremne besede, t. i. izbrancev, tistih, s katerimi se je v svojem literarnem raziskovanju veliko in intenzivno ukvarjal in ki so bili njegovi sodobniki. V obravnavanem delu je tako analiziral prozna (Edvard Kocbek, Vitomil Zupan, Lojze Kovačič, Rudi Šeligo, Drago Jančar), dramska (Dominik Smole, Dušan Jovanović, Rudi Šeligo, Drago Jančar, Ivo Svetina) in pesniška (Niko Grafenauer) besedila. Poleg tega je Inkret v izbor vključil še dve literarni kritiki o besedilih Josipa Vidmarja in Bojana Štiha.

Predstavljeno delo je avtor začel z besedilom *Poezija, zgodovina, resnica*, gre za predelano verzijo besedila, ki ga je prebral na pisateljskem srečanju na Bledu maja 1987, in končal z besedilom *Dva melanholična eseja o slovenski književnosti*, ki ga je Inkret napisal za zbornik mednarodnega pisateljskega srečanja v Vilenici konec osemdesetih let. Sicer pa so bila vsa besedila izbranih avtorjev v tem delu prvotno napisana za različna literarna mesta, na primer: kritika *Obrazov* Josipa Vidmarja je bila objavljena v rubriki »To bi morali ...« v *Teleksu* novembra 1979, kritika Štihove esejistične knjige *To ni nobena pesem, to je ena sama ljubezen* je

bila prav tako objavljena v rubriki »To bi morali ...« v Književnih listih *Dela* februarja 1984. Poleg tega so skoraj vsa besedila, objavljena v *Izbrancih*, nastala v osemdesetih letih, nekatera še prej (prav tam, 277–278).

#### 4.4.2 Jezikovnostilistična analiza Inkretove kritike

Za ponazoritev kritike Andreja Inkreta sem si izbrala eno daljšo kritiko in jo jezikovnostilistično analizirala, vendar je nisem analizirala zelo natančno, ker sem samo hotela prikazati Inkretov način pisanja kritik, kaj je zanj pri tem značilno. Analizirana kritika<sup>15</sup> obravnava roman *Strici so mi povedali* Miška Kranjca (roman je izšel 1974 pri Pomurski založbi, Inkretova kritika pa prvotno 1975 v *Naših razgledih*).

##### Besediloslovno-skladenjska analiza

Inkretova kritika je dolga več kot pet strani. Povedi so večinoma zelo dolge. Na nekaterih mestih kritik uporabi pomišljaje, da zapiše vrinjeni stavek oziroma neko dodatno pojasnilo: *V anketi beograjske Politike je zadnjič neki slovenski pisatelj – zgodovina ga po navadi uvršča v isto literarno »strujo« kot Miška Kranjca – imenoval pričujočo knjigo (Pomurska založba, 1974; 424 strani) za »dogodek sezone«* (Inkret 1980: 108). Nekateri besede in besedne zveze pa kritik zaradi subjektivne izbire zapiše v narekovajih: *»strujo«, »dogodek sezone«, »občutiti«, »strice«, »povedali«, »digresij«* (prav tam, 108); *»junakov«, »objektivno«, »preprosto«, »sproti«* (prav tam, 109); *»spominu«, »objektivne«, »čistejšee«, »posnemanje«* (prav tam, 110).

V kritiki je prisotna metaforika, na primer, personifikacije: *da teče njena zgodba; kot pripoveduje že naslov* (prav tam, 108); *tista vprašanja, ki so nosila in inspirirala* (prav tam, 110). Inkret svojo subjektivnost pogosto izraža tudi z uporabo metabesedilnih elementov: *no; najbrž; bežno prelistavanje; nemara; s posebnim poudarkom; nedvoumno* (prav tam, 108); *sploh; s tem je seveda že povedano; zaman iskali; kaj šele; ravno narobe; kajpada; se pravi* (prav tam, 109); *zdaj je že jasno; torej* (prav tam, 110); *potemtakem; skratka* (prav tam, 111).

##### Leksikalno-morfološka analiza

Kritik uporabi nekaj prevzetih besed oziroma besednih zvez: *memoarska knjiga, decidiranih pisateljskih digresij* (prav tam, 108); *apostrofiramo, poetska kreacija, eksistencialno konstitutivni*

---

<sup>15</sup> Kritika je vzeta iz Inkretovega dela *Novi spomini na branje* (1980, str. 108–113).



(prav tam, 109); *rekonstruira, inspirirala, beletristično formo, artistično, adekvatna podoba* (prav tam, 110); *konstitutivnimi prvinami, kreativne zavesti* (prav tam, 112).

V kritiki so pogoste dolge samostalniške besedne zveze s kopičenjem pridevnikov: *ožji, intimni, »nezgodovinski«, a nič manj odločujoči, eksistencialno konstitutivni, »medosebni« predeli* (prav tam, 109); *njihovo dolgo, naporno, slikovito in »brezizgledno«, včasih obešenjaško in burkasto potovanje* (prav tam, 111); *o tej nepovrnjivi, brezizgledni in vendar tudi zmagoslavni minulosti* (prav tam, 112); *ob njegovem odprtem, nič ekskluzivnem, razumevajočem in pozornem prisluškovanju* (prav tam, 112–113).

V Inkretovi kritiki so prisotne značilnosti poročevalskega stila. Da kritik podkrepi svoje mnenje, uporabi dobesečne citate iz Kranjčevega dela: *»... kotriga – lahko dodam: usihajoča kotriga tega pickovsko kranjčkovega rodu davnih Fujsov, doma v Fujsovih krčih, sem se rodil še v takem času, da sem vse to opisal, kot pravimo, po resnici in pravici.«* (prav tam, 112).

Kritik nagovarja bralce z uporabo prve osebe množine: *najbrž nam res že bežno prelistavanje pokaže* (prav tam, 108); *Strici nam torej odkrivajo* (prav tam, 110); *če se zdaj vprašamo; bomo morali posebej naglasiti; smo nemara že rekli* (prav tam, 111); *dobro namreč vemo* (prav tam, 112).

#### 4.5 Matevž Kos

Matevž Kos<sup>16</sup> se je rodil leta 1966 v Ljubljani. Na ljubljanski filozofski fakulteti je zaključil študij primerjalne književnosti in literarne teorije ter filozofije. Na omenjeni fakulteti, na oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo je leta 1996 postal asistent, doktoriral je leta 2001, leta 2012 je prejel naziv rednega profesorja.

Kos je tudi urednik, esejist, kritik in avtor več knjižnih del. Z esejistiko in literarno kritiko se je pričel ukvarjati že v študentskih letih. Objavljal je v različnih slovenskih časopisih, literarnih in strokovnih revijah, sodeloval je v kulturnih oddajah nacionalne televizije in radia ter radia Študent. Od leta 1993 do leta 1998 je bil glavni urednik revije *Literatura*, od leta 1998 je urednik

---

<sup>16</sup> Podatki o življenju in delu Matevža Kosa so vzeti iz spletnih strani: <http://www.ludliteratura.si/avtor/matevz-kos/>, <http://www.drustvopisateljev.si/si/pisatelji/1101/detail.html>, [http://www.uni-lj.si/o\\_univerzi\\_v\\_ljubljani/priznanja\\_in\\_nagrade/novi\\_redni\\_profesorji/novi\\_redni\\_profesorji\\_december\\_2012/2013070913475344/](http://www.uni-lj.si/o_univerzi_v_ljubljani/priznanja_in_nagrade/novi_redni_profesorji/novi_redni_profesorji_december_2012/2013070913475344/) (vse citirano 25. 3. 2015).

knjižnih zbirk Novi pristopi in Labirinti, ki izhajajo pri reviji *Literatura*. Pripravil in komentiral je nekaj antologijskih izborov (S. Kosovel, V. Taufer, F. Nietzsche, *Mi se vrnemo zvečer: Antologija mlade slovenske poezije 1990–2003*, *The Slovenian essay of the nineties*).

Napisal je naslednja knjižna dela: *Prevzetnost in pristranost: literarni spisi* (1996), *Kritike in refleksije* (2000), *Poskusi z Nietzschejem: Nietzsche in ničejanstvo v slovenski literaturi* (2003), *Branje po izbiri* (2004), *Fragmenti o celoti: poskusi s slovenskim pesništvom* (2007), *Mali spisi: o knjigah in drugih rečeh* (2011), *O nevšečnosti biti Slovenec: zgodovina, kultura, ideologija: (izbrane kritike 1993–2013)* (2014). Za svoj knjižni prvenec *Prevzetnost in pristranost: literarni spisi* (1996) je leta 1997 dobil Rožančevo nagrado za najboljšo esejistično knjigo. Za monografijo *Poskusi z Nietzschejem: Nietzsche in ničejanstvo v slovenski literaturi* (2003) je leta 2004 prejel Zoisovo priznanje Republike Slovenije za pomembne znanstvene dosežke, sicer pa je to delo nastalo na podlagi Kosove doktorske disertacije *Nietzsche in ničejanstvo v slovenski literaturi* (2001).

#### **4.5.1 Kritika Matevža Kosa**

Iz literarnega opusa Matevža Kosa bom malo natančneje predstavila tista literarna dela, ki se ukvarjajo z literarno kritiko: *Kritike in refleksije* (2000), *Branje po izbiri* (2004), *Mali spisi: o knjigah in drugih rečeh* (2011) in *O nevšečnosti biti Slovenec: zgodovina, kultura, ideologija: (izbrane kritike 1993–2013)* (2014).

Delo *Kritike in refleksije* (2000) vsebuje izbor kritičskih besedil o knjigah, ki zajemajo slovensko prozo, poezijo in esejistiko, skoraj vse te knjige so izšle v zadnjem desetletju prejšnjega stoletja. Že sam naslov dela, *Kritike in refleksije*, pove, da so v njem prisotne tako kritike, ki se ukvarjajo s krajšimi teksti, kot refleksije, ki se osredotočajo na daljše tekste. Bistvena razlika med kritikami in refleksijami je torej, da se kritike osredotočajo na obravnavano delo samo, refleksije pa so velikokrat kontekstualne. Kos je večino kritik napisal za različne slovenske časopise (*Dnevnik*, *Slovenec*, *Naši razgledi* – pozneje *Razgledi*, *Delo*), največ za *Delovo* rubriko Književni listi. Daljše kritičke tekste oziroma refleksije je večinoma objavljajal v reviji *Literatura*. Ravno zaradi objavljanja kritik v različnih pisnih medijih so pričujoče kritike v obravnavanem delu različno dolge, saj dnevno časopisje predpisuje krajšo obliko, specializirane revije pa omogočajo daljšo obliko. Delo *Kritike in refleksije* je zasnovano iz treh sklopov, v prvem je zajetih 43 kritik

s področja poezije, v drugem 38 kritik s področja proze in v tretjem 40 kritik s področja esejistike. Kritike si znotraj vsakega sklopa sledijo kronološko in na koncu vsebujejo podatke, kdaj in kje so izšle (predgovor: 9–12).

Delo *Branje po izbiri* (2004) predstavi kritiške tekste, ki analizirajo esejistična dela slovenskih avtorjev med letoma 2001 in 2004 z izjemo dveh tujih avtorjev, ki pa se sicer tematsko posvečata slovenskim stvarim. Kos si je naslov za to delo sposodil pri kritiški rubriki kulturnih strani časopisa *Delo*, saj je za to rubriko, *Branje po izbiri*, tudi sam pisal enkrat na mesec od januarja 2002 do aprila 2004. Obravnavano delo torej zajema 28 kritik iz te *Delove* rubrike, kritike sledijo kronologiji Kosovega kritiškega pisanja. Za razliko od prejšnjega kritiškega izbora, *Kritike in refleksije*, je to delo bolj homogeno po oblikovni in tematski plati. Vse kritike v *Branju po izbiri* so enakega obsega, saj je bila dolžina rubrike v *Delu* določena, po drugi strani pa se je Kos lahko loteval kritiškega analiziranja tistih tekstov, ki jih je želel. Zato se je tudi odločil, da bo predstavil esejistiko slovenskih avtorjev, ker je ta žanr v primerjavi z drugimi bolj v ozadju (predgovor: 9–10).

Delo *Mali spisi: o knjigah in drugih rečeh* (2011) je razdeljeno na tri dele. V prvem delu Kos predstavlja kritike, ki jih je v letih 2010 in 2011 pisal za kulturni štirinajstdnevnik *Pogledi*. Te kritike, ki včasih že spominjajo na male eseje, se ukvarjajo zlasti s sodobno slovensko esejistiko, literarno publicistiko, filozofijo, kulturnimi in političnimi dilemami zgodovine ter nekaterimi v slovenskem prostoru prezrtimi žanri. Kos je kritike v grobem razvrstil glede na časovno perspektivo obravnavanih knjig (mesto avtorjev in tem v slovenski zgodovini). Drugi del vsebuje kolumne, ki so, z izjemo ene, v letih 2008 in 2009 izhajale v *Delovih* Književnih listih. Vsaka od predstavljanih kolumn ima naveden tudi podatek o času izida. Tretji del pa je namenjen daljšemu, revijalnemu intervjuju z avtorjem Matevžem Kosom, spraševalec je bil Brane Senegačnik, urednik *Nove revije*, pri kateri je intervju izšel leta 2008 (predgovor: 7–8).

Delo *O nevšečnosti biti Slovenec: zgodovina, kultura, ideologija: (izbrane kritike 1993–2013)* (2014) ponuja izbor 50 kritik oziroma refleksij neleploslovnih del, ki so izšla v dvajsetletnem obdobju od leta 1993 do leta 2013. Kos je v izbranih kritikah obravnaval različne avtorje, ki s svojim pisanjem segajo v širok problemski sklop, o čemer priča podnaslov: zgodovina, kultura,

ideologija. Izbrane kritike je Kos označil kot neliterarne oziroma neleposlovne, večina z izjemo tistih najnovejših, je bila že objavljena v Kosovih predhodnih književnih delih: *Kritike in refleksije* (2000), *Branje po izbiri* (2004) in *Mali spisi* (2011). Kritike si v delu sledijo po abecedi oziroma upoštevajoč priimke obravnavanih avtorjev, na koncu pa, kot vedno, vsebujejo podatek, kdaj in v katerem časopisu oziroma reviji so bile prvič objavljene. Kos pri tem delu poudarja, da to delo ni samo knjiga o različnih prispevkih k novejši slovenski kulturni zgodovini, h kateri so pripomogli vsi od Josipa Vidmarja, Edvarda Kocbeka, Boža Voduška do Tarasa Kermaunerja, Tineta Hribarja, Slavoj Žižka, ampak je tudi delo o akterjih slovenskega 20. in 21. stoletja (predgovor: 5–7).

#### 4.5.2 Jezikovnostilistična analiza Kosovih kritik

Za ponazoritev kritike Matevža Kosa sem si izbrala dve krajši kritiki in ju jezikovnostilistično analizirala, vendar ju nisem analizirala zelo natančno, ker sem le hotela prikazati Kosov način pisanja kritik, kaj je zanj pri tem značilno. Prva analizirana kritika<sup>17</sup> obravnava roman *Rožni vrt* Katarine Marinčič (roman je izšel 1992 pri založbi Wieser, Kosova kritika pa prvotno 1992 v *Razgledih*), druga kritika<sup>18</sup> pa se ukvarja z esejistično zbirko *Slovenija, moja Afrika* Silvije Borovnik (zbirka je izšla 1993 pri ČZP Voranc, Kosova kritika pa prvotno 1993 v *Delu*).

##### Besediloslovno-skladenjska analiza

Kritika o delu Katarine Marinčič je kratka. Povedi niso dolge, najdaljša ima štiri stavke, sicer pa se precej enakovredno menjajo ena-, dvo- in tristavčne povedi.

Kritik doseže kohezijo med drugim z navezovanjem s kazalnim zaimkom: [...] *suverenim obvladovanjem romanesknega sveta. – Ta je bil precej nenavaden [...]; [...] zaradi svoje očitne anahronističnosti. – Ta se je pač lepo ujemala [...]* (Kos 2000: 145).

Kos poudarja subjektivno izbiro besed in besednih zvez z narekovaji: »akcijah«, »sorodniško«, »globinska psihologija«, »resnica«, »zgodbah, ki jih piše življenje« (prav tam, 145); »življenjsko modrostjo« (prav tam, 146).

Tu je tudi nekaj metabesedilnih elementov: *marsičem; v obeh primerih gre; to pa še ne pomeni* (prav tam, 145); *zavidljivo mojstrstvo; nemara ni para* (prav tam, 146).

<sup>17</sup> Kritika o delu Katarine Marinčič je vzeta iz Kosovega dela *Kritike in refleksije* (2000, str. 145–146).

<sup>18</sup> Kritika o delu Silvije Borovnik je vzeta iz Kosovega dela *Kritike in refleksije* (2000, str. 234–235).

### Leksikalno-morfološka analiza

V kritiki je prisotnih nekaj prevzetih besed oziroma besednih zvez: *recepcao, anahronističnosti, evforijo, korespondira, fabulativno, akterji, ekskurzom, narator* (prav tam, 145); *absolutistična monarhija, revolucionarni teror* (prav tam, 146).

Poleg tega Kos uporablja nizanje samostalniških besednih zvez: *s številnimi starinskimi rekviziti in pripovednimi tehnikami; o velikih strasteh, neprespanih nočeh in še manj o radikalnih wertherjevskih »akcijah«* (prav tam, 145); *vonj po naftalinu, skodelici čaja in albumu stare mame* (prav tam, 146) in dolge samostalniške zveze s kopičenjem pridevnikov: *nesklenjene in fabulativno nezaokrožene izseke; socialnim, zgodovinskim, političnim in podobnim tematizacijam* (prav tam, 145); *krvave, nemoralne ali intelektualno prenaporne zgodbe* (prav tam, 146).

### Besediloslovno-skladenjska analiza

Kritika o delu Silvije Borovnik je kratka. Povedi niso dolge, najdaljša je petstavčna, pa še ta je citat, najkrajša je enostavčna. Sicer pa prevladujejo dvostavčne povedi, povedi s tremi ali štirimi stavki je le za vzorec.

Metaforika ni pogosta: *razrahljati enospolni totalitarizem (moških) esejističnih peres; napisalo jih je isto pero* (Kos 2000: 234); *stilistični vročici* (prav tam, 235).

Kos poudarja subjektivno izbiro besed in besednih zvez z narekovaji: *»življenju in delu«, »ženske pisave«, »kritični subjekt«, »kritična subjektka«* (prav tam, 234).

Tudi tu so prisotni metabesedilni elementi: *sicer; kajpada; po drugi strani; resda* (prav tam, 234).

### Leksikalno-morfološka analiza

Kos pogosto uporabi prevzete besede oziroma besedne zveze: *sugestivnost, inovativen, provincializma, observacije, variacije, argumentacijo, konstituira, subjekt* (prav tam, 234); *kozmopolitizem, individualizem, nacionalizem, liberalnost, konservativnost, konceptualni okvir* (prav tam, 235).

V kritiko je vključeno naštevande samostalniških besednih zvez: *od mlade slovenske književnosti, Jančerjeve dramatike, Lipuševe proze, »ženske pisave« pa do prevajalskih dilem, Handkejeve umetnosti [ ... ], lektorstva na tujih univerzah, slovenskega provincializma* (prav tam, 234);

*literarnozgodovinski spisi, interpretativni poskusi, polemične observacije, variacije na obče teme ter družbeno-politične analize* (prav tam, 234).

V kritiki je v manjši meri prisoten poročevalski stil, saj Kos vključi citat Borovnikove: *»Kljub moškim knjigam, ki dajejo barvo in obliko slovenski literaturi, pogosto pa ji vsiljujejo tudi »moški slog« in »sodobno tematiko«, me osebno neskončno veseli in zabava, da je prav v zadnjih letih izšlo kar nekaj del slovenskih pisateljic, ki se odlično, marsikdaj tudi zelo duhovito, izpisujejo kot posebne in edinstvene.«* (prav tam, 234). Poročevalski stil se kaže tudi v tem, da Kos nagovarja bralce z uporabo prve osebe množine: *najdemo; se lahko pridružimo* (prav tam, 234).

#### **4.6 Urban Vovk**

Urban Vovk<sup>19</sup> se je rodil leta 1971 v Kranju. Na ljubljanski filozofski fakulteti je končal študij filozofije. Nekaj časa je bil zaposlen kot gimnazijski profesor, med letoma 2000 in 2012 je bil svobodnjak, potem je dobil zaposlitev v Mestni knjižnici Ljubljana, kjer deluje kot programski vodja Trubarjeve hiše literature.

Od leta 1997 piše literarne kritike, pozneje je začel objavljati še razprave in eseje, najbolj se je posvetil delu domačih in tujih avtorjev. Največ objavlja za revijo *Literatura*, Večerovo *Čitalnico* in mesečnik *Ampak*. Od leta 2000 je urednik pri reviji *Literatura*, ki jo izdaja Literarno-umetniško društvo Literatura, pri tem društvu je od leta 2002 do leta 2007 urejal knjižno zbirko *Prišleki*, ki se posveča izvirnemu slovenskemu leposlovju. Omenjeno društvo Literatura organizira Šolo kreativnega pisanja, v okviru katere Vovk od leta 2004 redno vodi kritiške delavnice. Vovk se udeležuje še kot prevajalec, prevedel je več knjižnih in revijalnih del avtorjev iz balkanskega (M. Bazdulj, T. Gromača, A. Prokopiev, A. Ristović, O. Spahić, S. Stanković, V. Tasić, S. Valjarević) in ameriškega prostora (P. Auster, J. Franzen), poleg tega je avtor številnih spremnih besed v knjigah domačih in tujih literarnih ustvarjalcev. Sodeloval je še v strokovnih komisijah za najpomembnejše slovenske literarne nagrade in pri Evropski komisiji

---

<sup>19</sup> Podatki o življenju in delu Urbana Vovka so vzeti iz spletnih strani: [http://sl.wikipedia.org/wiki/Urban\\_Vovk](http://sl.wikipedia.org/wiki/Urban_Vovk) in [http://www.bukla.si/?action=books&book\\_id=13200](http://www.bukla.si/?action=books&book_id=13200) (oboje citirano 22. 3. 2015).

v Bruslju. Je avtor treh knjižnih del: *V teku časa: kritiški pogledi na sodobno slovensko poezijo* (2002), *Kruh zgodnjih let* (2006) in *Res neznosna resnoba!?: trije eseji o Kuciju* (2011).

#### 4.6.1 Kritika Urbana Vovka

Iz literarnega opusa Urbana Vovka bom malo podrobneje predstavila prvo, *V teku časa: kritiški pogledi na sodobno slovensko poezijo* (2002), in drugo, *Kruh zgodnjih let* (2006), literarno delo, ki se posvečata literarni kritiki, tretje delo, *Res neznosna resnoba!?: trije eseji o Kuciju* (2011), je namreč strokovna monografija o južnoafriškem nobelovcu J. M. Coetzeju (Kuci iz podnaslova dela).

V delu *V teku časa: kritiški pogledi na sodobno slovensko poezijo* (2002) so zbrana besedila, ki so nastajala od leta 1997, ta letnica sicer zaznamuje začetek Vovkovega literarno-kritiškega udejstvovanja na slovenskem literarnem prizorišču, do leta 2002. Večina kritik, ki so zbrane v obravnavanem delu, je prvotno nastala za kritiško rubriko revije *Literatura*, nekaj pa še za Večerovo književno prilogo *Čitalnica* in mesečnik *Ampak*. Le prvo in zadnje besedilo sta bolj esejistična kot kritiška. Prvi esej je namenjen obravnavanju širšega literarnega dogajanja v zadnjem obdobju, predvsem slovenske poezije. Osrednji oziroma drugi del obravnavanega dela je usmerjen predvsem na posamezno literarno delo, pa tudi na značilnosti določenega dela v odnosu do avtorjevega celotnega literarnega opusa in na mesto, ki ga obravnavano delo zaseda v literarni, zlasti pesniški produkciji. Kritike v osrednjem delu so razvrščene kronološko in vsebujejo podatke o času in kraju izida. Zadnji esej je od vseh besedil v delu najbolj subjektiven, ukvarja se s problematiziranjem aktualnega stanja literarne kritike pri nas (predgovor: 7–11). Za svoj prvenec je bil Vovk leta 2002 nagrajen s Stritarjevo nagrado Društva slovenskih pisateljev za najperspektivnejšega kritika.

V delu *Kruh zgodnjih let* (2006) je Vovk zbral petnajst raznovrstnih esejev, polovico le-teh je napisal v zadnjem letu pred izdajo omenjenega drugega dela. To delo se od prvega po Vovkovem razlikuje po tem, da je usmerjeno bolj esejistično kot kritiško. Delo je razdeljeno na tri sklope. V tretji, monografski, sklop je Vovk uvrstil devet besedil o devetih slovenskih avtorjih. Ti so večinoma mlajša generacija, obravnavana dela so tudi prvenci oziroma vsaj žanrski prvenci. V šestih primerih je analiziral kratko-prozne zbirke, ki so izšle v prvih letih novega tisočletja, tri

besedila pa so namenjena pesniškim opusom. V drugem sklopu je zbral bolj polemično-pamfletistične eseje, v prvem sklopu pa tri besedila, ki so najbolj subjektivna od vseh (predgovor: 7–9). Za svoje drugo delo je bil Vovk leta 2007 nominiran za Rožančevo nagrado za najboljšo esejistično zbirko.

#### 4.6.2 Jezikovnostilistična analiza Vovkove kritike

Za ponazoritev kritike Urbana Vovka sem si izbrala eno daljšo kritiko in jo jezikovnostilistično analizirala, vendar je nisem analizirala zelo natančno, ker sem samo hotela prikazati Vovkov način pisanja kritik, kaj je zanj pri tem značilno. Analizirana kritika<sup>20</sup> obravnava pesniško zbirko *Kašmir* Aleša Štegerja (zbirka je izšla 1997 pri Novi reviji, Vovkova kritika pa prvotno 1998 v *Literaturi*).

##### Besediloslovno-skladenjska analiza

Vovkova kritika je dolga, obsega štiri strani, povedi so daljše, večstavčne.

Metaforika je redka: *so pesmi Kašmirja že v revijalnih objavah posebej opozarjale nase* (Vovk 2002: 55); *prepojene s tradicijo slovenskega temnega modernizma* (prav tam, 57).

Metabesedilni elementi so bolj pogosti: *naj že kar v uvodu; zlasti če* (prav tam, 55); *torej; po mojem mnenju; v tem oziru* (prav tam, 56); *po drugi strani; vsekakor* (prav tam, 58).

##### Leksikalno-morfološka analiza

Vovk pogosto uporablja prevzete besede oziroma besedne zveze: *intence, radikalizacijo, shematsko, cikle, pretencioznejših, koncipira, repertoar, emfatično, artikulacijo* (prav tam, 55); *metaforično govorico, preciznost, prezentnost, anticipacija, moderne epohe* (prav tam, 56); *paradoksalno, subjekta, akcidenčne posameznosti, evidentnih aluzij, tanatičnim patosom, avtentičnosti* (prav tam, 57); *senzibiliteti, poante, reflektirano raven, afirmacije* (prav tam, 58).

Tudi v Vovkovi kritiki je prisoten poročevalski stil. Obravnavano Štegerjevo pesniško zbirko *Kašmir* namreč Vovk primerja s Štegerjevo prejšnjo pesniško zbirko *Šahovnice ur* in to primerjavo ponazori s citiranjem določenih delov pesmi iz obeh zbirk na več mestih v kritiki, na primer: *»ne prihaja več iz tvojih ust; / Kajti ti več nimaš ust. V vsakem drobci; / V vsaki črepinji*

---

<sup>20</sup> Kritika je vzeta iz Vovkovega dela *V teku časa: kritiški pogledi na sodobno slovensko poezijo* (2002, str. 55–58).



*imajo tvoja usta sedaj tebe.*« (prav tam, 55–56); »*Ko nič ne prišepetuje, marveč vse kriči, ker je nemo.*« (prav tam, 56); »*nikoli ne srečaš nikogar / Ali pa greš nevede skozenj*« (prav tam, 57). Citati so redno pojavljajo skoti celotno kritiko.

Poleg tega Vovk poudarja prvoosebne pripovedovalca: *poudarim; prejudiciram* (prav tam, 55); *pravim; imam v mislih* (prav tam, 56); *me prepričuje; izrečem* (prav tam, 57); *zapopadam* (prav tam, 58), nagovarja pa tudi bralce: *ki se nam odstira* (prav tam, 56).

## 5. Jezikovnostilistična analiza

Četrto poglavje bom namenila praktični jezikovnostilistični analizi. Odločila sem se, da bom za analizo izbrala večje število literarnih kritik, ki bodo iz različnih virov in ki bodo delo čim bolj različnih literarnih kritikov, upoštevajoč tudi čim bolj enako zastopanost po spolu. Tako sem izbrala štirideset literarnih kritik iz petih različnih virov, in sicer dvanajst kritik iz *Književnih listov Dela*, štiri iz *Pogledov Dela*, štiri iz *Mladine*, deset iz *Literature* in deset iz *Sodobnosti*. Izbranih štirideset kritik je napisalo sedemintrideset različnih kritikov, od tega devetnajst kritičark in osemnajst kritikov.

Najmanj kritik sem vzela iz *Pogledov* in *Mladine*, ker v teh dveh revijah kritiki niso tako različni, kot so v *Književnih listih*, *Literaturi* in *Sodobnosti*. Tako se isti kritiki ponovijo samo v *Pogledih* in *Mladini*, v ostalih treh virih (*Književni listi*, *Literatura*, *Sodobnost*) pa se niti eden ne ponovi. Od skupno sedemintridesetih kritikov so torej vsi avtorji ene kritike razen Tine Vrščaj (*Pogledi*), Mateja Bogataja (*Mladina*) in Bernarda Nežmaha (*Mladina*), ki so avtorji dveh kritik.

Izbrane kritike v *Književnih listih* so delo Jelke Šutej Adamič, Gabriele Babnik, Igorja Bratoža, Gorana Dekleve, Aljoše Harlamova, Gaje Kos, Janeza Markeša, Maje Megla, Anje Radaljac, Marine Radić, Petra Raka in Jelke Kernev Štrajn (sedem kritičark, pet kritikov), izbrane kritike v *Literaturi* so napisali Igor Divjak, Leonora Flis, Tomaž Grušovnik, Jure Jakob, Sandra Krkoč, Feliks S. Murr, Žiga Rus, Ana Schnabl, Urban Zorko in Jernej Županič (tri kritičarke, sedem kritikov), izbrane kritike v *Sodobnosti* so delo Jelke Ciglencečki, Ane Geršak, Aljaža Krivca, Mojce Pišek, Diane Pungeršič, Roka Smrdelja, Lucije Stepančič, Alenke Urh, Milana Vincetiča in Majde Travnik Vode (sedem kritičark, trije kritiki), izbrane kritike iz *Pogledov* so napisali Aleš Berger, Barbara Jurša in Tina Vrščaj (dve kritičarki, en kritik) in izbrane kritike iz *Mladine* sta prispevala Matej Bogataj in Bernard Nežmah (dva kritika).

Jezikovnostilistične analize literarnih kritik sem se lotila tako, da sem najprej prebrala vse izbrane kritike in ugotovila, kakšna izhodišča za analizo ponujajo. Na podlagi teh izhodišč sem se odločila, da bom poskušala s pomočjo analize dokazati, da so v literarnih kritikah prisotne literarne prvine in ekspresiven stil. Raba literarnih prvin in ekspresivnega stila pa nadalje utemeljuje, kar bom poskušala prav tako dokazati, razhajanje med literarno kritiko in literarno vedo. O razmerju med njima sem pisala že v teoretičnem delu naloge in pri tem izpostavila mnenja nekaterih literarnih zgodovinarjev. Matjaž Kmecl (*Mala literarna teorija*, 1996) meni, da

je v sodobnosti kritika poleg književne zgodovine in književne teorije pojmovana kot tretja temeljna književna veda ali pa kot posebna vrsta umetnosti. Janko Kos (*Literarna teorija*, 2001) je prepričan, da literarna kritika sodi v okvir literarne vede samo takrat, ko je v tesnem stiku z literarno zgodovino ali literarno teorijo, možno pa je, da je literarna kritika tudi povsem samostojna. Marijan Dović (*Sistemske in empirične obravnave literature*, 2004) se naslanja na literarnega teoretika Schmidta, ki kritiko uvršča v literarni sistem, hkrati s tem pa kritika ne sodi v literarno vedo, ker deluje po svojih pravilih. Darko Dolinar (*Slovenska književnost III*, 2001) pa meni, da literarno vedo in kritiko združuje to, da obe obravnavata svoj predmet raziskovanja na sistematičen in razumski način, pri tem literarna veda seže tudi v vrednotenje literature, kritika pa se opira na sistematično spoznavno vrednost. Poleg tega meni, da je literarna kritika na nek način določena s sočasno literaturo in literarnimi tokovi ter da jo vsekakor najbolj zaznamuje posamezna subjektivna nota avtorjev kritike. Določena avtorjeva subjektivnost v literarnih kritikah je tudi pričakovana, saj v kritikah ne gre za strog znanstven ali strokoven stil, ki bi bil prost vsega literarnega in ekspresivnega. S prisotnostjo subjektivnosti v podobi literarnih prvin in ekspresivnega stila se pravzaprav dokazuje razlika med literarno kritiko in literarno vedo.

Da se literarna kritika in literarna veda razhajata, bom torej poskušala v nadaljevanju dokazati z ugotavljanjem prisotnosti ekspresivnega stila in literarnih prvin, ki jih bom v sledeči analizi iskala s pomočjo elementov besediloslovno-skladenjske in leksikalno-morfološke ravnine ter tudi s pomočjo značilnosti poročevalskega stila. Najdene elemente oziroma značilnosti bom skušala čim bolj argumentirati z izbrano strokovno literaturo: *Literarno teorijo* Janka Kosa, *Slovensko slovnico* Jožeta Toporišiča, *Uvodom v besediloslovje* De Beaugranda in Dresslerja, *Stilistiko slovenskega poročevalstva* Toma Korošca, *H koreninam slovenskega poročevalnega stila* Monike Kalin Golob. Pri analizi si bom pomagala tudi s slovarji: *Slovarjem slovenskega knjižnega jezika*, *Slovenskim pravopisom*, *Slovarjem novejšega besedja slovenskega jezika*, *Slovarjem slovenskih frazemov* in *Priročnim slovarjem tujk*.

## 5.1 Besediloslovno-skladenjska analiza

Obravnavane literarne kritike so različno dolge, odvisno od tega, v katerem časopisu oziroma reviji so bile objavljene, se pravi, kolikšen prostor jim je namenila uredniška politika. Kritike v *Književnih listih Dela* štejejo približno od najmanj deset do največ trideset povedi. Povprečno število povedi v teh kritikah je sedemnajst. Povedi so večinoma večstavčne, redko se pojavljajo enostavčne.

V *Pogledih Dela* so kritike zelo različno dolge, najdaljša ima okrog trideset, najkrajša pa manj kot deset povedi. Povprečno število povedi v teh kritikah je enaindvajset. Povedi so zelo različne, na primer, kritiki Tine Vrščaj premoreta veliko enostavnih in dvostavnih povedi za razliko od Bergerjeve kritike, v kateri skoraj polovico kritike zasedata dve zelo dolgi večstavčni povedi, ki štejeta povprečno deset stavkov.

Kritike v *Mladini* so spet različno dolge, Bogatajevi kritiki imata petnajst oziroma štirinajst povedi, medtem ko ena Nežmahova kritika premore trinajst, druga pa šest povedi, čeprav sta obe kritiki po obsegu enako dolgi. Povprečno število povedi v teh kritikah je dvanajst. Tako v Bogatajevih kot v Nežmahovih kritikah prevladujejo večstavčne povedi.

V *Sodobnosti* so kritike daljše od tistih v *Književnih listih*, *Pogledih* in *Mladini*, saj vsebujejo povprečno osemindvajset povedi. Kritike štejejo približno od najmanj dvajset do največ osemdeset povedi. V sedmih kritikah od skupno desetih (Krivec, Smrdelj, Urh, Geršak, Ciglenceki, Pungeršič, Travnik Vode) se število povedi giblje med petintrideset in petinpetdeset. Povedi so povečini večstavčne, so pa različne, v nekaterih odstavkih prevladujejo dvostavčne, spet drugje so tri- ali štiristavčne, pa tudi povedi z več kot štirimi stavki.

Kritike v *Literaturi* so glede na število povedi najdaljše od vseh obravnavanih kritik, saj štejejo povprečno štiriinšestdeset povedi. Izmed izbranih kritik jih tista z najmanj povedmi vsebuje okrog trideset, tista z največ povedmi pa okrog devetdeset. Med štirideset in petdeset povedi premoreta Županičeva in Rusova kritika, med petdeset in šestdeset povedi štejeta kritiki Zorka in Schnablove, kritiki Flisove in Krkočeve imata med sedemdeset in osemdeset povedi, Murrova pa ima več kot osemdeset povedi. Povedi so sicer večinoma večstavčne.

V razmerju med enostavnimi in večstavnimi povedmi v vseh analiziranih literarnih kritikah zelo prevladujejo večstavčne povedi, ki so v velikem številu kritik dolge tudi zaradi pogostih vrinjenih stavkov, vključenih citatov in naštevanj. Zaradi tega je še težje ugotavljati razmerje

med večstavčnimi prirednimi in podrednimi povedmi, sta pa število in raznolikost veznikov v kritikah vsekakor dobro zastopana.

V obravnavanih kritikah prevladuje tvornik, v redkih primerih je prisoten trpnik: *če se je avtorici že v Rojstvu zapisalo; ko se pribere do zadnje strani* (Urh, str. 1427); *Nočne pokrajine bi se gotovo brale drugače* (Geršak, str. 1278); *pišejo se sodobne zgodbe* (Ciglencečki, str. 1266).

V več primerih kritiki uporabljajo vprašalne povedi:

Ali mama pravilno vzgaja svoje hčere?; Kolikšna je dejansko Zoejina krivda?; Kako (pre)živeti dejstvo, da si za vedno izgubil ljubljeno osebo?; S kakšnimi merili premisliti smrtno kazen? (Kos, str. 15)

Kako obračunati z lastnimi spomini in z grehi ter tragedijami svojih družin, da ne bi nezavedno spodkopavali svojih premišljenih potez?; Kolikšen delež odločanja je v resnici v rokah posameznika in koliko smo vnaprej zapisani določenim izbiram? (Urh, str. 1426)

Je pornografija lahko (tudi) umetnost?; In kakšna bi lahko bila postmodernistična različica pornografije? (Stepančič, str. 470)

Ali bo torej bolna človekova zavest postala naslednji velik literarni siž? (Travnik Vode, str. 333)

Že tradicionalna poetika je, tako Kos (*Literarna teorija*, 2001), zunanji slog utemeljevala s pomočjo retoričnih figur, »tj. posebnih jezikovnih tvorb in oblik, ki jih je uporabljalo tudi govorništvo, razlagala pa jih je predvsem retorika ali teorija govorništva« (prav tam, 129). Teorija retoričnih figur je kasneje pogosto ločevala med tropi in figurami, med trope je prištevala metaforo, metonimijo, sinekdoho, personifikacijo in komparacijo, med figure pa, na primer, asonanco, aliteracijo, elipso, retorično vprašanje, rimo in druge. Ta razdelitev je bila deležna različnih sprememb, zato je po Kosovem dovolj, da naštetu sredstva imenujemo retorične figure (prav tam, 129). Kos ugotavlja, da slednje s svojo razlago ne ustrezajo več sodobni teoriji in analizi zunanjega stila, so pa še vedno pomožno sredstvo, s pomočjo katerega je mogoče ugotavljati oblikovanje avtorjevega jezikovnega stila (prav tam, 129–130). V obravnavanih literarnih kritikah izmed retoričnih figur, po prvotni teoriji retoričnih figur imenovani tropi, izstopajo zlasti metafore in personifikacije, deloma še komparacije.

Metafora (*Literarna teorija*, 2001) je glavna stilno-retorična figura. »Metafora nastane tedaj, kadar uporabimo kako besedo v neobičajni zvezi, ki se zdi v nasprotju z njenim najbolj razširjenim, logičnim in uporabnim pomenom« (prav tam, 130). Če je za tradicionalno metaforo značilno, »da prihaja do prenosa besednih pomenov zaradi logične vzporednosti, podobnosti in analogije med pojavi, ki so si sicer različni in med sabo brez vzročne zveze« (prav tam, 130), pa to ne velja več v celoti za metaforiko novejšje literature, katera uporablja besede tudi v neobičajnih zvezah, ki jih ni mogoče logično pojasniti. Razlogi za to se skrivajo v avtorjevem miselno-čustvenem svetu (prav tam, 130). Metaforika je tako lahko bolj emocionalna, bolj razumska ali pa poudarja nazorno-predstavno plat pojavov (prav tam, 137). V analiziranih kritikah so prisotne tako emocionalne metafore: *kjer na področje zasebnega vdira spomin na krvave kremplje represivne politike preteklih sistemov* (Urh, str. 1426); *da tudi podalpska mafija dobi svojega žvižgača* (Ciglencečki, str. 1267); *kot pravega sina slovenske matere še ni zvabilo v alkoholizem* (Murr, str. 188); *v literarno prešo skupaj vreči veliko družinske psihologije, nekaj kriminala, precejšnje odmerke simbolizma in delčke iz boleče zgodovine* (Krkoč, str. 199) kot razumske metafore: *obsijano s temno lučjo* (Kerneš Štrajn, str. 15); *izgubljeni generaciji* (Babnik, str. 15); *šolska trofeja* (Kos, str. 15); *pahnemo v slepo pego* (Dekleva, str. 15); *obe s seboj tovorita zajetno malho preteklosti* (Urh, str. 1426); *v katerih pesnica prepotuje svojo pesniško deželo* (Vincetič, str. 337); *na smetišče zgodovine pomesti prazne idealitete* (Divjak, str. 169); *s tem padejo tudi z vlaka zgodovine* (Rus, str. 157).

Personifikacija (*Literarna teorija*, 2001) je »izraz za vse tiste jezikovne tvorbe, v katerih se s konkretnimi izrazi iz človeškega sveta označujejo zunajčloveški, naravni, rastlinski, živalski in neorganski pojavi, pa tudi zgolj miselne, abstraktne tvorbe znotraj človeškega sveta« (prav tam, 132). Za personifikacije je značilno, da so večinoma razumske (prav tam, 137), vendar pa so v analiziranih kritikah prisotne tudi emocionalne: *knjiga se želi pokloniti dolgi vrsti širši javnosti malo znanih ali neznanih varuhov spomina* (Šutej Adamič, str. 15); *zaradi česar trpi tudi zaključek* (Harlamov, str. 15); *ni branje, ki bi se kakorkoli spogledovalo s sentimentalnostjo* (Bratož, str. 15); *boste lahko na primer prebrali, kaj o narodu misli SSKJ* (Markeš, str. 15); *pred njim poplesujejo risbe in kačasti tekst* (Nežmah, 21. 11. 2014, str. 56); *roman Pred ograjo pa samo s prstom kaže na ograjo* (Vrščaj, 20. 10. 2010, str. 28); *prozno delo, ki bi se spogledovalo s poezijo* (Krivec, str. 1584); *vprašanja v pesmi se posmehujejo načinu razumevanja literarnega*

*besedila* (Smrdelj, str. 1575); *roman z rezi prizorov, zamiki zgodbe in z zavajanjem s podvojenimi imeni junakinj poskrbi, da ves čas tuhtamo in sestavljamo* (Ciglencečki, str. 1267); *potrošništvo je urgentno stanje in hkrati urgenten problem sodobne družbe; izlega čudne in otopele ljudi; sili nas, da ljubimo tisto, kar nikoli ne bo moglo ljubiti nas; vodi v potvorbo in zavajanje samega sebe* (Schnabl, str. 162); *kako v Moskvi tisto, kar ji govorijo oči, vedno znova prekvalificira v tisto, kar ji govori teorija* (Rus, str. 157).

Komparacija (*Literarna teorija*, 2001) je »na splošno kratka ali razširjena primerjava kakega pojava z drugim, pri čemer mora obstajati med njima neka podobnost« (prav tam, 132): *nas premetava sem ter tja, kot bi se vozili z majhnim hroščem po razriti gozdni poti* (Vrščaj, 26. 1. 2011, str. 20); *se vanje nemočno zaletava kot nočni metulj* (Travnik Vode, str. 335); *mešanica raznovrstnih ornamentov deluje precej zadušljivo, je kot bršljan, ki se razleze povsod, če ni pravi čas posekan* (Krkoč, str. 198); *ker se družbena kritičnost kot snežna kepa vali od začetka do konca zbirke* (Schnabl, str. 162).

Kos (*Literarna teorija*, 2001) kot posebno in veliko skupino retoričnih figur opredeljuje stavčne figure, ki so zlasti pomenske, ampak ne temeljijo samo na posameznih besedah ali besednih zvezah kot metafora, metonimija ali personifikacija, temveč se njihov stilni učinek »praviloma opira na posebne stavčne oblike in s tem na sintakso, zato jih lahko imenujemo tudi sintaktične figure« (prav tam, 133). V obravnavanih literarnih kritikah je prisotnih več različnih stavčnih figur, med njimi najbolj izstopajo polisindeton, eksklamacija, govorniško vprašanje in odgovor, parenteza, ironija.

V polisindetonu ali mnogovezju se posamezni členi v stavkih ali zvezah stavkov povežejo med seboj z veznikom »in« (Kos 2001: 134). Hkrati takšno mnogovezje povzroči tudi paralelizem in stopnjevanje:

Je Judinja iz majhnega štetla in je preživela pogrom in prve stalinistične čistke in okupacijo Leningrada in kasnejše čistke in ima kot zdaj kot gostja na sociali v Nemčiji marsikaj povedati. (Bogataj, 12. 12. 2014, str. 58)

Stopnjevanje (Trdina 1979: 49), ki stopnjuje moč besede in predstave z vrsto vedno močnejših izrazov, je prisotno še v drugih analiziranih kritikah: *ki pa jih avtor razhajka in laboratorijsko razdre ter potopi v intimistične zgodbe* (Babnik, str. 15); *njeno otroštvo in mladost ter predvojno službovanje učiteljice v Slovenskih goricah* (Rak, str. 15); *pri čemer so v prvem fokalizatorji ženske, v drugem moški, v tretjem pa so mešani* (Harlamov, str. 15); *kjer nihče ne služi nikomur oziroma vsi varajo vse in nihče nima samo ene vloge* (Radić, str. 15); *ki pogosto nikamor ne pripeljejo in se nikakor ne razrešijo in tudi povedo ne ničesar* (Županič, str. 155).

Eksklamacija je »vzklik, tudi v obliki daljšega stavka, ki izraža močnejše čustvene doživljanje« (Kos 2001: 134):

V drugem poglavju si tako Helena kot Vladimir, zaročenca, podrobno razlagata kulturno sceno, odnos do Kosovela, Podbevška, in to čeprav Helena vmes pove, da je »z vsem tem prav dobro seznanjena« (kako bi ne bila, saj sta vendar zaročena in del istega kulturnega miljeja!). (Rus, str. 159)

Prav nič nenavadno ni, da se komu od neposredno vpletenih v ta književni proces enostavno zmeša! (Murr, str. 194)

Govorniško vprašanje in odgovor pomenita, da se kaka misel zavoljo retorične učinkovitosti izreče kot vprašanje, čeprav je odgovor na to vprašanje vnaprej jasen (Kos 2001: 134):

Ja, treba se je ustaviti in prebrati še enkrat, da je jasno: kak oblak, zakaj oblak, kakšna nezadovoljstva in ali ti rdeči lasje kaj posebnega pomenijo? – Nič ne pomenijo. (Pišek, str. 1431)

Vprašanja pa vseeno ostajajo: Kako lahko ena sama noč prinese tolikšen preskok? Kaj je takšnega na Eduardu, da Lisbeth kar naenkrat omogoči tako globoka in odkrita miselna in čustvena potovanja v preteklost? Ena sama skupna milonga? – Odgovorov na ta vprašanja *Noč v Reykjavíku* ne da. (Flis, str. 203)

Subjektu ne uspe povedati nič relevantnega, a zelo veliko govori – kaj je to drugega kot zmagoslavje jezika nad govorcem? Gostobesednost brez poante? – Zmagoslavje označevalca nad označencem. (Županič, str. 155)

Kdaj ste nazadnje nakupovali? Kdaj ste se nazadnje sprehodili po trgovini, ne da bi kaj kupili? Kdaj ste se nazadnje sprehodili po trgovini brez namena, da bi kaj kupili, pa ste vendarle kupili? – Sklepam, da lahko, kolikor ste pač človek, na vsa vprašanja odgovorite s pozitivno vsebino. (Schnabl, str. 159)



Parenthiza pomeni stavčni del ali cel stavek, ki je vrinjen v drug stavek (Kos 2001: 134), takšne primere je mogoče najti v skoraj vseh analiziranih kritikah. Vrinjeni stavčni del ali cel stavek pomeni neko dodatno informacijo ali komentar in je od stavka, v katerega je vrinjen, ločen s pomišljaji ali vejicami. Primeri za vrinjene stavke, ki so od ostalega dela ločeni s pomišljaji:

Njegovi kmetje in kurbe in vojni pohabljeni so – in to ne samo zaradi aluzivnih preskokov ali avtorjevih metabesedilnih intervencij – posebljena metafizika. (Babnik, str. 15)

Hkrati – še posebej v uvodih v poglavja – niza ugotovitve drugih raziskovalcev (dr. Nika Kureta, Damjana J. Ovsca, dr. Janeza Bogataja idr.), kar dviga strokovno raven obravnavanim temam. (Šutej Adamič, str. 15)

V pretežno ženskem romanu *Pred ograjo* – ki pa tudi bralcev ne grize – izmenično spremljamo tri junakinje, Nino, Marto in Jano. (Vrščaj, 20. 10. 2010, str. 28)

Eden takšnih konfliktov – ki se mu Škof implicitno posveča od začetka do konca besedila – je konflikt med telesom in duhom. (Grušovnik, str. 173)

Primeri za vrinjene stavke, ki so od ostalega dela ločeni z vejicami:

Deville, menda je to njegova stalna metoda, se oboroži s simptomi časa. (Bogataj, 21. 11. 2014, str. 56)

V *Knjigi teles* zakorači Šteger, vajen umetniških preobrazb, v nove pesniške postopke, ki priklicujejo zajčevsko poetiko in učinkujejo predvsem kot zgostitev besede. (Jurša, str. 28)

Roman, razdeljen na tri dele, skozi prvoosebne pripovedi dveh junakinj, Slovenke Eme in Indijke Sangite, razkriva naravo njunih odnosov s Tiborjem, v Avstriji živečim Madžarom, ki se zaradi neizbrisljivih madežev na tapeti družinske preteklosti, tesno vezanih na tedanje politično dogajanje, še pol stoletja pozneje utira pot v precej nepredvidljivo prihodnost. (Urh, str. 1425)

Beti je želela oditi na konec sveta, kot opisuje ledeno mesto, in tam najti vsaj kanček zadovoljstva. (Flis, str. 201)

Ironija je »posmeh, ki ga ustvarja raba nasprotnega izraza namesto pravega« (Kos 2001: 134):

V kriznih časih, ko niti zagrete študentke slovenščine več ne kupujejo sodobne slovenske produkcije, primerjalke pa so se polenile in palijo samo še na Franzna in Wallacea, so bili najbrž edini, ki so si za njegovo mukotrpno delo od ust odtrgali par ur za branje. (Murr, str. 190–191)

Če imamo v slovenski sodni psihiatriji resnično takšne veleume, se nam zagotovo ni treba bati, da bi kakšen zlikovec ostal nekaznovan. (Krkoč, str. 196)

De Beaugrande in Dressler (*Uvod v besediloslovje*, 1992) za temeljne kriterije besedilnosti postavljata kohezijo, koherenco, namernost, sprejemljivost, informativnost, situacijskost in medbesedilnost. V obravnavanih literarnih kritikah sta, upoštevajoč stilistično analizo, od naštetih kriterijev najbolj pomembni kohezija in koherenca.

Kohezijo De Beaugrande in Dressler razložita kot način, kako so sestavine površinskega besedila (besede) medsebojno povezane znotraj niza (prav tam, 12). Kohezivna sredstva so ponovna pojavitev, delna ponovna pojavitev, paralelizem, parafraza, zaobljike (osebni, kazalni zaimki), elipsa, glagolski čas in vid, junkcija, členitev po aktualnosti. V analiziranih kritikah se pojavljajo navezovanje z osebnim zaimkom, denimo: [...] poezija Katje Perat vse to sprejema. Zanjo je značilna teleološka nota [...] (Smrdelj, str. 1574), navezovanje s kazalnim zaimkom, recimo: in ta glas je za Lep pozdrav bistvenega pomena, je tisto, kar zbirko povzdiguje nad serijo (Županič, str. 156), morfemsko navezovanje, na primer: Roza izkoristi priložnost in ruskega prevajalca, čeprav zna sama odlično nemško in je v Leningradu večino življenja prevajala klasike marksizma, zasuje s spomini. (Bogataj, 12. 12. 2014, str. 58).

Med kohezivnimi sredstvi se v analiziranih kritikah zelo pogosto pojavljajo ponovne pojavitve in paralelizmi, ki hkrati pomenijo tudi poudarjanje in stopnjevanje. Primeri ponovnih pojavitev:

Vsi spomini so spomini na negotovost in preganjanje. (Bogataj, 12. 12. 2014, str. 58)

Ostanejo vaje brez čarovnika, ki so se odpovedale upanju in iskanju, ne da bi spoznale, da je smisel prav v upanju in iskanju. (Vrščaj, 20. 10. 2010, str. 28)

Tako zaradi prevlade realističnih postopkov pri gradnji dela in zaradi izrazite usmerjenosti v intimo posameznika kot zaradi visoke stopnje berljivosti, vezane na znane pripovedne, žanrske, stilne obrazce, nenazadnje pa tudi zaradi nove emocionalnosti kot prevladujočega čustvenega stanja subjekta. (Pungeršič, str. 462)

In Ivan teče, teče skozi mesto, ki je njegov pendant, zavetnik in sovražnik, teče, da bi razkril skrivnost, preden bo prepozno. (Travnik Vode, str. 335)

Po drugi strani to vendarle ni povsem zgrešeno, saj Klečeve pesmi v *Lepem pozdravu* niso prvenstveno upovedovanje ženske globine, ampak prav upovedovanje odnosa do te globine, upovedovanje občutka, da je v ženski nekaj mističnega, usodnostnega, globokega, in hkrati spodletelih poskusov, da bi to globino dosegel. (Županič, str. 157)

V pesnjenju Davida Bedrača je na delu kolizija med dvema redoma resničnosti: med redom umetnosti in redom trošenja, med redom bližine resničnosti in redom potujevanja resničnosti. (Schnabl, str. 160)

Primeri paralelizmov, ki (Trdina 1979: 55) označijo iste stvari s sorodnimi izrazi:

Tako na primer žolna ne kljuva drevesa, ampak drevo žolno; sestradena ni le lisica, ampak tudi gozdna prst, voda ne odplavi čolna, pač pa čoln vodo, itn. (Kernev Štrajn, str. 15)

Pred zavedanjem obstoja, pred realnostjo in pred samoto se zatekajo v spanec, v oglase, v vse, kar oglasi obljublja, v nakupovanje in kuhanje. (Vrščaj, 20. 10. 2010, str. 28)

Že res, da je mladost preživel na pankovski sceni, že res, da je svojega delodajalca Plevška spoštoval zato, ker je branil oporečnike. (Ciglencečki, str. 1266)

Ivana sprejmejo nazaj v ugledno profesorsko službo, sama pa mu od nekje nenehno prišepetava, da bo vse še dobro, da je najhujše za njim, da je zdaj vse lepo. (Travnik Vode, str. 335)

Zapisi vznikajo iz avtorjeve življenjske izkušnje: iz frustracije v ustvarjalnem postopku, iz banalnega dogodka na pošti, iz kolesarjenja v mesto. (Zorko, str. 149)

Ker se družbena kritičnost kot snežna kepa vali od začetka do konca zbirke, ker je pesmi skoraj devetdeset, ker je naperjenost vseskozi enaka, ker zbirko samo pesti prisilna nevroza praskanja po istem, je izjemno utrujajoča. (Schnabl, str. 162)

Koherenco De Beaugrande in Dressler razložita kot načine, na katere so komponente besedilnega sveta (prepletanje pojmov in odnosov, na katerih temelji površinsko besedilo) medsebojno relevantne in dostopne (1992: 13). Za koherenco so torej značilna pomenska razmerja med deli

besedila. V obravnavanih literarnih kritikah je veliko vrinjenih stavkov ali delov stavkov, ki so od glavnega dela ločeni s pomišljaji ali vejicami, o čemer sem pisala že pri stavčnih figurah (tam so tudi primeri). *Slovenski pravopis* (2003) navaja, da če ne poudarjamo posebej, lahko namesto pomišljaja uporabljamo vejico (prav tam, 44), sicer pa dvodelni pomišljaj pišemo le v takšnih primerih, ko ima poved več stavkov, ki so že medsebojno ločeni z vejico (prav tam, 45). Pomišljaji so rabljeni tudi pri pristavkih, ki so sicer v analiziranih kritikah redkejši kot vrinjeni stavki:

Hkrati je stanovanjska problematika orisana površinsko, enoplastno – zgolj z ene same (relativno neprepričljive) pozicije. (Radaljac, str. 15)

Toda Dergi ni napravil remaka, ampak najbolj nemogočo dekonstrukcijo – glas je zamenjal s podobo in pisano besedo. (Nežmah, 21. 11. 2014, str. 56)

Imaginarij je pravzaprav skoraj v celoti omejen prav na tisto najbolj prehodno – promet. (Krivec, str. 1583)

Vrinjeni stavki ali deli stavkov pa od glavnega dela niso nujno ločeni samo z vejicami ali pomišljaji, ampak tudi z oklepaji, ki jih obravnavani kritiki večkrat uporabljajo, in sicer za dodatno pojasnjevanje: *njihova dobesedna razsežnost čisto konkretnih bitij iz mesa in krvi (žolna, vrabci, vrane, kosi, lastovice, kormorani)* (Kerneš Štrajn, str. 15); *ta vednost (prisotnost smrti) je ves čas na doseg roke* (Babnik, str. 15); *se ukvarja z enim dogodkom (nakupom stanovanja, ki ga iz Zaline nepričakovane dediščine za njenim hrbtom opravi Aleš)* (Radaljac, str. 15); *vse to je delila z zdravnikom Lanom (odprl je modno zdravilišče s hidroterapijo)* (Megla, str. 15); *niza ugotovitve drugih raziskovalcev (dr. Nika Kureta, Damjana J. Ovsca, dr. Janeza Bogataja idr.)* (Šutej Adamič, str. 15) ali pa jim oklepaji služijo za komentar:

Nerad namreč javno (brez potrebe) nergam, in knjižica me ni navdušila. (Berger, str. 20)

Avtorjev odnos do snovi tako ni raziskovalen (s čimer ne sugeriram, da je primer izbranih pri vseh dostopnih informacijah in osebnih zgodbah še odprt za interpretacije), pač pa je tezen, po malem tendenčen. (Pišek, str. 1428)

Proti koncu, ko naj bi se v romanu vendarle nekaj zgodilo (ves čas se ogromno dogaja, a se nikoli nič ne zgodi), se vsaj v sledovih vendarle nakaže nekakšna volja po preobratu – vsaj približno. (Stepančič, str. 472)

Narekovaji so sicer rabljeni pri citiranju (več o tem pri poročevalskem stilu), a tudi za to, da zaznamujejo poseben pomen, položaj ali vrednost določene besede ali besedne zveze (*Slovenski pravopis* 2003: 51) oziroma pokažejo na kritikovo subjektivno izbiro besede:

Še posebej vreden in zanimiv je avtorjev »skok« v zamejstvo. (Šutej Adamič, str. 15)

S preigravanjem arhetipske zgodbe »bratomora« ustvari realno odslikavo »bratomorne« vojne v nekdanji Jugoslaviji. (Radić, str. 15)

Omeniti velja še obravnavo Bleiweisovih Kmetijskih in rokodelskih novic, tako rekoč »laboratorija slovenskega nacionalizma«. (Markeš, str. 15)

Glavni osumljenec je namreč prav sprva na videz neškodljivi in vase zaprti »copatar«. (Krkoč, str. 196)

V analiziranih kritikah so v manjši meri prisotne vzklične povedi (s primeri že omenjene pri stavčnih figurah) in v večji meri vprašalne povedi (s primeri že omenjene pri dolžini in vrsti povedi).

V obravnavanih literarnih kritikah je med omenjenimi kriteriji besedilnosti bolj vidno zastopan tudi kriterij medbesedilnosti, s katerim »so mišljeni dejavniki, ki povzročijo, da je uporaba določenega besedila odvisna od poznavanja enega ali več že prej spoznanih besedil« (De Beaugrande 1992: 18). Vsi obravnavani kritiki pišejo o določenem literarnem delu, torej se neposredno navezujejo na obravnavano delo ter se hkrati pri tej obravnavi in potrjevanju svojih ugotovitev sklicujejo še na druga besedila. Nekateri kritiki to eksplicitno zapišejo v svojih besedilih: *če bi v besedilih pogosto navzoče medbesedilne navezave (na Shakespeara, Süskinda, Hemingwaya in druge)* (Kernev Štrajn, str. 15); *se Kosi sklicuje na Ernesta Gellnerja, Benedicta Andersona, Erica Hobsbawma in Johna Breuillyja* (Markeš, str. 15); *ki spremljajo motiv potovanja mitološkega junaka, predvsem kakor ga poznamo iz Homerjeve Odiseje, zgodbe o Argonavtih in pripovedi o bibličnem očaku Abrahamu* (Jakob, str. 171); *je tako bogatejša za znanje vseh modrecev od Platona prek Flauberta do Brine Svit* (Murr, str. 190).

V analiziranih kritikah so sicer zastopani vsi kriteriji besedilnosti, ker so kritike opredeljene kot besedilo. V njih so torej upoštevani že omenjeni kriteriji kohezije, koherence in medbesedilnosti, zastopani pa so tudi ostali kriteriji, vendar za stilistično analizo niso tako pomembni, zato jih bom samo omenila, in sicer so to kriterij namernosti (odvisen je od tvorca, ki mora upoštevati načela kohezije in koherence, da je razumevanje med njim in naslovnikom zagotovljeno), sprejemljivosti (odvisen od sprejemnikove pripravljenosti upoštevati kohezijo in koherenco v besedilu), informativnosti (gre za količino pričakovanosti oziroma nepričakovanosti predstavljenih sestavin besedila) in situacijskosti (gre za dejavnike, ki besedilo naredijo relevantno glede na določeno komunikacijsko situacijo).

Metabesedilni elementi (Smolej 2012: 87) v besedilu ne izražajo propozicijske vsebine in tako ne prispevajo k vsebini besedila, vendar pa naslovniku pomagajo organizirati in razložiti vsebino. Poleg tega so koristni za stilistično analizo, sporočajo tri subjektivna razmerja do vsebine.

V prvem razmerju avtor sporoča svoj odnos do vsebine: *njegovo izjemnost* (Babnik, str. 15); *prav tako so zanimivi* (Rak, str. 15); *z udarnim začetkom* (Kos, str. 15); *melodramatično začne* (Bratož, str. 15); *knjiga je poslastica* (Megla, str. 15); *svojevrsten vodnik* (Šutej Adamič, str. 15); *distanca je očarljiva* (Bogataj, 21. 11. 2014, str. 56); *znamenitih dialogov* (Nežmah, 21. 11. 2014, str. 56); *kakopak* (Bogataj, 12. 12. 2014, str. 58); *kajpak* (Nežmah, 12. 12. 2014, str. 58); *pač* (Vrščaj, 26. 1. 2011, str. 20); *pravzaprav* (Berger, str. 20); *seveda* (Krivec, str. 1581); *bi rekla* (Geršak, str. 1278); *že res* (Ciglencečki, str. 1266); *kaj šele* (Vincetič, str. 338); *fascinanten zapis* (Zorko, str. 150); *fina pojava* (Murr, str. 189); *in kaj sem že hotel reči* (Županič, str. 155); *škoda* (Divjak, str. 174).

V drugem razmerju določeni elementi napovedujejo vsebino in stopnje besedilne zgradbe: *na prvi pogled* (Rak, str. 15); *kot rečeno* (Harlamov, str. 15); *z drugimi besedami* (Dekleva, str. 15); *omeniti velja še* (Markeš, str. 15); *še več* (Nežmah, 21. 11. 2014, str. 56); *skratka* (Nežmah, 12. 12. 2014, str. 58); *zdaj* (Berger, str. 20); *kot že rečeno* (Smrdelj, str. 1576); *za nameček* (Pišek, str. 1430); *se pravi* (Urh, str. 1426); *na tem mestu* (Ciglencečki, str. 1267); *nadalje* (Županič, str. 158).

V tretjem razmerju pa avtor izraža svoj odnos do bralca: *nam pravi avtor* (Babnik, str. 15); *nam umanjka* (Radaljac, str. 15); *bi lahko mislili* (Dekleva, str. 15); *boste prebrali* (Markeš, str. 15); *poznamo* (Vrščaj, 20. 10. 2010, str. 28); *prikliče nam* (Vrščaj, 26. 1. 2011, str. 20); *smo priča*

(Krivec, str. 1581); *reagiramo* (Pišek, str. 1431); *se spomnimo* (Ciglencečki, str. 1267); *bi zadeli* (Pungeršič, str. 462); *si lajšamo* (Jakob, str. 168); *saj vsi vemo, kaj je to* (Županič, str. 155); *predvidimo* (Schnabl, str. 159); *najdemo* (Divjak, str. 170); *zaznavamo* (Rus, str. 156).

Vsa tri razmerja so zelo dobro zastopana pri obravnavanih kritikah, kar je eden od pokazateljev njihove večje ali manjše subjektivnosti. Slednja pa ni vidna le iz metabesedilnih elementov, kaže se v celih povedih:

Danes imamo sicer sila veliko ljudi, ki so se samooklicali za varuhe interesov »malega človeka«, vendar razen občasnega gromovništva in abstraktnega patetičnega populizma od njih ni veliko koristi. (Rak, str. 15)

Predstavljanje šeg in običajev si sledi brez posebnega reda, kar včasih deluje kaotično ali vsaj begavo. (Šutej Adamič, str. 15)

Pušča mi namreč grenek priokus, kot da avtor brez tragike ločitve matere in dojenca ne bi zmozel prikazati, kako je dejanje izbrisa grozovito samo po sebi. (Pišek, str. 1429)

Veliko prijetneje si je zamišljati besne odzive feministk in feminističnih kritičark, vendar je neokusnost kljub vsemu manjši problem od z dolgočasne samonanašalnosti, ki ne more preseči majhnosti vaze zazrtega pripovednega sveta: lahko si kvečjemu čestita, da ni napisal preživitvene knjige po meri »idiota« Lancea Armstronga. (Stepančič, str. 473)

Pisanje literarne kritike o sodobnem slovenskem romanu je težaško in nemalokrat nehvaležno delo, s čimer hočem povedati, da gre za malokrat hvaležno delo. (Murr, str. 188)

Nobena skrivnost ni, da pesniška zbirka Davida Bedrača *Tvoj nakupovalni voziček* uvid v našo slo po nakupovanju zmore osvežiti, vprašanji sta le, kako to stori in kaj ob tem ostane od naše izkušnje poezije – če sploh kaj. (Schnabl, str. 160)

Med metabesedilne elemente sodijo tudi označevalci odnosa do vsebine, ki se delijo na eksplicitne in ortografske označevalce ter pripisovalce. V analiziranih kritikah ortografskih označevalcev skoraj ni, je pa kar nekaj eksplicitnih označevalcev in pripisovalcev. Z eksplicitnimi označevalci avtor izraža svoj odnos do vsebine: *na kar nimamo vpliva* (Vrščaj, 26. 1. 2011, str. 20); *mi je zaradi tega rahlo žal* (Berger, str. 20); *če verjamete ali ne* (Stepančič, str. 471); *malo me skrbi zanjo; sem vedno v njenih mislih* (Murr, str. 191).

Ortografski označevalci so neverbalna sredstva v besedilu, na primer: *Zdaj pa pride s knjižno repliko Derganc in poseže v najsvetejši kult!??* (Nežmah, 21. 11. 2014, str. 56).

S pripisovalci avtor sporoča lastno mnenje, ki ga potrdi s pomočjo citatov:

*Nočne pokrajine*, prva kratkoprozna zbirka Gabriele Babnik, se začenjajo s citatom Borgesa: »V nasprotju z nesmrtnimi živalmi je človek subjekt, ne samo umrljiv in enkraten, temveč tudi zaznamovan z generacijami lačnih prednikov, ki so na njegovo lice odtisnile sled neizbrisljive preteklosti.« (Geršak, str. 1277)

V pogovorih in zapisih je Evald Flisar že nekajkrat ponovil: »Jedro mojega pisanja je vprašanje, koliko resničnosti prenese človekova duševnost.« (Travnik Vode, str. 333)

Takole je povedala v intervjuju marca letos (2014): »Včasih je treba zaupati svoji usodi. Takrat sem bila izredno pogumna, da sem pustila AGRFT, šla živet z moškim, ki sem ga komaj poznala, in sem z njim imela otroka. Tako si veliko bolj odpiraš vrata in obenem na neki način daješ več možnosti.« (Flis, str. 199)

Ko je neki moj znanec vprašal Daneta Zajca, zakaj v njegovih pesmih vedno znova nastopa vran, mu je ta na kratko odvrnil: »To je moj ptič.« (Divjak, str. 169)

## 5.2 Leksikalno-morfološka analiza

Upoštevajoč socialne zvrsti slovenskega jezika so obravnavane literarne kritike napisane v zbornem knjižnem jeziku. »Zborni jezik je torej na Slovenskem predvsem in najprej pisani jezik« (Toporišič 1976: 11).

Izhajajoč iz funkcijskih zvrsti slovenskega jezika pa so izbrane literarne kritike pisane v publicističnem jeziku. »Publicistična zvrst jezika je tista, ki se uporablja v časopisju v uvodnikih in komentarjih k znamenitim političnim, gospodarskim in kulturnim dogodkom, v poročilih, reportažah, potopisih in podobnem (prim. kritike in recenzije o knjigah, filmih, predstavah, koncertih, znanstvenih delih, kongresih, simpozijih ipd.)« (prav tam, 24). Vendar Toporišič opozarja, da bralci publicističnih besedil pričakujemo, da bo publicist o kulturnih dogodkih pisal na drugačen način, takšen, ki se približuje umetnostnemu (prav tam, 25). Poleg tega, tako Toporišič, publicistična besedila vedno vsebujejo individualno, subjektivno noto: »kaže, kako na dogodke ali drugo pojavnost, ki je predmet publicistovega ubesedovanja, reagira kot človek, posameznik, kaj osebno o njih meni« (prav tam, 25).



V analiziranih kritikah so v manjši meri prisotne stilno zaznamovane besede. Toporišič (Slovenska slovnica, 1976) slednje razdeli na čustveno obarvane ali ekspresivne besede (ljubkovalne, slabšalne, zmerjalne/psovalne, ironične), zvrstno obarvane besede (ozko zborne, pogovorne, narečne, publicistične, strokovne, slengovske, žargonske), časovno obarvane besede, splošno in stalno uporabljene besede – priložnostne besede, besede po izvoru (neprevzete besede, prevzete besede (tujke, sposojenke), citatne besede).

Čustveno obarvane ali ekspresivne besede so tiste, »pri katerih človek razodeva svoj čustveni odnos do poimenovanega« (prav tam, 97): *da njen fan v koži stripovskega bralca na mah izgubi kultni objekt* (Nežmah, 21. 11. 2014, str. 56); *jih bralcu prefrigano servira kar sam* (Stepančič, str. 473); *pa še avtor je menda kerlc in zanimiv človek* (Županič, str. 154). V SSKJ-ju so podčrtane besede označene s kvalifikatorjem za ekspresivno (besedi prefrigano in kerlc tudi s kvalifikatorjem za pogovorno). Sicer pa pri ekspresivnih besedah lahko določimo, za katero čustvo gre, kako ubesedujoči gleda na ubesedovano predmetnost ter glede na to razmerje ločimo štiri skupine besed, med drugimi tudi slabšalne in zmerjalne/psovalne besede (Toporišič 1976: 98).

Nenaklonjen odnos do poimenovanega izražajo slabšalne besede (prav tam, 98): *naščuvane drhali* (Bogataj, 12. 12. 2014, str. 58); *da se ti ne bi počutila še bolj zaplankano* (Murr, str. 190); *notorično pisuni* (Murr, str. 191). V SSKJ-ju so podčrtane besede označene s kvalifikatorjem za slabšalno.

Besede, ki izražajo sovražen odnos do poimenovanega, so zmerjalne oziroma psovalne (Toporišič 1976: 98): *kurbe* (Babnik, str. 15); *kurba* (Bogataj, 12. 12. 2014, str. 58); *pizda* (Stepančič, str. 472); *pompozna rit* (Županič, str. 154). V SSKJ-ju so podčrtane besede označene s kvalifikatorjem za vulgarno.

Pri zvrstno obarvanih besedah ločimo skupine besed, ki zaradi povezanosti spadajo v skupino socialno zaznamovanih ali funkcijsko zaznamovanih besede. V skupino socialno zaznamovanih besed sodijo knjižne, pogovorne in narečne besede pa tudi žargonske in slengovske (Toporišič 1976: 99).

»Pogovorne besede so tiste, ki so značilne predvsem za to zvrst jezika; v zbornem jeziku imajo lahko nevtrarno ali ozko knjižno vzporednico, ali pa so tudi brez nje« (prav tam, 100): *razhajka*

(Babnik, str. 25); *multikulti*, *finta* (Bogataj, 12. 12. 2014, str. 58); *žajfastih* (Pungeršič, str. 463); *štekal* (Murr, str. 191); *sfalil* (Krkoč, str. 197). Besedi razhajka in finta sta v SSKJ-ju označeni s kvalifikatorjem za pogovorno, besede multikulti, žajfastih, štekal in sfalil pa v SNB-ju s kvalifikatorjem za pogovorno.

V kritikah je tudi nekaj priložnostnih besed, ki jih Toporišič razloži, kot da jih: »govoreči delajo po običajnih besedotvornih vzorcih in jih bralci ali poslušalci tudi razumejo, vendar besede ne postanejo splošna last jezika« (1976: 104). Takšne besede so: *alkokomedijo* (Radić, str. 15); *onarodovanja* (Markeš, str. 15); *izmodrenosti*, *brkokaplar* (Bogataj, 12. 12. 2014, str. 58); *žonglažami* (Krkoč, str. 198); *logoreja* (Županič, str. 155). Teh besed v SSKJ-ju ali SNB-ju ni.

V vseh analiziranih kritikah se pojavljajo prevzete besede, v nekaterih kritikah v večjem, v drugih v manjšem številu. Te besede so v slovenščino prišle iz drugih jezikov, angleščine, nemščine, francoščine, italijanščine, slovanskih jezikov (Toporišič 1976: 104). Večina prevzetih besed iz kritik je v *Priročnem slovarju tujk* (2005) označenih s kraticama latinski (lat.) in novejša, neklasična latinščina (nlat.): *alternativo*, *inventivnih*, *transformira*, *reprezentirano*, *eksplicitne* (Kernev Štrajn, str. 15); *degradirano*, *interno*, *potencialno*, *empirično*, *afirmacija* (Babnik, str. 15); *narcističnem*, *socialnim*, *situacijo*, *obsesijo*, *konflikt* (Radaljaj, str. 15); *forme*, *distinkcija*, *principe*, *faktografsko*, *empatiji* (Rak, str. 15); *konservativnosti*, *identiteto*, *strukture*, *suspenzu*, *perspektiv* (Harlamov, str. 15); *formulacijo*, *koordinat*, *redukcije*, *antropocentrično*, *gesta* (Dekleva, str. 15); *vitalnega*, *agilnosti*, *turbulencam* (Bratož, str. 15); *intelektualnih*, *nimfomanko*, *genealogija* (Megla, str. 15); *aluzija*, *dimenzijo*, *arhetipske* (Radić, str. 15); *doktrine*, *reorganizacija*, *produkcije* (Markeš, str. 15).

Več prevzetih besed iz kritik je, upoštevajoč *Priročni slovar tujk* (2005), iz grščine: *skepso* (Bogataj, 12. 12. 2014, str. 58); *herezije* (Nežmah, 12. 12. 2014, str. 58); *poetiko* (Jurša, str. 28); *metafore* (Kernev Štrajn, str. 15); *periferije*, *metafizika*, *patološki* (Babnik, str. 15); *hidroterapijo*, *homeopatije* (Megla, str. 15); iz francoščine: *mondenosti* (Bogataj, 21. 11. 2014, str. 56); *manipulatorji* (Bogataj, 12. 12. 2014, str. 58); *akterja* (Nežmah, 21. 11. 2014, str. 56); *pledira* (Nežmah, 12. 12. 2014, str. 58); *protagonistkami*, *protokolov* (Vrščaj, 20. 10. 2010, str. 28); *šansona*, *bizaren* (Berger, str. 20); *postmodernizmom*, *univerzalizacija* (Babnik, str. 15); *biroju* (Radaljaj, str. 15); *žanre*, *solidarnosti* (Rak, str. 15); *banalno* (Harlamov, str. 15);

*sentimentalnostjo* (Bratož, str. 15); iz nemščine: *šlagerjev* (Nežmah, 21. 11. 2014, str. 56); *konstrukt* (Jurša, str. 28); *subverzivno* (Babnik, str. 15) in iz angleščine: *reference* (Babnik, str. 15); *populizma* (Rak, str. 15).

V obravnavanih kritikah je prisotno še veliko število prevzetih besednih zvez: *nadrealistične metafore* (Kernev Štrajn, str. 15); *metabesedilnih intervencij* (Babnik, str. 15); *socialnega realizma* (Rak, str. 15); *fiktivnimi elementi* (Radić, str. 15); *sinhrone klasifikacije* (Markeš, str. 15); *minimalistično poetiko* (Krivec, str. 1582); *avtonomna kategorija* (Smrdelj, str. 1574); *metaforične abstrakcije* (Urh, str. 1427); *metafikcijski moment* (Geršak, str. 1278); *tajkunske malverzacije* (Ciglencečki, str. 1266); *laična diagnoza* (Stepančič, str. 472); *lirsko naracijo* (Vincetič, str. 337); *teoretske analize* (Jakob, str. 167); *empirične realnosti* (Flis, str. 200); *intimistično tradicijo* (Divjak, str. 173). V naštetih prevzetih besednih zvezah sta obe besedi tujega izvora, medtem ko kritiki uporabljajo tudi besedne zveze, v katerih je ena beseda prevzeta, druga pa ne: *angažirano držo* (Kernev Štrajn, str. 15); *interno polje* (Babnik, str. 15); *investicijski denar* (Radalj, str. 15); *anahronistična poteza* (Rak, str. 15); *radikalno spremembo* (Bratož, str. 15); *intelektualnih vsebinah* (Megla, str. 15); *delovne produkcije* (Markeš, str. 15); *živalska farma* (Bogataj, 21. 11. 2014, str. 56); *knjižno repliko* (Nežmah, 21. 11. 2014, str. 56); *metaforični jezik* (Vrščaj, 20. 10. 2010, str. 28); *recenzijski izvod* (Berger, str. 20); *vizualne podobe* (Krivec, str. 1581); *denacionalizacijski postopek* (Smrdelj, str. 1574); *etičnih razsežnosti* (Pišek, str. 1428); *lirizirani govorici* (Urh, str. 1425); *ruralnim okoljem* (Geršak, str. 1278).

Prevzete besede se glede na prilagojenost slovenskemu knjižnemu jeziku ločujejo na izposojenke (popolna prilagojenost), tujke (delna prilagojenost) in citatne besede (neprilagojenost). Nekaj citatnih besed je tudi v analiziranih kritikah, in sicer so iz različnih jezikov, latinščine, francoščine, angleščine, nemščine: *deus ex machina* (Radalj, str. 15); *Yersinia pestis* (Bogataj, 21. 11. 2014, str. 56); *fan* (Nežmah, 21. 11. 2014, str. 56); *objection de conscience* (Berger, str. 20); *techne* (Krivec, str. 1581); *in medias res* (Pišek, str. 1428); *credo* (Vincetič, str. 338); *poiesis* (Grušovnik, str. 175); *Une nuit a Reykjavik, Du monde entier, modus operandi* (Flis, str. 200); *Aber das ist zu wenig, meine Liebe! Wir haben andere wichtigere Ziele!* (Krkoč, str. 197); *intermezzi* (Krkoč, str. 198); *show, don't tell* (Županič, str. 157); *condition humaine* (Schnabl, str. 161); *matter-of-fact* (Schnabl, str. 162); *objet trouvé* (Divjak, str. 172); *trash* (Divjak, str. 174);

*crème de la crème* (Murr, str. 188); *voajer*; *de profundis* (Murr, str. 192); *de facto* (Murr, str. 193). Nekatere besedne zveze so delno poslovenjene, na primer: *hardcore navdušencem* (Županič, str. 158).

V obravnavanih kritikah se pogosto pojavljajo dolge samostalniške besedne zveze s kopičenjem pridevnikov: *ambiciozna, sposobna, odgovorna, zrela, delovna oseba* (Radaljčak, str. 15); pogosto *šibke, neodgovorne in zmotljive ljudi* (Rak, str. 15); *razgibano in čustveno intenzivno branje* (Harlamov, str. 15); *intenzivno ljubezensko (in družinsko) zgodbo* (Kos, str. 15); *sodobno slovensko pesniško krajino* (Dekleva, str. 15); *enega najvidnejših sodobnih slovenskih romanopiscev* (Bratož, str. 15); *nefikcijske, neleposlovne oziroma stvarne literature* (Megla, str. 15); *slovenskega nagrobnega prvonovembrskega šminkiranja* (Pišek, str. 1430); *skrivnostnega, inteligentnega in ranjenega moškega* (Urh, str. 1427); *podjetne, stvarne in trd(n)e ženske* (Geršak, str. 1278); *brezhibni, izobraženi, pokončni odvetnik* (Ciglencečki, str. 1268); *njeno ljubezensko, partnersko, zakonsko razmerje* (Pungeršič, str. 462); *lepo tržaško meščansko stanovanje* (Travnik Vode, str. 335); *lunarne, vegetativne in seksualne cikličnosti* (Jakob, str. 171); *nevsiljiv, estetsko preprost dizajn* (Zorko, str. 151); *nove, izbrane in popravljene pesmi* (Divjak, str. 170); *po dolge, sproščene in svobodne whitmanovske verze* (Divjak, str. 173); *večnih buržujskih debatnih kavarn* (Murr, str. 190).

Poleg samostalniških besednih zvez s kopičenjem pridevnikov je v večini kritik zelo pogosto tudi naštevanje samostalnikov in samostalniških besednih zvez, ki hkrati pomenijo še paralelizem in stopnjevanje: *ptica, hiša, kletka, ptičja hišica, gnezdo, gozd, voda, nebo, mrtvica, reka Mura* (Kerneš Štrajn, str. 15); *je okolje vaških gostiln, užaloščenih tipov in vonja po slivovki* (Babnik, str. 15); *prekarno delo, nizki prihodki, visoke najemnine* (Radaljčak, str. 15); *elemente psihološkega romana, družinskega romana, detektivke oziroma kriminalke, elemente ljubezenskega romana ter romana odraščanja* (Harlamov, str. 15); *svet, narava, celota, smisel, identiteta ali jaz* (Dekleva, str. 15); *čudaštvu, mizoginiji, emocionalni umirjenosti in spogledovanju s celibatom, praktičnemu trgovskemu umu in odpovedi mondenosti in slavi* (Bogataj, 21. 11. 2014, str. 56); *s pomočjo interpunkcije, multipliciranih vokalov in ljubljansčine* (Nežmah, 21. 11. 2014, str. 56); *zgodovina preganjanja, pogromov, razlikovanja in diskriminacije* (Bogataj, 12. 12. 2014, str. 58); *o dolgovih, odškodninah, suženjstvu, kreditih, menicah, odkupninah za žene* (Nežmah, 12. 12. 2014, str. 58); *moško smrčanje, kuhanje,*

*nosečnost in splav* (Vrščaj, 20. 10. 2010, str. 28); *zastoji, pločniki, avtomobili, semaforji, vlaki, tuneli, avtobusi, križišča, ulice pa tudi pešci* (Krivec, str. 1583); *s presenečenjem, grozo, brezupom, nejevero, žalostjo, depresijo, samomorilnostjo, lahkovernostjo, negotovostjo, brezbržnostjo, bojevitostjo, agresijo* (Pišek, str. 1429); *strastna in usodna privlačnost, divjost, slepa predanost, nemir, bolezenska odvisnost, čustveno izsiljevanje, ujetost, strah, tesnoba, občutek krivde, lažne obljube, prekrivanje resnice, začarani krog, nemoč pobega* (Pungeršič, str. 463); *kot so bolečina, smrt, hrepenenje, iskanje varnosti, občutka pripadnosti in ljubezni* (Flis, str. 203); *kot so kapitalizem, komodifikacija, reifikacija, volja do popravkov, fleksibilnost postavk* (Schnabl, str. 159).

Analizirani kritiki za razliko od samostalniških besednih zvez redkeje naštevajo glagolske besedne zveze, ki prav tako hkrati pomenijo paralelizem in stopnjevanje: *ga je našel mož, pobral otroke, jo zapustil in vložil zahtevo za ločitev* (Megla, str. 15); *kjer zgodbe lahko mirno mesi, gnete, razteguje in vzhaja* (Geršak, str. 1279); *ki jo je človek odrinil v podzavest, namesto da bi jo ozavestil, jo ponotranjil in »predelal«, nazadnje pa sublimiral* (Travnik Vode, str. 334); *da na osnovi vidnega, izkustvenega in doživetega ustvarja, si zamišlja in podoživlja* (Jakob, str. 166) in

Ljudje tudi logično mislimo, smo onirično igrivi, izdelujemo uporabne pripomočke, s katerimi si lajšamo preživetje, in vse, kar nastane s pomočjo naših rok in našega uma, tudi zavzeto označujemo in klasificiramo, da se med stvarmi znajdemo in se znamo o njih sporazumeti – radi živimo v poznanem svetu. (Jakob, str. 168–169)

Obravnavani kritiki velikokrat uporabljajo frazeme, za katere Korošec (1998: 20) meni, da ali vrednotijo, izražajo avtorjevo stališče ali pa le poživljajo besedilo, da so torej kot nekakšna besedilna začimba: *vse to je voda na mlin že omenjenemu zanimanju avtorice* (Urh, str. 1426); *že davno postavil na glavo* (Pungeršič, str. 464); *medvedjo uslugo si dela kritik; da bi ji prišel do dna; ki skuša avtorju soliti pamet* (Županič, str. 154); *da na tem mestu odkrivam Ameriko* (Županič, str. 155); *da ga je pesnik žejnega prepeljal čez vodo* (Županič, str. 157); *imamo na jeziku zlobni in grdi svet* (Schnabl, str. 159); *ko taki ali drugačni režimi odkrito pokažejo zobe* (Rus, str. 157).

Vse naštete frazeme sem našla v *Slovarju slovenskih frazemov* (2011), ostali frazemi so prenovljeni: *sem zastrigel z ušesi* (Berger, str. 20) namesto »vleči na ušesa« (*Slovar slovenskih frazemov* 2011: 1008); *da mu vse na pladnju prinaša že avtor* (Pišek, str. 1429) namesto »kot na

pladnju« (*Slovar slovenskih frazemov* 2011: 706); *kot bi jih preganjale mevlje vseh vrst* (Urh, str. 1425) namesto »imeti mevlje v riti« (*Slovar slovenskih frazemov* 2011: 523); *ko že stoji na lastnih nogah* (Pungeršič, str. 464) namesto »postaviti se na lastne noge« (*Slovar slovenskih frazemov* 2011: 589); *kot zajca iz klobuka privleči* (Schnabl, str. 159) namesto »potegniti koga/kaj kot zajca iz klobuka« (*Slovar slovenskih frazemov* 2011: 1080); *brezplodnem govorjenju v prazno* (Županič, str. 155) namesto »govorjenje tja v tri dni, govorjenje v veter« (*Slovar slovenskih frazemov* 2011: 243); *loteva po istem kopitu* (Županič, str. 154) namesto »biti po istem kopitu« (*Slovar slovenskih frazemov* 2011: 364).

### 5.3 Poročevalski stil

Obravnavane literarne kritike so bile objavljene v časopisih (*Književni listi Dela*, *Pogledi Dela*) in revijah (*Mladina*, *Literatura*, *Sodobnost*), zato so opredeljene tudi kot publicistična besedila. Omenila sem že Toporišičevo funkcijskozvrstno delitev besedil na praktičnosporazumevalna, publicistična, strokovna in umetnostna, v tej delitvi literarne kritike sodijo med publicistična besedila. Kalin Golobova (*H koreninam slovenskega poročevalnega stila*, 2003) pa navede še Toporišičevo podrobnejšo delitev publicističnih besedil na poročevalna (novica, poročilo, oznanilo, izjava, anketa, intervju ...), presojevalna (uvodnik, komentar, ocena, polemika ...) in leposlovno nadahnjena (karikatura, feljton, horoskop, reportaža, esej, strip ...) besedila (prav tam, 49). V zadnji delitvi se kritike uvrščajo med presojevalna besedila, ki jih Kalin Golobova razloži še bolj podrobno v razmerju s poročevalnimi besedili. Opozori, da je poročevalstvo ožja publicistična dejavnost (prav tam, 51) in da poročevalstvo na eni strani premore poročevalna besedila, ki vključujejo žanre, v katerih ni novinarjevega mnenja in prevladuje informativna funkcija, na drugi strani pa vsebuje presojevalna besedila, ki zajemajo žanre, v katerih se kaže novinarjeva prisotnost in prevladuje interpretativna funkcija (prav tam, 48).

Obravnavane literarne kritike upoštevajoč stilistično analizo vsebujejo veliko literarnih prvin (metaforika, metabesedilni elementi, stilno zaznamovane besede, frazemi), v vseh, v nekaterih zelo veliko, v drugih zelo malo, je prisotno kritikovo mnenje, kar pomeni, da so analizirane kritike interpretativne.

Tomo Korošec (*Stilistika slovenskega poročevalstva*, 1998) je namesto časopisnega stila opredelil poročevalski stil, ki je za razliko od časopisnega zmožen zajeti tako radijsko kot

časopisno pa z določenimi značilnostmi še televizijsko poročevalstvo in ki je predvsem dnevničarska dejavnost, znotraj časopisnega področja pa je toliko zoženo, da ne zajema besedil, kot so podlistek, oglaševalska besedila, umetnostna kritika ... (prav tam, 11). Korošec meni, da je treba razumeti, »da novinarska dejavnost poročevalstva kot taka nima »stila«, ampak ga imajo šele besedila kot proizvod te dejavnosti« (prav tam, 11–12). Besedila, v katerih se uresničuje poročevalski stil, se delijo na dve zvrsti, v prvo sodijo besedila, ki temeljijo na namenu prenesti sporočilo oziroma informirati, v drugo zvrst pa spadajo besedila, ki iščejo komunikacijo z naslovniki z vplivajnsko, apelno in vrednotenjsko funkcijo (prav tam, 12).

Tudi obravnavane literarne kritike premorejo nekaj značilnosti poročevalskega stila, in sicer predvsem rabo prve osebe ednine in množine ter citiranje, medtem ko so druge značilnosti poročevalskega stila, na primer, značilnosti govornega prenosnika prisotne v manjši meri, recimo, tropičja, ki delujejo kot premolk za poudarek: *Če bi ... očitno sem se od Aleša nalezla sanjaštva.* (Radaljčak, str. 15); *Lisbeth ... za Lisbeth pa se zazdi, da ji bo le uspelo uzreti kak žarek sonca in morda pod ledom najti tudi svoj plamen ognja.* (Flis, str. 203) in medmeti, ki zvenijo kot čustveni vzklik: *o, kdaj že smo ga brali pod naslovom Vadisrce* (Berger, str. 20); *ah, nesramen sem; ah, ampak jaz* (Murr, str. 191).

V primerjavi z značilnostmi govornega prenosnika je v analiziranih kritikah zelo pogosta raba prve osebe ednine, s pomočjo katere kritiki eksplicitno izražajo svojo prisotnost v besedilu: *dodam, nisem naletela* (Babnik, str. 15); *sem se nalezla* (Radaljčak, str. 15); *menim* (Harlamov, str. 15); *si sposojam, mislim* (Dekleva, str. 15); *sem pomislil* (Bratož, str. 15); *zanimalo me je, sem zaprosil, napišem, mi je žal, ne štejem, ne ugledam* (Berger, str. 20); *bi se upal trditi, sem že povedal* (Krivec, str. 1583); *me bega, mi deluje* (Pišek, str. 1429); *sem se vprašala* (Geršak, str. 1277); *bi skušala* (Pungeršič, str. 462); *zmorem, se lotim, nadaljujem, bi rad zapisal* (Županič, str. 154); *upam si trditi* (Schnabl, str. 162); *vidim* (Divjak, str. 169); *si predstavljam, sem prispel, sem pustil* (Rus, str. 160); *sem prepričan, se bojim, se družim, me skrbi, se mi zdi, izginem* (Murr, str. 191) in prve osebe množine, s katero kritiki nagovarjajo naslovnike: *naletimo, sklepamo* (Kernež Štrajn, str. 15); *se trudimo, gledamo* (Babnik, str. 15); *izvemo, poskušamo* (Radaljčak, str. 15); *vidimo, očitamo* (Harlamov, str. 15); *rečemo, nismo brali* (Dekleva, str. 15); *izvemo* (Bratož, str. 15); *lahko razberemo* (Šutej Adamič, str. 15); *spoznavamo, ugotavljamo* (Radić, str. 15);

*poznamo* (Bogataj, 12. 12. 2014, str. 58); *spremljamo, nas presenetijo* (Vrščaj, 20. 10. 2010, str. 28); *srečujemo* (Jurša, str. 28); *se zatikamo, uživamo* (Vrščaj, 26. 1. 2011, str. 20); *smo dobili, smo brali* (Berger, str. 20); *moramo pripraviti, upoštevamo* (Krivec, str. 1581); *nam daje vedeti, računamo* (Smrdelj, str. 1575); *spoznavamo, se soočamo* (Pišek, str. 1429); *naletimo, omenimo* (Urh, str. 1425); *beremo, bi lahko brali* (Geršak, str. 1277); *tuhtamo, trepetamo* (Ciglencečki, str. 1267); *oddahnemo* (Stepančič, str. 472); *zasledimo* (Pungeršič, str. 464); *izvemo* (Travnik Vode, str. 334); *prebiramo, naletimo* (Vincetič, str. 338); *mislimo, izdelujemo* (Jakob, str. 168); *imamo, vprašajmo se* (Grušovnik, str. 172); *sprejmemo, brskamo* (Zorko, str. 149); *vemo, izvemo* (Flis, str. 202); *osamimo* (Krkoč, str. 197); *beremo, pomislimo* (Županič, str. 156); *doživljamo, beremo* (Schnabl, str. 159); *bomo našli, govorimo* (Divjak, str. 171); *zadržimo, preskakujemo* (Rus, str. 155); *vemo* (Murr, str. 188).

V obravnavanih kritikah je prav tako zelo pogosto citiranje. Citati so največkrat vzeti iz literarnih del, ki jih dotična kritika obravnava in kritiki jih tako vključijo v svoje besedilo kot zgled oziroma potrditev njihovega opažanja:

*Tako kot je to v primeru uvodne pesmi, v kateri prvi stavek: Včasih se ti zazdi, da si se izgubil, nevsiljivo prinaša znani odmev davne pesnitve.* (Kerneš Štrajn, str. 15)

Annabel Pitcher zahteva pozornost bralca in jo z udarnim začetkom nedvomno nemudoma dobi: »Pri meni ni šlo za žensko, ampak za fanta. Ubila sem ga pred točno tremi meseci.« (Kos, str. 15)

Prek tematike jezika je (nekoliko zajčevsko) obravnavan odnos med živimi in mrtvimi, pri tem telesne preobrazbe podčrtavajo prehodnost mej: »Jezik .../ varuje pred izenačenjem obeh svetov«. (Jurša, str. 28)

Junak *Ladje* čuti tako: »Ona je človek, [...] ki čaka sonce, da ji poboža čelo, ga je prešinilo in mu šlo skozi srce.« (Vrščaj, 26. 1. 2011, str. 20)

Takšen je recimo začetek pesmi *Razmerje med strunami*: »Člani benda se presenečeno spogledajo«, ali pa »Zaviha rokav na levi roki.« iz *Tanke kristalne vaze*. (Krivec, str. 1583)

Takole nas Svitova uvede v Lisbethin prvotni načrt: »Lisbeth, si prepričana, da se ne motiš? Ali res misliš plačati moškega, da bo preživel noč s tabo? Tu, sredi te zemlje ognja in ledu? Sredi ničesar?« (Flis, str. 201)



V celotni jezikovnostilistični analizi sem torej s pomočjo elementov besediloslovno-skladenjske in leksikalno-morfološke ravnine ter poročevalskega stila iskala literarne prvine in ekspresivni stil, da bi dokazala, da so slednji prisotni v literarnih kritikah ter da to nadalje utemeljuje razhajanje med literarno kritiko in literarno vedo. Da bi med njima še bolje prikazala razliko, sem v nadaljevanju v vsaki obravnavani literarni kritiki preverila še to, ali prevladuje čustvenoprepričevalna ali razumska, logična argumentacija.

Najprej bom izpostavila tiste analizirane kritike, v katerih bolj prevladuje razumska argumentacija, avtorji teh kritik so se očitno trudili pisati čim bolj objektivno in se izogibati neposrednemu izražanju lastnega mnenja oziroma ekspresivnim komentarjem. V kritiki Jelke Kernev Štrajn tako prevladuje razumska argumentacija, ker se kritičarka izogiba ekspresivnosti, opira se na citate iz dela, o katerem piše kritiko. Podobno je pri Gaji Kos, v njeni kritiki je dosti citatov, ni posebnih ekspresivnih komentarjev. V kritiki Maje Megla bolj prevladuje razumska argumentacija, saj se kritičarka ukvarja z opisom dela, okoliščinami nastanka dela, avtorico dela, samo na koncu kritike, v kratkem odstavku eksplicitno doda lastno mnenje. Marina Radić se tudi v večji meri nasloni na omenjeno argumentacijo, saj vseskozi bolj ali manj neosebno analizira obravnavano delo. V svoji kritiki Barbara Jurša konstantno izhaja iz obravnavanega dela, naslanja se na citate. Milan Vincetić se prav tako bolj opira na razumsko argumentacijo, razen na koncu se izogiba izražanju lastnega mnenja, uporablja citate iz obravnavanega dela. Podobno je pri Tomažu Grušovniku, v njegovi kritiki je dosti citatov iz analiziranega dela in ni posebnega osebnega opredeljevanja. Tudi s kritiko Urbana Zorka je podobno. Kritika Leonore Flis se od vseh analiziranih kritik najbolj približa popolni razumski argumentaciji, saj se kritičarka posveti le opisu dela, citatom avtorice obravnavanega dela, citatom iz dela, skratka, se osebno ne opredeljuje. Igor Divjak pa v svoji kritiki prav tako uporablja bolj razumsko argumentacijo, ker večinoma izhaja iz citiranja obravnavanega dela in drugih medbesedilnih navezav.

V nadaljevanju bom popisala tiste obravnavane kritike, v katerih je prevladujoča čustvenoprepričevalna argumentacija, kar pomeni, da se avtorji teh kritik niso izogibali neposrednemu izražanju lastnega mnenja oziroma ekspresivnim komentarjem, tudi ne z bolj pogosto ali zelo pogosto rabo različnih literarnih prvin. Gabriela Babnik tako v svoji kritiki uporablja bolj čustvenoprepričevalno argumentacijo, v kritiko namreč vključuje stilno

zaznamovane besede in vseskozi izraža lastno mnenje. V kritiki Petra Raka je veliko metabesedilnih elementov in ekspresivnih komentarjev. Tudi Aljoša Harlamov se bolj nagiba k čustvenoprepričevalni argumentaciji, saj je na več mestih prisotno njegovo mnenje. V kritiki Gorana Dekleve ne manjka večja uporaba metaforike in metabesedilnih elementov. Jelka Šutej Adamič se v svoji kritiki bolj naslanja na čustvenoprepričevalno argumentacijo, ker skozi celotno kritiko podaja lastno mnenje. Podobno je v kritiki Janeza Markeša. Obe kritiki Bernarda Nežmaha imata prevladujočo čustvenoprepričevalno argumentacijo, saj v njiju ne manjka metaforike, metabesedilnih elementov, prevzetih besed, izražanja lastnega mnenja. Tudi obe kritiki Tine Vrščaj premoreta prevladujočo čustvenoprepričevalno argumentacijo, ker kritičarka pogosto izraža lastno mnenje. Aleš Berger v svoji kritiki vseskozi uporablja metabesedilne elemente in izraža lastno mnenje z večkratno eksplicitno uporabo prve osebe ednine. V kritiki Aljaža Krivca ni izogibanja pogosti rabi metaforike, metabesedilnih elementov, ekspresivnih komentarjev. Rok Smrdelj prav tako uporablja bolj čustvenoprepričevalno argumentacijo, uporablja namreč metabesedilne elemente, pogosta stopnjevanja doseže s paralelizmi in ponavljanji. V kritiki Mojce Pišek je čustvenoprepričevalna argumentacija zelo očitna, kritičarka konstantno podaja ekspresivne, ironične in kritične komentarje o obravnavanem delu. Tudi Alenka Urh in Ana Geršak se bolj nagibata k čustvenoprepričevalni argumentaciji, saj vseskozi uporabljata različne literarne prvine in izražata lastno mnenje. Jelka Ciglencečki v svoji kritiki prevladujočo čustvenoprepričevalno argumentacijo dokazuje s pogosto rabo metabesedilnih elementov in metaforiko. V kritiki Lucije Stepančič se prevladujoča čustvenoprepričevalna argumentacija kaže predvsem z večkratnimi zelo ironičnimi izjavami kritičarke. Podobno je v kritiki Diane Pungeršič, tudi ona se ne izogiba ironičnemu mnenju. Jure Jakob v svoji kritiki uporabi največ prevzetih besed med vsemi analiziranimi kritiki, s to zelo pogosto rabo prevzetih besed se zato bolj nagiba k čustvenoprepričevalni argumentaciji. Kritika Feliksa S. Murra zagotovo vsebuje najbolj čustvenoprepričevalno argumentacijo od vseh obravnavanih kritik, saj je v tej kritiki vseskozi prisotna zelo močna ironija, stalni kritikovi ekspresivni komentarji, različne literarne prvine (metaforika, metabesedilni elementi, stilno zaznamovane besede). Sandra Krkoč se v svoji kritiki bolj nagiba k čustvenoprepričevalni argumentaciji, konstantno namreč uporablja različne literarne prvine in vključuje lastno mnenje. Podobno je v kritiki Jerneja Županiča, tu se prevladujoča čustvenoprepričevalna argumentacija kaže zlasti v pogosti

rabi metaforike in metabesedilnih elementov. Ana Schnabl tudi uporablja literarne prvine in izraža lastno mnenje. Podobno je še v kritiki Žiga Rusa.

Nazadnje bom omenila še tiste izbrane kritike, pri katerih se nisem mogla odločiti, ali bolj prevladuje razumska ali bolj čustvenoprepričevalna argumentacija, zato sem tem kritikam določila, da sta v njih nekako enakovredno uravnotežena oba tipa argumentacije. V kritiki Anje Radaljac je tako argumentacija nekje na sredini med razumsko in čustvenoprepričevalno, ker kritičarka na eni strani neosebno opisuje dano delo, po drugi strani pa se na nekaterih mestih ne izogiba osebnemu mnenju. Kritika Igorja Bratoža prav tako nekako uravnoteženo vijuga med obema argumentacijama, na eni strani se kritik ne izogiba metabesedilnim elementom, po drugi strani pa svojo kritiko opira na citate. Obe kritiki Mateja Bogataja mejita na obe argumentaciji, prva polovica ene kritike (*Mladina*, 21. 11. 2014) ima razumsko argumentacijo (opisuje delo, okoliščine nastanka dela), v drugi polovici pa prevladuje čustvenoprepričevalna argumentacija (veliko ekspresivnih glagolov). Druga kritika (*Mladina*, 12. 12. 2014) pa vsebuje na koncu prvega in drugega dela čustvenoprepričevalno argumentacijo (stilno zaznamovane besede, vključevanje avtorjevega mnenja), sicer pa je prisotna razumska argumentacija (opis dela). Tudi Majda Travnik Vode se v svoji kritiki ne izogiba niti razumski argumentaciji (opis avtorja, dela) niti čustvenoprepričevalni argumentaciji (metaforika, prevzete besede).

Če povzamem, na koncu se je izkazalo, da v skupno štiridesetih analiziranih literarnih kritikah prevladuje čustvenoprepričevalna argumentacija, saj je slednja prevladujoča v kar petindvajsetih kritikah (Babnik, Rak, Harlamov, Dekleva, Šutej Adamič, Markeš, Nežmah (obe kritiki), Vrščaj (obe kritiki), Berger, Krivec, Smrdelj, Pišek, Urh, Geršak, Ciglencečki, Stepančič, Pungersič, Jakob, Murr, Krkoč, Županič, Schnabl, Rus). Razumska argumentacija je prevladujoča v desetih kritikah (Kernev Štrajn, Kos, Megla, Radić, Jurša, Vincetič, Grušovnik, Zorko, Flis, Divjak). Kritik, v katerih je ravnovesje med obema argumentacijama nekako izenačeno, pa je pet (Radaljac, Bratož, Bogataj (obe kritiki), Travnik Vode).

## 6. Zaključek

V svojem magistrskem delu sem se ukvarjala z jezikovnostilistično analizo literarnih kritik. Delo sem razdelila na štiri sklope. Prva dva sta povsem teoretična, prvi sklop je namenjen opredelitvi stilistike, drugi sklop pa opredelitvi literarne kritike. Obe opredelitvi zajemata več pogledov, od razlag terminov, kako je s stilistiko in literarno kritiko na splošno, kakšna je vloga obeh v literarni teoriji in literarni vedi do zastopanosti stilistike v umetnostnih besedilih in poročevalstvu in na Slovenskem ter zastopanosti literarne kritike v empirični literarni znanosti, na tujem in Slovenskem. Opredelitvi stilistike sem namenila manj pozornosti kot opredelitvi literarne kritike, pri kateri sem poskušala bolj natančno opisati, kako je z literarno kritiko na tujem, predvsem pa na Slovenskem.

Tretji sklop je povečini teoretičen, a vsebuje tudi praktični del. Ta sklop predstavlja šest slovenskih literarnih kritikov, Josipa Stritarja, Josipa Vidmarja, Jožeta Snoja, Andreja Inkreta, Matevža Kosa in Urbana Vovka, ki so delovali v različnih obdobjih, od druge polovice 19. stoletja do danes. Opisana je njihova življenjska pot vključujoč biografske in bibliografske podatke, natančneje je opisana njihova dejavnost v slovenski literarni kritiki, kot praktični dodatek za vtis o njihovem jezikovnem stilu pa je k vsakemu od njih dodana še kratka in splošna jezikovnostilistična analiza ene oziroma dveh njihovih literarnih kritik.

Četrty sklop pa je namenjen praktični jezikovnostilistični analizi štiridesetih literarnih kritik. Izbrala sem pet različnih virov, *Književne liste Dela* (dvanajst kritik), *Pogleda Dela* (štiri kritike), *Mladino* (štiri kritike), *Literaturo* (deset kritik) in *Sodobnost* (deset kritik), upoštevala sem kriterija, da bodo kritike delo različnih kritikov (sedemintrideset različnih kritikov) in da bodo ti kritiki čim bolj enakovredno zastopani po spolu (devetnajst kritičark in osemnajst kritikov). Na podlagi ponujenih izhodišč sem s pomočjo analize na besediloslovno-skladenjski in leksikalno-morfološki ravni ter ugotavljanjem značilnosti poročevalskega stila skušala dokazati prisotnost literarnih prvin in ekspresivnega stila v literarnih kritikah, ta prisotnost pa nadalje, kar sem tudi poskušala dokazati, utemeljuje razhajanje med literarno kritiko in literarno vedo.

V besediloslovno-skladenjski analizi sem najprej ugotavljala dolžino obravnavanih kritik, kar je pokazalo, da je povprečno število povedi v *Književnih listih Dela* sedemnajst, v *Pogledih Dela*

enaindvajset, v *Mladini* dvanajst, v *Sodobnosti* osemindeset in v *Literaturi* štirinšestdeset, to pa pomeni, da so najkrajše kritike v *Mladini*, najdaljše pa v *Literaturi* oziroma da je dolžina kritik odvisna od uredniške politike v posameznem viru. V vseh kritikah prevladujejo večstavčne povedi, ki so dolge predvsem zaradi pogostih vrinjenih stavkov, citatov in naštevanj.

V nadaljevanju sem raziskovala prisotnost metaforike v analiziranih kritikah. Ugotovila sem, da so izmed retoričnih figur v kritikah najbolj zastopane metafore in personifikacije, tako razumske kot emocionalne, manj pa so prisotne komparacije. Izmed stavčnih figur so bili večkrat opaženi polisindeton, eksklamacija, govorniško vprašanje in odgovor, parenteza in ironija. Ostalih figur pa zaradi neopazne vloge nisem omenjala oziroma jih nisem uspela najti.

Nadalje sem analizirala zastopanost kriterijev besedilnosti v obravnavanih kritikah. Izmed sedmih kriterijev besedilnosti (kohezija, koherenca, medbesedilnost, namernost, sprejemljivost, informativnost, situacijskost) sem upoštevala za analizo najpomembnejša kriterija, to sta kohezija in koherenca. Pri koheziji sem ugotavljala, da so nekatera kohezijska sredstva zelo pogosta v kritikah, to sta zlasti ponovna pojavitev in paralelizem pa morfemsko navezovanje, prisotno je tudi navezovanje z osebnim in kazalnim zaimkom. Pri koherenci sem opazila, da so v kritikah zelo pogosti vrinjeni stavki, katerih funkcija je dodatno pojasnilo ali komentar in ki so od glavnega dela povedi ločeni z vejicama, pomišljajema ali oklepajema. Pristavki so v kritikah redki. Vprašalni stavki so kar prisotni za razliko od vzkličnih stavkov, ki so spet redki. Poleg kriterijev kohezije in koherence sem izpostavila še kriterij medbesedilnosti, ker je tudi bolj opazno zastopan.

Naprej sem raziskovala prisotnost metabesedilnih elementov v analiziranih kritikah. Vsa tri razmerja (izražanje odnosa do vsebine, napovedovalci vsebine in stopnje besedilne zgradbe, izražanje odnosa do bralca) so v kritikah zelo dobro zastopana. V kritikah je tudi kar nekaj eksplicitnih označevalcev in pripisovalcev, medtem ko ortografskih označevalcev skoraj ni.

V leksikalno-morfološki analizi sem sprva ugotavljala socialno zvrst slovenskega jezika, kritike so pisane v zbornem knjižnem jeziku, in funkcijsko zvrst slovenskega jezika, kritiki so pisali v publicističnem jeziku.

V nadaljevanju sem opazovala prisotnost stilno zaznamovanih besed v analiziranih kritikah. Stilno zaznamovane besede so zastopane v kritikah, nekatere skupine stilno zaznamovanih besed v večji, druge v manjši meri. Tako sem izpostavila čustveno obarvane ali ekspresivne besede

(slabšalne besede, zmerjalne/psovalne besede), zvrstno obarvane besede (pogovorne besede) in priložnostne besede. Če so besede iz omenjenih skupin redkejše, so pa zato besede po izvoru, natančneje prevzete besede, zelo dobro zastopane v vseh kritikah, večina prevzetih besed je iz latinščine ali novejše, neklasične latinščine, dosti tudi iz grščine in francoščine pa malo iz nemščine in angleščine. Tudi prevzetih besednih zvez, ne glede na to, ali sta v zvezi obe besedi prevzeti ali le ena, je zelo veliko v večini kritik. Poleg tega ni zanemarljiva prisotnost citatnih besed, ki so latinske, francoske, nemške in angleške.

Naprej sem ugotovila, da je v obravnavanih kritikah dosti samostalniških besednih zvez s kopičenjem pridevnikov ter da je zelo pogosto naštevanje samostalnikov in samostalniških besednih zvez, je pa redkejše naštevanje glagolskih besednih zvez. Kritiki velikokrat uporabijo še frazeme, tako stalne kot prenovljene.

Po besediloslovno-skladenjski in leksikalno-morfološki analizi sem analizirala tudi prisotnost poročevalskega stila v obravnavanih kritikah. Pri tem sem ugotovila, da so elementi govornega prenosnika redki, na primer, tropičja in medmeti, je pa zelo pogosta raba prve osebe ednine in množine ter citiranje.

Na koncu sem pogledala še, kateri tip argumentacije, čustvenoprepričevalni ali razumski, prevladuje v posamezni analizirani kritiki. Ugotovila sem, da v kar petindvajsetih kritikah (Babnik, Rak, Harlamov, Dekleva, Šutej Adamič, Markeš, Nežmah (obe kritiki), Vrščaj (obe kritiki), Berger, Krivec, Smrdelj, Pišek, Urh, Geršak, Ciglencečki, Stepančič, Pungeršič, Jakob, Murr, Krkoč, Županič, Schnabl, Rus) od skupno štiridesetih prevladuje čustvenoprepričevalna argumentacija, razumska argumentacija je prevladujoča le v desetih kritikah (Kernev Štrajn, Kos, Megla, Radić, Jurša, Vincetič, Grušovnik, Zorko, Flis, Divjak). Pet (Radaljac, Bratož, Bogataj (obe kritiki), Travnik Vode) pa je takšnih kritik, v katerih je ravnovesje med obema argumentacijama nekako izenačeno.

Po celotni praktični jezikovnostilistični analizi ugotavljam, da so nekatere jezikovnostilistične značilnosti v kritikah bolj pogoste kot druge. Bolj pogosta so določena metaforična sredstva (metafore, personifikacije), določena kohezijska in koherentna sredstva (ponovna pojavitev, paralelizem, vrinjeni stavki, vprašalne povedi), določeni metabesedilni elementi (vsa tri

razmerja), določene stilno zaznamovane besede (prevzete besede in besedne zveze), dolge samostalniške besedne zveze s kopičenjem pridevnikov, naštevanje samostalnikov in samostalniških besednih zvez, stalni in prenovljeni frazemi, prisotnost prvoosebnega pripovedovalca, nagovor naslovnikom, citiranje. Manj pogosta, a vseeno nezanemarljiva so določena metaforična sredstva (komparacije), določena kohezijska in koherentna sredstva (narekovaji, pristavki, vzklične povedi), določeni metabesedilni elementi (eksplicitni označevalci, pripisovalci), določene stilno zaznamovane besede (ekspresivne, zvrstno obarvane in priložnostne besede), naštevanje glagolskih besednih zvez. Med analizo sem v kritikah našla tudi določene značilnosti, ki jih zaradi pojavitve v zelo malo kritikah nisem posebej izpostavljala, saj sem se osredotočila predvsem na iskanje jezikovnostilističnih značilnosti, ki so prisotne v čim več obravnavanih kritikah. Poleg tega sem ugotovila, da v kar petindvajsetih od skupno štiridesetih obravnavanih kritik prevladuje čustvenoprepričevalna argumentacija pred razumsko argumentacijo. Na podlagi najdenih in ravnokar naštetih pogostih in malo manj pogostih jezikovnostilističnih značilnosti tako ugotavljam, da se v vseh analiziranih literarnih kritikah, v nekaterih bolj, v drugih manj, pojavljajo določene literarne prvine in določena mera ekspresivnega stila.

Upoštevajoč narejeno praktično jezikovnostilistično analizo štiridesetih literarnih kritik ter posledično ugotovljeno različnost in pogostost posameznih besediloslovno-skladenjskih, leksikalno-morfoloških in poročevalskih elementov ter ugotovljeno vrsto prevladujočega tipa argumentacije v danih kritikah, ki so bile zaradi večje verodostojnosti namerno izbrane tako, da so upoštevale kriterije, da morajo izhajati iz različnih virov (pet različnih virov), da so delo čim bolj različnih kritikov (sedemintrideset različnih kritikov) in da so ti kritiki čim bolj enakovredno zastopani po spolu (devetnajst kritičark, osemnajst kritikov), ugotavljam, da so vse analizirane literarne kritike subjektivno pogojene, (ne glede na to, ali v njih prevladuje razumska argumentacija, saj je kljub temu vsaj na enem mestu vidna subjektivnost), kar je sicer pričakovano, saj niso pisane v strogem znanstvenem ali strokovnem stilu, in tako potrjujem zastavljeno hipotezo, da so v vseh analiziranih literarnih kritikah, v nekaterih bolj, v drugih manj, prisotne literarne prvine in ekspresiven stil, kar nadalje tudi utemeljuje razhajanje med literarno vedo in literarno kritiko, saj se literarna kritika, upoštevajoč to jezikovnostilistično analizo, navsezadnje ne more povsem izogniti določeni, večji ali manjši, avtorjevi subjektivnosti.

## 7. Povzetek

Magistrsko delo je razdeljeno v štiri dele. Prvi del je namenjen teoretični opredelitvi stilistike, drugi del teoretični opredelitvi literarne kritike, tretji del pa povzema življenje, predvsem pa udejstvovanje v slovenski literarni kritiki šestih izbranih slovenskih literarnih kritikov, Josipa Stritarja, Josipa Vidmarja, Jožeta Snoja, Andreja Inkreta, Matevža Kosa in Urbana Vovka, ki so zaznamovali slovensko kritištvo vsak v svojem obdobju, njihovi predstavitvi je dodana tudi kratka in splošna jezikovnostilistična analiza ene oziroma dveh njihovih literarnih kritik. Četrty del pa se ukvarja s praktično jezikovnostilistično analizo štiridesetih literarnih kritik. Kritike so vzete iz petih različnih virov, *Književnih listov Dela*, *Pogledov Dela*, *Mladine*, *Literature in Sodobnosti*, so delo sedemintridesetih različnih kritikov in kritičark. Izbrane kritike sem analizirala na podlagi besediloslovno-skladenjskih, leksikalno-morfoloških in poročevalskih značilnostih, da bi potrdila hipotezo, da so v analiziranih literarnih kritikah prisotne literarne prvine in ekspresiven stil ter da to nadalje utemeljuje razhajanje med literarno kritiko in literarno vedo.

Besediloslovno-skladenjska analiza je podala naslednje ugotovitve. Da je število povedi v obravnavanih kritikah zelo različno, odvisno od tega, v katerem viru so bile kritike objavljene. Metaforika je prisotna v kritikah, vendar ne zelo pogosto, med retoričnimi figurami so to najpogostejše metafore in personifikacije, deloma komparacije, med stavčnimi figurami pa se največkrat pojavljajo polisindeton, eksklamacija, govorniško vprašanje in odgovor, parenteza in ironija. Med kriteriji besedilnosti sem izpostavila kriterija kohezije in koherence, od kohezivnih sredstev sta v kritikah najpogostejše prisotna ponovna pojavitev in paralelizem, tudi morfemsko navezovanje pa navezovanje z osebnim in kazalnim zaimkom, od koherentnih sredstev pa so v kritikah zelo pogosti vrinjeni stavki, v večji meri vprašalni stavki, redkejši pa so pristavki in vzklični stavki. Metabesedilni elementi so zelo pogosti v kritikah, vsa tri metabesedilna razmerja so dobro zastopana, tudi eksplicitnih označevalcev in pripisovalcev je kar nekaj, ortografskih označevalcev pa skoraj nič.

Leksikalno-morfološka analiza pa je pokazala naslednje ugotovitve. Da so stilno zaznamovane besede zastopane v kritikah. Prisotne so ekspresivne, slabšalne in zmerjalne/psovalne besede, pogovorne in priložnostne besede, a je ta zastopanost razmeroma redka. Je pa zelo pogosta prisotnost prevzetih besed in besednih zvez iz različnih jezikov, zlasti iz latinščine in grščine,



samostalniških besednih zvez s kopičenjem pridevnikov, naštevanja samostalnikov in samostalniških besednih zvez ter stalnih in prenovljenih frazemov. Od značilnosti poročevalskega stila je v kritikah zelo pogosta raba prve osebe ednine in množine ter citiranje.

Na koncu sem ugotovila, da v kar petindvajsetih od skupno štiridesetih obravnavanih kritik prevladuje čustvenoprepričevalna argumentacija pred razumsko argumentacijo, v samo desetih kritikah je prevladujoča razumska argumentacija, v petih kritikah pa je ravnovesje med obema argumentacijama nekako uravnoteženo.

S pomočjo jezikovnostilistične analize sem ugotavljala prisotnost različnih elementov na besediloslovno-skladenjski in leksikalno-morfološki ravnini, značilnosti poročevalskega stila ter tip argumentacije v analiziranih štiridesetih literarnih kritikah, za katere sem upoštevala kriterije, da morajo biti iz različnih virov, da so delo čim bolj različnih kritikov in da so ti kritiki čim bolj enakovredno zastopani po spolu in tako potrdila hipotezo, da so vse obravnavane literarne kritike subjektivno pogojene, saj so v njih bolj ali manj prisotne literarne prvine in ekspresiven stil, kar nadalje tudi utemeljuje razhajanje med literarno vedo in literarno kritiko, saj se literarna kritika, upoštevajoč narejeno jezikovnostilistično analizo, na koncu ne more povsem izogniti določeni, večji ali manjši, avtorjevi zaznamovanosti oziroma subjektivnosti.

## 8. Viri in literatura

Aristoteles: *Poetika*. Ljubljana: Študentska založba, 2005.

Robert Alain de Beaugrande, Wolfgang Ulrich Dressler: *Uvod v besediloslovje*. Ljubljana: Založba Park, 1992.

Meta Grosman-Dokler: Problem vrednotenja v sodobni angleški literarni teoriji in kritiki. *Problemi* 2/13 (1964). 17–29.

Marijan Dović: *Sistemske in empirične obravnave literature*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2004.

Terry Eagleton: *Marksizem in literarna kritika*. Ljubljana: Založba Sophia, 2010.

Monika Kalin Golob: *H koreninam slovenskega poročevalnega stila*. Ljubljana: Založništvo Jutro, 2003.

Meta Grosman: Kritika kot govorno dejanje. *Slavistična revija* 45/1–2 (1997). 269–292.

Iztok Ilich: Josip Stritar: od čaščenja do pozabe. *Mentor* 33/5 (2012). 71–79.

Andrej Inkret: *Izbranci: literarne kritike in eseji*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1990.

— — — *Izgnubljeni čas: eseji, kolumne, intervjuji*. Ljubljana: Modrijan, 2013.

— — — *Novi spomini na branje*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1980.

— — — *Spomini na branje*. Ljubljana: Založba Obzorja Maribor, 1977.

— — — *Tržaške kritike (1966–1986)*. Trst: Založništvo tržaškega tiska, 1987.

Janez Keber: *Slovar slovenskih frazemov*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2011.

Matjaž Kmecl: *Mala literarna teorija*. Ljubljana: Mihelač in Nešović, Založba, d. o. o., 1996.

Tomo Korošec: *Jezik in stil oglaševanja*. Ljubljana: Založba FDV, 2005.

— — — *Stilistika slovenskega poročevalstva*. Ljubljana: Kmečki glas, 1998.

Janko Kos: *Literarna teorija*. Ljubljana: DZS, 2001.

— — — ... [et al.]: *Literatura: leksikon*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2009.

Matevž Kos: *Branje po izbiri*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2004.

- – – *Kritike in refleksije*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2000.
- – – *Mali spisi: o knjigah in drugih rečeh*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2011.
- – – *O nevšečnosti biti Slovenec: zgodovina, kultura, ideologija: (izbrane kritike 1993–2013)*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2014.
- Krištof Jacek Kozak: *Estetski in idejni vplivi na predvojno dramsko in gledališko kritiko Josipa Vidmarja*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1998.
- Mari Kriger: *Teorija kritike*. Beograd: Nolit, 1982.
- Anton Ocvirk ... [et al.]: *Josip Vidmar*. Ljubljana: DZS, 1975.
- Matija Ogrin: *Literarno vrednotenje na Slovenskem. Od Frana Levstika do Izidorja Cankarja*. Ljubljana: Študentska založba, 2002.
- – – *Literarno vrednotenje na Slovenskem: od 1918 do 1945*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2003.
- Boris Paternu: *Estetske osnove Levstikove literarne kritike*. Ljubljana: Slovenska matica, 1962.
- – – *Modeli slovenske literarne kritike (od začetkov do 20. stoletja)*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1989.
- – – *Slovenska literarna kritika pred Levstikom*. Ljubljana: Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, 1960.
- Urška Perenič: *Empirično-sistemsko raziskovanje literature: konceptualne podlage, teoretski modeli in uporabni primeri*. Ljubljana: Zveza društev Slavistično društvo Slovenije, 2010.
- Bernarda Podlipnik: *Literarna kritika pripovednoproznih žanrov na Slovenskem na začetku 20. stoletja*. *Slavistična revija* 49/1–2 (2001). 95–118.
- Jože Pogačnik: *Josip Stritar*. Ljubljana: Partizanska knjiga, 1985.
- – – ... [et al.]: *Slovenska književnost III*. Ljubljana: DZS, 2001.
- – – *Stritarjev literarni nazor*. Ljubljana: Slovenska matica, 1963.
- Breda Pogorelec: *Slovenski knjižni jezik, zgodovina slovenskega knjižnega jezika in stilistika*. *Anthropos* 1–2 (1979). 204–208.

- – – *Stilistika slovenskega knjižnega jezika: jezikoslovni spisi II*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, Znanstvena založba FF UL, 2011.
- – – Zvrstna in slogovna razčlenjenost slovenskega knjižnega jezika v obdobjih pred Prešernom. *Makedonski jezik* 32/33 (1981–1982). 591–601.
- Priročni slovar tujk*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2005.
- Razgledi v književnosti 1918–1941*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1963.
- Tomaž Sajovic: *Jezik med umetnostjo in znanostjo: (slogovne razprave)*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2005.
- Slovar novejšega besedja slovenskega jezika*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2013.
- Slovar slovenskega knjižnega jezika*. Ljubljana: DZS, 2005.
- Slovenski pravopis*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2003.
- Mojca Smolej: *Besedilne vrste v spontanem govoru*. Ljubljana: Znanstvena založba FF, 2012.
- – – Jezikovna stilistika ali zakaj brati obliko besedila. *Meddisciplinarnost v slovenistiki*. Ljubljana: Znanstvena založba FF, 2011 (Obdobja, 30). 413–417.
- Jože Snoj: Zavestni ali nezavedni rablji? *Delo*, 31. 10. 1969 (fotokopija).
- Josip Stritar: *Zbrano delo*, 6. knjiga. Ur. France Koblar. Ljubljana: DZS, 1956 (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).
- – – *Zbrano delo*, 7. knjiga. Ur. France Koblar. Ljubljana: DZS, 1956 (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).
- Svetovna književnost*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1984.
- Drago Šega: *Eseji in kritike*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1966.
- – – *Literarna kritika: termin, geneza, teorija*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2004.
- Jože Toporišič: *Enciklopedija slovenskega jezika*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1992.
- – – *Slovenska slovnica*. Ljubljana: Založba Obzorja, 1976.
- – – *Stilnost in zvrstnost*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2008.
- Silva Trdina: *Besedna umetnost: II. del – Literarna teorija*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1979.

Josip Vidmar: *Literarne kritike*. Ljubljana: DZS, 1951.

– – – *Moj obraz*. Ljubljana: Modrijan, 2011.

Urban Vovk: *Kruh zgodnjih let*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2006.

– – – *V teku časa: kritiški pogledi na sodobno slovensko poezijo*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2002.

Franc Zadravec: *Literarni teoretik in kritik Josip Vidmar*. Maribor: Založba Obzorja, 1976.

### **Študijska predavanja**

Simona Kranjc: predavanja iz predmeta Tvorjenje in razumevanje besedil (vaje: Mojca Smolej), poslušana v študijskem letu 2009/2010.

Simona Kranjc: predavanja iz predmeta Skladenjska stilistika, poslušana v študijskem letu 2012/2013.

Urška Perenič: predavanja iz predmeta Literatura in kulturne ustanove, poslušana v študijskem letu 2012/2013.

Mojca Smolej: predavanja iz predmeta Publicistično in propagandno besedilo, poslušana v študijskem letu 2012/2013.

Marko Stabej: predavanja iz predmeta Besediloslovje (vaje: Mojca Smolej), poslušana v študijskem letu 2010/2011.

### **Spletni viri**

Podatki o Urbanu Vovku:

[http://sl.wikipedia.org/wiki/Urban\\_Vovk](http://sl.wikipedia.org/wiki/Urban_Vovk) (Dostop 22. 3. 2015).

[http://www.bukla.si/?action=books&book\\_id=13200](http://www.bukla.si/?action=books&book_id=13200) (Dostop 22. 3. 2015).

Podatki o Matevžu Kosu:

<http://www.ludliteratura.si/avtor/matevz-kos/> (Dostop 25. 3. 2015).

<http://www.drustvopisateljev.si/si/pisatelji/1101/detail.html> (Dostop 25. 3. 2015).

[http://www.uni-](http://www.uni-lj.si/o_univerzi_v_ljubljani/priznanja_in_nagrade/novi_redni_profesorji/novi_redni_profesorji_december_2012/2013070913475344/)

[lj.si/o\\_univerzi\\_v\\_ljubljani/priznanja\\_in\\_nagrade/novi\\_redni\\_profesorji/novi\\_redni\\_profesorji\\_december\\_2012/2013070913475344/](http://www.uni-lj.si/o_univerzi_v_ljubljani/priznanja_in_nagrade/novi_redni_profesorji/novi_redni_profesorji_december_2012/2013070913475344/) (Dostop 25. 3. 2015).

Podatki o Andreju Inkretu:

[http://sl.wikipedia.org/wiki/Andrej\\_Inkret](http://sl.wikipedia.org/wiki/Andrej_Inkret) (Dostop 25. 3. 2015).

<http://www.sazu.si/o-sazu/clani/andrej-inkret.html> (Dostop 25. 3. 2015).

Podatki o Jožetu Snoju:

[http://sl.wikipedia.org/wiki/Jo%C5%BEE\\_Snoj](http://sl.wikipedia.org/wiki/Jo%C5%BEE_Snoj) (Dostop 3. 4. 2015).

<http://www.drustvopisateljev.si/si/pisatelji/710/detail.html> (Dostop 3. 4. 2015).

<http://www.delo.si/zgodbe/sobotnapriloga/presernov-nagrajenec-joze-snoj.html> (Dostop 3. 4. 2015).

<http://www.rtvsllo.si/moja-generacija/joze-snoj-80-let-pokoncne-drze/332300> (Dostop 3. 4. 2015).

<http://www.cobiss.si/> (Dostop 3. 4. 2015).

Podatki o Josipu Vidmarju:

[http://sl.wikipedia.org/wiki/Josip\\_Vidmar](http://sl.wikipedia.org/wiki/Josip_Vidmar) (Dostop 3. 4. 2015).

Podatki o Josipu Stritarju:

[http://sl.wikipedia.org/wiki/Josip\\_Stritar](http://sl.wikipedia.org/wiki/Josip_Stritar) (Dostop 3. 4. 2015).

Podatki o Austinu Warrenu in Renéju Welleku:

[http://en.wikipedia.org/wiki/Austin\\_Warren](http://en.wikipedia.org/wiki/Austin_Warren) (Dostop 10. 6. 2015).

[http://en.wikipedia.org/wiki/Ren%C3%A9\\_Wellek](http://en.wikipedia.org/wiki/Ren%C3%A9_Wellek) (Dostop 10. 6. 2015).

<http://www.fran.si/> (Dostop 15. 7. 2015).

### **Analizirane literarne kritike**

#### Književni listi Dela:

Jelka Šutej Adamič: Resno, a tudi šegavo. *Književni listi Dela*, 24. 6. 2014. Str. 15.

Gabriela Babnik: Vaške gostilne, užaloščeni tipi in vonj po slivovki. *Književni listi Dela*, 2. 12. 2014. Str. 15.

Igor Bratož: Kako lepo umreti! *Književni listi Dela*, 17. 2. 2015. Str. 15.

Goran Dekleva: Sperare aude\*. *Književni listi Dela*, 17. 2. 2015. Str. 15.

Aljoša Harlamov: Kamen, ki sproži plaz. *Književni listi Dela*, 20. 1. 2015. Str. 15.

Gaja Kos: Krivda etc. *Književni listi Dela*, 20. 1. 2015. Str. 15.

Janez Markeš: Kako smo terjali svoje. *Književni listi Dela*, 15. 7. 2014. Str. 15.

Maja Megla: O moralno dvolični družbi. *Književni listi Dela*, 24. 6. 2014. Str. 15.

Anja Radaljac: Med socialnim in romanom in novelo. *Književni listi Dela*, 23. 12. 2014. Str. 15.

Marina Radić: Od revolucije do ljubezni. *Književni listi Dela*, 15. 7. 2014. Str. 15.

Peter Rak: Knjiga, ki lahko naredi več od aktivizma. *Književni listi Dela*, 23. 12. 2014. Str. 15.

Jelka Kernev Štrajn: Iz Murine mrtvice. *Književni listi Dela*, 2. 12. 2014. Str. 15.

#### Pogledi Dela:

Aleš Berger: Bizarno. *Pogledi*, 26. 1. 2011. Str. 20.

Barbara Jurša: Živeti fragment. *Pogledi*, 20. 10. 2010. Str. 28.

Tina Vrščaj: Lepote in bridkosti življenja. *Pogledi*, 26. 1. 2011. Str. 20.

— — — Vajenke brez čarovnika. *Pogledi*, 20. 10. 2010. Str. 28.

#### Revija Mladina:

Matej Bogataj: Pasterizirani pionirji. *Mladina*, 21. 11. 2014. Str. 56.

— — — Vmesne postaje večnih brezdomcev. *Mladina*, 12. 12. 2014. Str. 58.

Bernard Nežmah: Knjiga s finalom, ki pledira za odpis mednarodnega in porabniškega dolga. *Mladina*, 12. 12. 2014. Str. 58.

— — — Legendarna radijska igra tokrat v stripu Marka Derganca. *Mladina*, 21. 11. 2014. Str. 56.

#### Revija Literatura:

Igor Divjak: Zupanova odprta, afirmativna pesniška forma. *Literatura*, november 2014. Str. 169–174.

Leonora Flis: Ogenj in led ali antagonizmi vsakdana. *Literatura*, julij/avgust 2014. Str. 199–203.

Tomaž Grušovnik: Poezija diha skupnosti. *Literatura*, marec 2014. Str. 172–175.

Jure Jakob: Homo symbolicus. *Literatura*, marec 2014. Str. 166–171.

Sandra Krkoč: Neposekan bršljan. *Literatura*, september/oktober 2014. Str. 195–199.

Feliks S. Murr: Draga, ljuba, najdražja bralka. *Literatura*, september/oktober 2014. Str. 188–194.

Žiga Rus: Kuhajmo z dialektiko. *Literatura*, december 2014. Str. 155–160.  
Ana Schnabl: Ponavljati do utrujenosti. *Literatura*, november 2014. Str. 159–162.  
Urban Zorko: Igra sprejeta. *Literatura*, junij 2014. Str. 148–151.  
Jernej Županič: Pod površjem. *Literatura*, november 2014. Str. 154–158.

#### Revija Sodobnost:

Jelka Ciglencečki: *Sodobnost*, september 2014. Str. 1266–1268.  
Ana Geršak: *Sodobnost*, september 2014. Str. 1277–1280.  
Aljaž Krivec: *Sodobnost*, november 2014. Str. 1581–1584.  
Mojca Pišek: *Sodobnost*, oktober 2014. Str. 1428–1432.  
Diana Pungeršič: *Sodobnost*, april 2014. Str. 462–465.  
Rok Smrdelj: *Sodobnost*, november 2014. Str. 1574–1576.  
Lucija Stepančič: *Sodobnost*, april 2014. Str. 470–473.  
Alenka Urh: *Sodobnost*, oktober 2014. Str. 1425–1427.  
Milan Vincetič: *Sodobnost*, marec 2013. Str. 337–339.  
Majda Travnik Vode: *Sodobnost*, marec 2013. Str. 333–336.

## **9. Seznam prilog**

Priloga 1: Literarna kritika Josipa Stritarja v elektronski obliki.  
Priloga 2: Literarna kritika Josipa Vidmarja v elektronski obliki.  
Priloga 3: Gledališka kritika Jožeta Snoja v elektronski obliki.  
Priloga 4: Literarna kritika Andreja Inkreta v elektronski obliki.  
Priloga 5: Literarna kritika Matevža Kosa v elektronski obliki.  
Priloga 6: Literarna kritika Matevža Kosa v elektronski obliki.  
Priloga 7: Literarna kritika Urbana Vovka v elektronski obliki.  
Priloga 8: Literarni kritiki Maje Megla in Jelke Šutej Adamič v elektronski obliki.  
Priloga 9: Literarni kritiki Marine Radić in Janez Markeša v elektronski obliki.  
Priloga 10: Literarni kritiki Jelke Kernev Štrajn in Gabriele Babnik v elektronski obliki.  
Priloga 11: Literarni kritiki Anje Radaljac in Petra Raka v elektronski obliki.  
Priloga 12: Literarni kritiki Aljoše Harlamova in Gaje Kos v elektronski obliki.  
Priloga 13: Literarni kritiki Gorana Dekleve in Igorja Bratoža v elektronski obliki.



Priloga 14: Literarni kritiki Tine Vrščaj in Barbare Jurša v elektronski obliki.

Priloga 15: Literarni kritiki Tine Vrščaj in Aleša Bergerja v elektronski obliki.

Priloga 16: Literarni kritiki Mateja Bogataja in Bernarda Nežmaha v elektronski obliki.

Priloga 17: Literarni kritiki Mateja Bogataja in Bernarda Nežmaha v elektronski obliki.

Priloga 18: Literarna kritika Jureta Jakoba v elektronski obliki.

Priloga 19: Literarna kritika Tomaža Grušovnika v elektronski obliki.

Priloga 20: Literarna kritika Urbana Zorka v elektronski obliki.

Priloga 21: Literarna kritika Leonore Flis v elektronski obliki.

Priloga 22: Literarna kritika Feliksa S. Murra v elektronski obliki.

Priloga 23: Literarna kritika Sandre Krkoč v elektronski obliki.

Priloga 24: Literarna kritika Jerneja Županiča v elektronski obliki.

Priloga 25: Literarna kritika Ane Schnabl v elektronski obliki.

Priloga 26: Literarna kritika Igorja Divjaka v elektronski obliki.

Priloga 27: Literarna kritika Žiga Rusa v elektronski obliki.

Priloga 28: Literarna kritika Majde Travnik Vode v elektronski obliki.

Priloga 29: Literarna kritika Milana Vincetiča v elektronski obliki.

Priloga 30: Literarna kritika Diane Pungeršič v elektronski obliki.

Priloga 31: Literarna kritika Lucije Stepančič v elektronski obliki.

Priloga 32: Literarna kritika Jelke Ciglencečki v elektronski obliki.

Priloga 33: Literarna kritika Ane Geršak v elektronski obliki.

Priloga 34: Literarna kritika Alenke Urh v elektronski obliki.

Priloga 35: Literarna kritika Mojce Pišek v elektronski obliki.

Priloga 36: Literarna kritika Roka Smrdelja v elektronski obliki.

Priloga 37: Literarna kritika Aljaža Krivca v elektronski obliki.

Ko mi je prišla prvokrat misel izdajati »Zvon«, kako bi bil pač mogel misliti tedaj, da ena prvih dolžnosti novega »Zvona« bo: tožiti po enem izmed najblažjih mož, kar jih je rodila slovenska zemlja: po tako zgodaj, tako nenadoma ufnrlem S. Jenku! Ne: *mortuos plango*, jokam za mrličem — žive kličem, *vivos voco!* tako, sem upal, da se bo krepko razlegel prvi glas njegov po slovenskih pokrajinah; žive kličem — ne na boj krvavi — na veselo delo, na krepko gibanje! In da sem se, pokoja željan, lotil težavnega dela, nagnilo me je nekoliko tudi upanje, da morda ravno »Zvona« glas vzdrami pesnika, kateri je sedel kakor Ahilej pri šotorih molčeč, križem roke držeč in — tudi ne čisto brez grenkosti v junaškem srcu! Upal sem in smel sem upati, da bo Jenkovo ime lepšalo naš list. To upanje je šlo za drugimi! . . .

Kratko Jenkovo življenje nima nič posebno znamenitega in zanimivega. Pot iz kmečke hiše v Ljubljano, od tod na Dunaj; iz mesta, polnega dušnega in telesnega življenja in gibanja zopet domov v malo mestece, v tesno, zatohlo pisarnico — ta pot, tolikokrat že storjena, a vendar še ne uglajena, malokomu je s cveticami posuta; tudi naš Jenko je nahajal na nji več trnja kakor rož. A v krepkem telesu krepka duša; zdrav humor, ki ga ni zapustil nikdar, in pa

pesem, zdaj žalostna, zdaj vesela, kakor je nanašala priložnost; vsi ti darovi božji, ki se nahajajo redko skupaj, so mu pomagali čez vse napotke in zapreke:

Gorje, kdor nima doma,  
kdor ni nikjer sam svoj gospod;  
naj križem svet preroma,  
saj vendar tujec je povsod.

Gorje, kdor se useda  
za tujo mizo žive dni;  
vsak grižljaj mu preseda,  
požirek vsak mu zagreni.

Gorje, kdor zatajiti  
prisiljen voljo in srce,  
bedakom posoditi  
čas mora, glávo in roke!

Tu imamo glavni del Jenkovega življenja! To je pač čutil pred njim marsikateri mladenič, ki si je kruha služil v tuji deželi; gotovo je marsikdo že zdihoval pred njim:

Poiskal rad bi miren kot,  
kjer bil bi sam in svoj gospod!

le da ni znal dati svojemu čutu tako krepke, žive podobe. Zato pa je bil Jenko pesnik.

In to je prva dobra lastnost Jenkovih pesmi; on je pel, kar je doživel, kar je čutil:

Čut se zlije mi v besede.

Jenko ni delal in koval pesmi, da bi jih pošiljal, še preden so se posušile, v »Novice« ali »Glasnik«. On je pel, kadar in kar mu je velevalo srce, ni se silil s pomočjo domišljije v tuje »položaje«.

»Tedad pa je bil Jenko subjektiven pesnik« — poreko naši kritiki, kateri imajo za vse pesnike, ki jih sodijo, dva velika predala: v enega devajo subjektivne, v drugega objektivne. — Subjektivni nam poje lastne čute, objektivni pa tuje — ali pa nobenih! Schiller in Prešeren sta jim subjektivna; objektivna Goethe in — Koseski! Objektivnost pa je boljša kokor subjektivnost, *ergo — quod erat demonstrandum!* Kakor bi ne bila vsa lirika subjektivna poezija, kakor bi ne delalo ravno to poeta, da čuti, kar čuti ves svet, le krepkeje, živeje, in da ima moč, dati svojim čutom živo podobo; kakor bi ne bil ravno Goethe, če ga moramo že vtakniti v predal, najbolj subjektiven med vsemi pesniki!

Druga posebnost Jenkovih pesmi, s katero se nam prikupljajo, je ta, da so naravne, preproste, jasne; kar čuti, to nam poveduje pesnik naravnost brez okolišev, brez posiljenih tropov in alegorij. Njegova pesem je kakor zalo kmečko dekle, lepo praznično napravljena, pa po domače, kar ji le povzdiguje lepoto; ne pa našemarjena z gosposko návlačo, kar bi res zbudilo marsikateri a! in o! v prsih okrogloličnih vaških krasotic, pameten mož pa bi se ji pomilovaje smehljal.

To pa je dosegel Jenko zlasti s tem, da se je držal, kakor v vsem, tako tudi v petju, materinih tal. Pesnik se mora sicer paziti nevarnega posnemanja, naj ima še tako lep zgled pred očmi, da ne izgubi čisto svoje individualnosti in s tem prave pesniške vrednosti. Kaj drugega pa je z narodom; narod mu ni nič tujega, saj je on sam le del njegov. Narod sme posnemati pesnik vsaj v obliki, v katero zlija lastni čut.

Bolj ko loči in oddaljuje omika človeštvo od prvotnega, naravnega, nepopačenega stanja, močnejše se mu zbujata hrepenenje, kliče ga in vabi nazaj naravi v naročje, kjer je njegov pravi dom.

Tako je zajemala nemška lirika in pila novo moč iz narodovega vira in s tem zadobila toliko oblast čez človeško srce. Skoraj edini francoski pesnik, kateri nam sega v srce in ki ga tudi imajo novejši kritiki francoski za svojega največjega lirika — Béranger — kako preproste, kako domače, kako čisto narodne so njegove »chansons«!

Tako je tudi naš Jenko zadel srečno pravi narodni glas. Najlepše njegovih pesmi se skoraj beró kakor narodne.

To ni oblak izza goré,  
to tudi ni ravnó poljé;  
to misel le je žalostna  
na sredi srca mojega.

Da je ljubil Jenko svoj dom, da mu je posvetil mnogo pesmi, s tem se ravno ne odlikuje od drugih naših poetov. Pomanjkanje rodoljubja se ne more očitati nobenemu. Ko bi bilo z domorodnimi pesmami pomagano naši domovini, ne čutila bi več nobene bolečine.

Ali, *duo cum faciunt idem, non est idem*. Jenko je bil pogledal malo po svetu; on ni bil šel kakor »Jurček na tuje«, le tako daleč, dokler je mogel še videti domači zvonik. Jenko je ljubil svoj dom, kakor ga je ljubil Prešeren, Lermontov; ljubil je svoj dom, kakor ljubi sin na tujem svojo ubožno zapuščeno mater doma. In katera ljubezen je čistejša, močnejša?

Bridka žalost me prešine,  
ko se spomnim domovine,  
vsemu svetu nepoznane,  
od nikogar spoštovane.

V tej pesmi je več ljubezni do domovine kakor v vseh naših patriotskih poskočnicah skupaj! — Tudi več kakor

v njegovem slovečem »Naprej«? — Tudi! In ta pesem se ti je očitala: odpusti jim, brate, saj ne vedó, kaj delajo!

Pa ker smo že pri tem, še ena druga se mu je očitala!

Naš maček je ljub'co imel.

Ta je našim Radamantom nemoralna! Ali so ljudje res neumni ali se pa le delajo? Ta pesem nemoralna! Nesrečnemu mladeniču, kateremu je zmešala prekanjena »koketa« peščico možganov, da se res napoti k Donavi ohladit si v nji srčne bolečine — pokaži mu ta neprecenljivi »žalostni eksempl«, in kaj velja? vrnil se bo. Družba, katera bi imela namen delovati zoper zaljubljene samomore, morala bi podeliti tej pesmi — zlato svetinjo.

Kar dalje prijetno odlikuje Jenka ne samo od naših, ampak tudi od večine pesnikov vsega sveta, to je njegova zdrava, zrela filozofija. Vidi reči, kakor so; ne kakor jih vidijo ženske in zaljubljeni; neutrudne čebele mu niso ustvarjene, da jemo o božiču medene potice, in dihurji, kune in druge take kosmate živali ne, da se šopirijo gizdave meščanke z drago kožuhovino. Mar je soncu, ali sije pravičnim ali krivičnim; ali gleda žalostne ali vesele! Kaj odgovarja zaljubljenemu pesniku, ki se mu zahvaljuje, da mu je obsijalo cvetice na oknu?

Tebe, rož ni bilo,  
ko mogočno z neba  
zemlji sem svetilo. —

Kaj mar naši »materi« naravi obup matere na hčerinem grobu!

Mlade hčere truplo  
črna zemlja krije;  
poleg jame mati  
bridke solze lije.



## Priloga 2: Literarna kritika Josipa Vidmarja (*Literarne kritike*, 1951)

Kar okó doseže,  
smeje se narava;  
pomlad po grobovih  
cvetje razsipava.

V joku svojo zgubo  
človek Bogu toži;  
slavec, drobni slavec  
pa vesele kroži!...

Težko in pravega umetnika znamenje je to, da z malimi pripomočki veliko doseže. Kako malo, a dobro izbranih in ubranih barv potrebuje naš pesnik v svojih »Obrazih« in kako žive so njegove podobe, katere se priporočajo ne v posnemo, le v pouk vsem mladim pesnikom.

Jenku ni bilo dano pogledati v črne globočine človeškega življenja, človeškega srca. Srečni Jenko! Čemu tudi? Res bi bila potem tvoja pesem marsikomu bolj zgrabila in stresla srce; a kaj mora vsak pesnik krvav pot potiti? Kdo bi ti bil povrnil prestane bolečine, kdo bi ti bil le hvalo vedel za prelite solze?

Dovolj! Jenkove pesmi ne potrebujejo razlaganja in pojasnjevanja. Namen teh vrstic je, izpodbuditi naše bralce in bralke, da jih beró! Kdor jih je že, naj jih bere še enkrat, ne bo mu žal.

F. S. F I N Ž G A R

### POD SVOBODNIM SONCEM

(Zbr. sp. 1, 2)

Finžgarjevo literarno delo ga večinoma kaže kot pisatelja, ki mu osnovni nadih ni iz nezapopadljivega, prirodnega in vrojenega veselja izviraajoče, igrivo in hkrati vedeško pretvarjanje življenja v kristalne stvore in umotvore. Njegova preprosta in zelo realna narava potrebuje za nagib k literarni tvornosti okornejših in otipljivejših smotrov, kakršni so pouk, vzgoja in sploh vplivanje v trdno opredeljenem smislu, ki se zelo razlikuje od zastrtega in očarljivega učinkovanja globoke, skrivnostne in lahkotne umetnosti. Tudi za pričujoči njegov »veliki tekst« ga ni inspirirala ona subtilnejša strast. Niso ga navdahnile niti človečnosti, ki bi jih bil lahko odkril v zgodovinskih ali svobodno izmišljenih osebah tega romana, a tudi ne pisani in bujno prepleteni dogodki njegovih usod kot takih. Marveč njegovo rodoljubno srce se je razvnelo nad mislijo, da so velika in junaška dejanja, ki se vrše v ozadju tega romana, delo naših slovanskih pradedov, in ta radost mu je pokazala konkreten smoter: ustvariti roman, ki bo dramil, gojil in stopnjeval v Slovencih narodno samozavest in domoljubje.

Posledica te osnovne inspiracije in njen dokaz sta zlasti očitna v človeškem gradivu romana. Niti ena osebnost v njem ni taka in ni tako predstavljena, da bi pričala o kakih intimnih človeških vezeh med stvarnostjo in avtorjem. Zamišljene so shematično in tipično z rezkim razlikovanjem med dobrimi in zlimi. Predstavljene so dokaj šablonsko in neredko celo niti ne s potrebno doslednostjo. Manjka jim tudi ves časovni in krajevni korbit. Tako je modri Upravda s svojo graditeljsko manijo pokazan ne le naivno enostransko, marveč je v državniški

nedomiselnosti nekajkrat malodane smešen poleg iznajdljive despojne Teodore, ki je kot hotnica na prestolu pokazana po obrabljenih klišejah. Slične značilnosti ima vsa risba dvora z dvorjani, dvorjankami in evnuhi; prav tako pa tudi Azbad in Irena. Ta dvorjanica, ki je junakinja romana, je črtana nekako posebno nespretno, kajti spletična, ki se zataplja v Apokalipso in ljubi barbarskega junaka, je za trezno misel sumljivo bitje.

Temu bizantinskemu svetu stoji v romanu nasproti slovanski in barbarski sever, ki je osredotočen v dveh posebno vidnih osebah, v Iztoku in pevcu Radovanu. Iztok je tipičen brezbarvno-idealni junak zgodovinskega romana in pride do možnosti, živeti po svoji junaški naravi, šele v drugi polovici epopeje. Radovan je od svojega neposrednega predhodnika Zaglobe podedoval ne le strahopetnost in bahaštvo, marveč tudi ljubezen do pijače in zvijačnost ali vsaj prepričanje o moči svojih »ukan«; bralca pa bo komaj prepričal o tej svoji odisejski vrlini, kakor sploh daleč ostaja po plastičnosti za svojim vzornikom. Njegovo reševanje Ljubinice, ki ga vede v hunsko taborišče, je jedva verodostojno; na vsak način je bilo Zaglobi s Heleno in teorbanom laže prebroditi kozaško povodenj kakor Radovanu predstavljati Huna.

Skoraj najvažnejša gonilca dogodkov sta v romanu Grk Epafrodit in hunski poglavar Tunjuš. Vzroki Epafroditovega sovraštva do Bizanca (ne samo do Teodore) niso prav jasni. Tem manj so podobni resnici za zgodovinsko kritično oko, Ali si je mogoče misliti Grka, ki bi pozival barbarsko črn v boj zoper vzhodno-rimsko grško cesarstvo? Moralno ogorčenje nad propalostjo cesarske prestolnice je tu morda najšibkejši argument. A tudi kot gibalna sila je Epafrodit v romanu trajni deus ex machina najčistejšega kova. — Docela nedopustno ravna Finžgar tudi s Tunjušem. Hunski kan je tak, kakor mu od prilike do prilike velevata pisateljevo razpoloženje ali potreba: zdaj prekanjen spletkar in slepar, zdaj bedak in celo popoln norec, kakor je tudi često pokazan malodane kot strahopetec, v tem ko je pri svoji smrti Iztoku v čast skoraj

največji junak pod soncem, da ga Iztok zmore le s pomočjo svojega prijatelja.

S stanjem tega človeškega materiala, ki je obtesan na grobo in le približno, se sklada tudi obdelava fabulistične snovi. Če se ne motim, je Fr. Koblar nekje imenoval Finžgarjevo povest davnih dedov čisto fabuliranje. To je pomota. Literarno delo, ki bi ga kritik smel označiti kot čisto fabuliranje, bi moralo biti v popisanih dogodkih mnogo bolj domiselno in presenetljivo, pa tudi bolj originalno, naravno in pregledno. Finžgarjev roman teh lastnosti nima, marveč kaže v glavni liniji fabule dovolj naivno porabljene znane prijeme zgodovinskih epopej, v podrobnostih pa je njegova pripoved primitivna in čisto celo neskladna, kar je dokazovala že cela vrsta kritikov. Ne, fabulistično veselje in iznajdevanje prav gotovo ni bila osrednja inspiracija za to literarno dejanje. Nasprotno, kakor pri človeškem materialu, tako imam tudi pri fabulativnih elementih te knjige občutek, da je vse delo, ki je bilo tu opravljeno, dovršeno zaradi nečesa, kar je izven individualnih značajev in usod, in da je bilo dovršeno nekako hlastno in le za silo, prav res v imenu nečesa tretjega, kar se skriva pod razgibano in slikovito površino dogodkov.

Če se vprašam, kaj naj bi bilo ta tretji, osrednji element, ne najdem drugega odgovora, nego — patos narodnega čustva. Ta nosi epopejo in ji daje polet, ki je višji, kakor so Finžgarjeve psihološke, oblikovalne in pripovedne vrline v tem delu. Kajti če bi merili delo samo po teh, bi mu ne mogli odmeriti vrednosti nad najnavadnejšim blagom te literarne zvrsti, ki že sama na sebi nima najboljše književne reputacije. Toda narodni patos navdaja Finžgarja z resnobo in neomajno samozavestjo tudi na mestih, kjer ga zapuščata iznajdljivost in kontrola in kjer bi se mu bralec najrajši izneveril in celo posmešnil. In njegova resnoba in samozavest sta tolikšni, da včasih naposled le prepričata. To je pozitivum tega v marsičem pomankljivega romana, ki pa vsebuje tudi nekaj poglavij, ustvarjenih z resnično epsko plastiko, in ki se

odlikuje po lepi dikciji ter vzbuja nekako spoštovanje tudi že samo s svojimi razsežnostmi.

Finžgarjev roman sem bral prvič v nižji gimnaziji in sicer kakor Sienkiewiczovo trilogijo, po kateri je povzel toliko elementov. Spominjam pa se, da sem ga prebral z napetostjo in navdušenjem, dasi sem prišel k njemu od mnogo boljšega vzora. Kajti šlo je za naše junake in za naša dejanja. Iz tega sklepam, da nudi delo tudi danes doraščajočemu braštvu podoben, preprost užitek. Toda da bi bil Finžgarjev ep prebral večkrat zaporedoma, kakor smo prebirali »Z ognjem in mečem« ali »Potop«, do tega me ni ogrel niti tedaj. Ko sem ga pred nedavnim prebral vnovič, me je navzlic vsemu utrujal. Tako se bo godilo večini zrelega braštva.

Motili so me tudi nekateri Sovretovi naglasi, ki so morda ali celo najbrže slovnično pravilni, a vendarle nesprejemljivi: pravljica, izključni naglasi: morjé, poljá, kadár, zgódilo se je, bilè, cvelli itd.



## Gledališče

# Zavestni ali nezavedni rablji?

Ob nastopu gledališke skupine Pupilijske Ferkeverk v Krizankah

K hudiču z vami, člani ad hoc igralske skupine Pupilijske Ferkeverk, da bi vas nikoli ne srečal: zelene preobjedenice, mladostniško vsevedne naduteže, skrunilice kruha, ljubezni in domovine, perverzneže, degenerirance, sãdis-te — s preračunanimi kabarejskimi šoki pod vodstvom režiserja Dušana Jovanovića ste na svoji predstavi v Viteški dvorani Krizank dosegli poglavitni namen: protestiram v imenu bele, serijsko spitate kokoši, ki ste jo v sredo zvečer brezobzirno zaklali pred polnim avditorijem, in še v imenu zavestne človeške narave, ki je v uničevanju nezavedne, neobgljene narave brez utilitarnega namena po medicinski empiriji izpričana kot zločinsko bolna.

V isti sapi pripominjam, da mi je prezentno na svetu gos-

podujoče razmerje rablja in žrtve skupaj z ontološko po- gojenimi koreninami brezob- zirnega prilaščanja vsakega bivanja na vseh ravneh. Hkra- ti ledenim ob pomisli, da bi utegnili kdaj in v kakih za- htevnějšíh nadaljnjih dokazo- vanjih tega stanja in opomi- njanja nanj zaklati pred gle- dalci tudi kakęga v social- nem smislu odvečnega otro- čiãa. Da mora tako zastavlje- ni izniãujoãí porog na seksu- alnem podroãju v morebitnem nadaljnjem razvoju te smeri pripeljati do javnega spol- nega akta, o tem pa sploh ne dvomim več.

Toda — in v tem je, mislim, antihumanizem te skupine dosegel svoj humani uãinek — ob mojem normalno ãu- stvenem protestu v imenu nizko razvitega, belopernate- ga, neobgljenega kurjega bit- ja (a živega, življenja želj- nega, z enako rdeão krvjo, kot je naša), bitja, ki je, na primer, na naših televizij- skih zaslonih prisiljeno dan za dnevno reklamirati svojo množiãno produkcijsko smrt v konservah in Podravkinih juhah, se nenadoma pojavi porog razuma: protestiraš za- radi navadne kure, navadne- ga, sicer živega, artikla ãlo- veške prehrane, nikoli, po- tobeni gledališki predstavi ali predstavi, ki se je zgo-

dila zares, ki se je dogajala, se dogaja in se bo dogajala v nedogled, pa ne protestiraš zaradi ãloveka, zaradi zloã- na zavestne ãloveške narave nad drugo zavedajoão se ãlo- veško naravo, zaradi razmerja rablja in žrtve, ki je tudi naš nezmagljivi predhistoriã- ni, historiãni in, morda, po- historiãni princip.

Torej, ãastilci Pupilijske Fer- keverk, ki niste pesniki, am- pak obsedeni akterji Niãa, dosegli ste svoje, ãeprav po poti, ki je po mojem trdnem in z zgodovinsko izkušnjjo podprtem mnenju bolna, zve- sti odsev kritiãno bolnega ne- skladja materialnih in duhov- nih sil v svetu in njegovi za- vesti, za katerega obstoj n- ste sami krivi in ki zanj za sedaj še ne odgovarjate.

In za konec še nekaj, kar me najbolj zanima in hkrati najbolj skrbi: ali ste svojo rabeljsko situacijo igrali, ig- rali s potrjim in hkrati vzhi- ãenim srãom katarze, z upajo- ãim brezupom, z brezupnim upanjem, z razumsko in ãu- stveno distanco ustvarjanja, ali ste jo z lahkoto in eno- stavno živeli. ãe drugo — in to boste hoãeš noãeš v pri- hodnjih ãasih morali dokaza- ti sami s seboj — potem hudo nam vsem. Tudi vam. Nam vsem.

JOŽE SNOJ

OCENA PREDSTAVE PUPILIJA, PAPA PUPILO PA PUPILãKI JOŽETA SNOJA, DELO, 31. OKTOBER 1969

## Pojasnilo uredništva

Medijski odzivi na predstavo *Pupilijske Ferkeverk*, *papa Pupilo pa pupilãki* iz leta 1969 v režiji Dušana Jovanovića so bili in so konstitutivni del fenomena te predstave in gle- dališãa, o ãemer priãa tudi nanašanje nanje v rekon-

struirani predstavi Janeza Janše. Z objavo štirideset let stare kritike Jožeta Snoja in komentarja Jele Kreãiã o problemu ponovitev *Delo* sodeluje pri medijski in umetniški rekonstrukciji tega dogodka. K. R.



#### Priloga 4: Literarna kritika Andreja Inkreta (*Novi spomini na branje*, 1980)

7.

MIŠKO KRANJEC, STRICI SO MI POVEDALI — V anketi beograjske *Politike* je zadnjič neki slovenski pisatelj — zgodovina ga po navadi uvršča v isto literarno »strujo« kot Miška Kranjca — imenoval pričujočo knjigo (Pomurska založba, 1974; 424 strani) za »dogodek sezone«. Na tako visoko mesto jo je postavil predvsem zaradi tega, ker v njej, kot pravi, »bralec ne občuti pisatelja«. Tako prepričljivo in živo da teče njena zgodba, kakor da bi tekla sama od sebe. No, v isti anketi je, skupaj s še dvema knjigama, poskušal novo Kranjčevo delo razglasiti za »dogodek sezone« tudi pisec teh vrstic — vendar s povsem drugačno mislijo za seboj.

Najbrž nam res že bežno prelistavanje pokaže, da so *Strici*, nemara sploh med vsemi Kranjčevimi prozami najbolj očitno, sestavljeni tako, da je v njih mogoče na prvem mestu izredno intenzivno »občutiti« ravno pisatelja, saj je v berilu, kot pripoveduje že naslov, zapisan predvsem njegov lastni spomin na »strice« in na vse tisto, kar so mu bili »povedali«. Zapisan je, ta spomin, s posebnim poudarkom, povsem direktno in razvidno, tako da je pred nami pravzaprav (docela svojevrstna) memoarska knjiga; nazadnje se v tem pogledu več kot nedvoumno glasi tudi njen podnaslov: »ljudje, viri in pojasnila«, če številnih decidiranih pisateljevih »digresij« in njegovega nepreneh-

108

nega komentiranja nastopajočih »junakov« in njihovih pripetljajev sploh ne apostrofiramo posebej. S tem je seveda že povedano, da bi v *Stricih* zaman iskali tradicionalno, enotno ali »objektivno« pripovedovanje »o ljudeh in njihovih usodah«, nad kakršnim se v *Politiki* navdušuje Ivan Potrč, kaj šele, da bi to pripovedovanje »preprosto« teklo kakor samo od sebe, da bi skrivalo svojo avtentično, to je, kvazirealno naravo oziroma ustrojenost. Ravno narobe: v svoji najnovejši knjigi Miško Kranjec stori, da nam je vseskoz na očeh, kako se gradivo kopiči in kako besedilo »sproti« nastaja pod pisateljevimi prsti. Da od vsega začetka vemo, kako nikjer drugje ne bi bilo moglo postati to, kar je, ko ga jemljemo v roke, namreč umetni(ški) proizvod, literarno berilo, poetska kreacija... Pisatelj se prav nič ne skriva za besedilom, v pripovedovanju, za njegovimi liki. Kajpada ne more biti dvoma o tem, da govori o »življenju«, kakor zmerom, kot vsi pisatelji, celo o povsem konkretnih osebah in o dogajanju, s kakršnim je bil nekdanj zaznamovan realni, se pravi, faktični, tako rekoč objektivno verifikabilni socialnozgodovinski čas in, kajpada, čisto konkretni geografski prostor (močvirnati svet ob Muri, razpadanje ene zadnjih rodovnih skupnosti in vzporedno z njim silovita pavperizacija — pri Kranjcu »proletarizacija« — prekmurskega kmetstva, odmevi prve svetovne vojske v njegovem odmaknjenem življenju, njegovo posebno razumevanje rdečih revolucionarnih idej...), skupaj s tem pa seveda tudi ožji, intimni, »nezgodovinski«, a nič manj odločujoči, eksistencialno konstitutivni, »medosebni« predeli v prebivanju pisateljevih stricev; se pravi — njihove (p)osebne, individualne usode, kakor jih odkrivajo njihova razmerja do bližnjikov, zemlje, tradicije, revščine, domačije, do ženske, matere, Boga, smrti itn.

In nemara še več. Kakor bi namreč bilo mogoče dogodke, uprizorjene v zadnji Kranjčevi knjigi, zanesljivo

109

dokumentirati na podlagi dejanskega dogajanja v zgodovinskem svetu, tako je mogoče razpoznati sledove številnih njenih motivov in tém v starejših avtorjevih leposlovnih besedilih, in Miško Kranjec nanje tudi določno opozarja. Tako so *Strici*, na prvi strani, knjiga, ki v svojem »spominu« rekonstruira natanko določeno družbeno in eksistencialno problematiko, ohranja njene pglavitne, »objektivne« obrise in sestavine; na drugi strani pa so *Strici* knjiga o knjigi, saj nazorno in neposredno opredeljujejo tisto zavest in z njo tista vprašanja, ki so nosila in inspirirala tudi druge, v tradicionalnem pojmovanju literature »čistejšee«, Kranjčeve pripovedne spise, romane, novele, povesti... *Strici* nam torej odkrivajo nekatere temeljne in izvirne razsežnosti Kranjčeve književne ustvarjalnosti, in razpirajo jih neposredno, pri temelju in izviru samem, ne da bi jih prevajali v beletristično formo tradicionalnega tipa, kjer bi šlo za takšno artistično »posnemanje« realnega sveta, da bi se v njem prikrivali ravno elementi posnemanja, to je, pisateljevega subjektivnega (= kreativnega) deleža pri prevajanju oziroma preoblikovanju realnosti v tekst, ter bi se tekst potemtakem sam prikazoval bralcu kot objektivna in adekvatna podoba realnosti, kot resničnost sama.

Zdaj je že jasno, da se v *Stricih* odkriva ravno pisatelj in da v njih pisatelj tudi tematizira in reflektira lastno, subjektivno in kreativno udeležbo v snovi, za katero mu gre in za katero mu je šlo že v starejših leposlovnih kreacijah. *Strici* izrekajo torej predvsem pisateljevo misel o pisanju, s tem pa seveda obenem prepričljivo razkrivajo, kako ni v besedilu nič zunaj te misli, da prihaja življenje »do svojega izraza« šele v njeni optiki, se pravi, postaja šele z njeno kreativno »pomočjo« relevantno in sploh živo. Brez nje bi življenja, kakršno razodevajo, na primer, *Strici*, ne bilo, in ne njihovih usod. Življenje oživlja šele pisateljeva

(subjektivna, kreativna) zavest. Za novo Kranjčevo knjigo se zdi potemtakem pomembno predvsem to, da je to misel neposredno odkrila in tematizirala, da ni zdaj nič več prikrita in zapostavljena v imitaciji realnosti, da torej tudi imitacija ne more biti nič samoumljivega in samozadostnega več: iluzija, da gre literarnemu besedilu za življenje, kakršno »objektivno« je, samo, je tu učinkovito (in obenem produktivno) razkrinkana in »izgubljena«.

Če se zdaj vprašamo o pglavitnih značilnostih optike, skoz katero se v knjigi *Strici so mi povedali* dviga v razvidnost življenje in smrt starega Fujsa, njegovih sinov, Kranjčevih »stricev«, in njihove sestrane, Kranjčeve matere, vse tisto njihovo dolgo, naporno, slikovito in »brezizgledno«, včasih obešenjaško in burkasto potovanje iz razpadajoče Fujsove rodovne skupnosti prek ženitve, brezkončne muzike v »Pickovi bandi« in nazadnje spet do smrti, njihovo potovanje skoz brezupno revščino, brez moči, da bi uravnali »svet« po svojih pričakovanjih in željah, potovanje skoz življenje, ki pa je tudi v najhujših trenutkih vendarle presenetljivo uglašeno in spravljeno s »svetom«, stvarmi, kakršne že so... — kakšno je tedaj pisateljevo kreativno razmerje do vseh teh ljudi, ki so, po njegovi besedi, minili in ki pripadajo le še preteklosti in samo še literarnemu spominu; če se zdaj vprašamo o tem, potem bomo morali posebej naglasiti vsaj dvoje, kot se zdi, vodilnih razsežnosti pisateljeve percepcije in transkripcije, uveljavljenih v njegovi zadnji knjigi.

Besedilo o *Stricih* si prizadeva »fiksirati« dogodke in ljudi, kot smo nemara že rekli, neposredno, ujeti jih v njihovi živi navzočnosti sami; to bi se z drugimi besedami reklo, da se jim posveča brez predsodka, apriornega »vrednostnega« prepričanja, brez »kriticistične« volje; ne gre mu, skratka, za to, da bi določalo in razsojevalo višjo vrednost posameznih dogodkov, ljudi in njihovih dejanj.

Prizadeva si jih razumeti v vsem njihovem obsegu in v temelju, ne da bi jih podrejalo oziroma predelovalo v skladu s kakšno idealno ali pragmatično Idejo. Med konstitutivnimi prvinami pisateljeve kreativne zavesti je potemtakem nedvomno ta, da se odreka ideološki ali moralni polarizaciji (nasiljevanju) uprizorjenega (zgodovinskega, eksistencialnega) dogajanja. Dobro namreč vemo: tudi pisatelj pripada temu dogajanju, v svojem spominu je sam eden njegovih akterjev, ujet v isto mrežo pričakovanja, upanja in tudi »brezizglednosti« ali, kot je zapisano na zadnji strani besedila: »... kotriga — lahko dodam: usihajoča kotriga tega pickovsko kranjčkovega rodu davnih Fujsov, doma v Fujsovih krčih, sem se rodil še v takem času, da sem vse to opisal, kot pravimo, po resnici in pravici.« Kotriga torej, ne več in ne manj, član, pripadnik istega rodu; kot pisatelj — njegov pričevalec. In kot pričevalec vendarle tudi že zunaj, osvobojen njegove peze, onkraj njegove »brezizgledne« revščine in izgubljenosti, samo še opazovalec in zadnja spominska priča njegovemu odhajanju, umiranju, ki pomeni hkrati tudi odhod čisto določenega, premaganega zgodovinskega časa in njegovih stisk. Zgoditi se je namreč moralo, da je »čas... premaknil in spodmaknil tla pod nogami stvari preteklosti«.

Kranjčevi junaki pripovedujejo natanko o tej nepovrnljivosti, »brezizgledni« in vendar tudi zmagoslavni minulosti: in vendar je spominjanje, opisano v knjigi o *Stricah*, zaznamovano predvsem z nostalgijo in melanholijo, le malo ali nič z zmagoslavjem, da je stiska njihovega, v obmurskih močvirjih izgubljenega sveta »zgodovinsko« razrešena in premagana. Nostalgija — ki ve, da se na svetu nič, kar je bilo minilo, ne povrne, in da zmerom odhajajo samo ljudje, ki so zmerom več od »zgodovine« — je v družbi z resignirano melanholijo druga poglavitna sestavina pisateljevega razmerja do »stricev«: — ob njegovem

odprtem, nič ekskluzivnem, razumevajočem in pozornem prisluškovanju stvarim in dogodkom — ob njegovi volji ujeti jih pri temelju in v izviru njihove davne navzočnosti, ki je, kajpada, nikdar ni mogoče zajeti zgolj z resnico o njeni zgodovinski določenosti in družbeni zamejenosti... Storiti, da postane skupaj s »predmetom« razviden proces spominjanja sam.



## Priloga 5: Literarna kritika Matevža Kosa (*Kritike in refleksije*, 2000)

PROZA

Katarina Marinčič: *Rožni vrt*

Založba Wieser, Celovec-Salzburg 1992

Katarina Marinčič je konec osemdesetih s svojim prvcem, romanom *Tereza*, presenetila z izdelano avtorsko pisavo in suvernim obvladovanjem romanesknega sveta. Ta je bil precej nenavaden in opremljen s številnimi starinskimi rekviziti in pripovednimi tehnikami, vendar pa je knjiga – ob nespornih literarnih odlikah – naletela na ljubeznivo recepcijo ravno zaradi svoje očitne anahronističnosti. Ta se je pač lepo ujemala s postmodernistično evforijo, njenim brskanjem po literarnozgodovinski ropotarnici in obujanjem že *videnega*.

*Rožni vrt* v marsičem korespondira s *Terezo*. V obeh primerih gre namreč za roman, v središču katerega stojita ljubezen in vse, kar se plete okrog nje. Najočitnejša zunanja razlika med obema tekstoma je ta, da je bilo dogajanje v *Terezi* postavljeno v čas ob prelomu stoletij, *Rožni vrt* pa je bliže modernim časom.

To pa še ne pomeni, da je *Rožni vrt* roman o velikih strasteh, neprespanih nočeh in še manj o radikalnih wertherjevskih »akcijah«. Prej gre za nekakšno družinsko oziroma »sorodniško« kroniko, za neskljenjene in fabulativno nezaokrožene izseke iz življenjskih zgodb stricev, tet in nečakov. Ne zgodi se nič posebno dramatičnega in pretresljivega, celo ljubezenska čustva, ki so gibalo pripovedi, ostajajo neartikulirana in meglena – kot da akterji ne vedo prav dobro, kam in kako z njimi. Tako kot že v *Terezi* se zlasti pripadniki moškega spola odlikujejo po svoji slabokrvnosti.

Posebnost romana je osredotočenost na čisto zasebnost. Avtorica se izogiba kakršnim koli socialnim, zgodovinskim, političnim in podobnim tematizacijam ali ekskurzom, povezanim s prostorom in časom romanesknega dogajanja. Pisateljski interes za zasebnost pa po drugi strani spet ne pomeni, da je v *Rožnem vrtu* na delu kakšna posebno močna »globinska psihologija«. Nasprotno: vsa »resnica« ostaja na površini, pod njo se skriva edino znana življenjska modrost o »zgodbah, ki jih piše življenje«. In avtorici moramo priznati, da je izvrsten narator: elegantno, razumevajoče in dobrohotno do vsega bivajočega se sprehaja od prve do zadnje strani romana. Njegov

145

MATEVŽ KOS: KRITIKE IN REFLEKSJE

odprti konec (prav tako kot začetek) je povsem v skladu z že omenjeno »življenjsko modrostjo«: zgodbe, ki jih piše življenje, so seveda zmeraj odprte in nedokončane. Ker ne gre za nikakršne krvave, nemoralne ali intelektualno prenaporne zgodbe, so kot nalašč za spodoben in umirjen meščanski salon – takšen, ki mu je bliže absolutistična monarhija kot revolucionarni teror.

Pisateljica je s svojima romanoma dosegla zavidljivo mojstrstvo: v kramljajočem žanru, kakršnega si je izbrala, ji na Slovenskem nemara ni para. Vonj po naftalinu, skodelici čaja in albumu stare mame ni nikakršna ovira za branje.

*Razgledi*, 1992

146

## Priloga 6: Literarna kritika Matevža Kosa (*Kritike in refleksije*, 2000)

MATEVŽ KOS: KRITIKE IN REFLEKSije

Silvija Borovnik: *Slovenija, moja Afrika*

ČZP Voranc, Ravne 1993

»Kljub moškim knjigam, ki dajejo barvo in obliko slovenski literaturi, pogosto pa ji vsiljujejo tudi 'moški slog' in 'sodobno tematiko', me osebno neskončno veseli in zabava, da je prav v zadnjih letih izšlo kar nekaj del slovenskih pisateljic, ki se odlično, marsikdaj tudi zelo duhovito, izpisujejo kot posebne in edinstvene.«

Citiranemu avtoričinemu veselju – najdemo ga v zadnjem odstavku spisa o »ustvarjalnosti slovenskih dam« – se lahko pridružimo tudi ob njeni knjigi. *Slovenija, moja Afrika*, izbor esejev in polemičnih spisov, utegne namreč vsaj do neke mere razrahljati enospolni totalitarizem (moških) esejističnih peres. Sicer pa ob branju postane očitno, da želi biti avtoričino pisanje natančno takšno, nad kakršnim se, logično, navdušuje sama: »duhovito«, »posebno« in »edinstveno«.

To ambicijo je treba kajpada pozdraviti, saj je prvi pogoj za prepričljivo esejistiko. Po drugi strani pa sugestivnost knjige zmanjšuje tematska razpršenost, ki je, razgibanemu slogu in polemični intoniranosti navkljub, njena glavna pomanjkljivost. Resda so vsi teksti nastali v zadnjih letih, pa tudi napisalo jih je isto pero, vendar je *Slovenija, moja Afrika*, kot se pač rado dogaja podobnim izborom, bolj kot izrazit, dosleden ali inovativen spopad s konkretno temo ali področjem predvsem poročilo o »življenju in delu« nekega avtorja – oziroma avtorice – v določenem obdobju in okolju.

Silvija Borovnik piše o najrazličnejših zadevah od mlade slovenske književnosti, Jančarjeve dramatike, Lipuševe proze, »ženske pisave« pa do prevajalskih dilem, Handkejeve umetnosti (z njegovim razvpitim protislovenskim hudodelstvom vred), lektorstva na tujih univerzah, slovenskega provincializma in še česa. Knjiga je žanrsko neusklajena, saj jo sestavljajo literarnozgodovinski spisi, interpretativni poskusi, polemične observacije, variacije na obče teme ter družbeno-politične analize. Te so spodbujene z razmeroma enostavnim in za argumentacijo, ob kateri se konstituira »kritični subjekt« oziroma »kritična subjektka«, dokaj udobnimi in priročnimi dvoj-

ESEJISTIKA

cam, kot so zlasti kozmopolizem-provincializem, individualizem-nacionalizem, liberalnost-konservativnost in tako naprej.

Sicer pa je kljub občasni stilistični vročici in neobvezujoči zgovornosti marsikatero izmed besedil povsem simpatično in poučno branje. Manjka razpoznavnejši konceptualni okvir.

*Delo*, 1993

### Potovanje v Kašmir

Ob drugi pesniški zbirki Aleša Štegerja *Kašmir*

Nova revija, Ljubljana 1997 (Zbirka Samorog)

Dve leti po odmevnih *Šahovnicah ur* je *Kašmir* druga pesniška zbirka Aleša Štegerja, pesnika generacije, rojene v prvi polovici sedemdestih. Vsebina te zbirke, pred knjižnim izidom obsežno predstavljena zlasti v številkah Nove revije, razkriva tako avtorjevo nadaljnje razvitje lastne pesniške intence ter celo njeno radikalizacijo kot v marsičem tudi določen odmik od nje. Naj že kar v uvodu poudarim, da *Kašmir* nedvomno ni shematsko urejena in sistemsko premišljena pesniška zbirka, saj poleg pregledne delitve na tri skladne cikle nikakor ne posreduje pretencioznejših medtekstualnih umestitev, niti ne koncipira jezikovnih, slogovnih ali morda celo pomenskih prehodov oziroma prelomov. Tako že prvi cikel, *Spust v Kašmir*, izpoveduje precejšnjo oblikovno-vsebinsko razno-terost, to pa (zlasti če prejudiciram stališče, da ta karakterizira pomensko-jezikovni repertoar knjige) daje vtis, da notranja urejenost vsekakor ne bo delovala kot dejavnejši avtorjev nagib.

Tisto, s čimer so pesmi *Kašmirja* že v revialnih objavah posebej opozarjale nase v razmerju do *Šahovnic ur*, je nedvomno pesnikov spremenjeni odnos do jezika. *Šahovnice ur* izražajo emfatično pesniško artikulacijo občutenja, da glas »ne prihaja več iz tvojih ust; / Kajti ti več nimaš



ust. V vsakem drobci; / V vsaki črepinji imajo tvoja usta sedaj tebe.« (*Usta*) Njihov jezik je bralcu izmikajoč in za avtorja skoraj nezavezujoč, saj se izpisuje v maniri iskanj izraznih možnosti za intimno metaforično govorico in posredovanje lastne galerije podob. Ko pravim spremljen odnos do jezika v odnosu do *Šahovnic*, imam torej v mislih predvsem njegovo pomensko določljivost, izrazno preciznost in opisno prezentnost, glede tega pa *Kašmir* pomeni znaten odmik od njih.

V uvodu je že bila izrečena tudi namera nakazati polje možnosti nekoliko drugačnega branja *Kašmira*, ki se nam odstira zlasti na onstranjezikovni, stvarni ravni. Že verz prve pesmi zbirke (*Žeja*) je v prenekaterem oziru nedvoumen kazalec te čustvene radikalizacije, ki jo omogoča in celo pogojuje konkretnjša, trša raba jezika: »Ko nič ne prišepetuje, marveč vse kriči, ker je nemo.« Ubesečuje namreč tako jezikovno kot opisno razmerje, ki se s celoto ozadja dojema kot dovolj oprijemljivo upoštevano. Navsezadnje bi le redkokatera metonimija lahko še bolje izražala način nagovora oziroma ozračje *Šahovnic* kot prišepetovanje. *Šahovnice* so po mojem mnenju pomensko v mnogočem že slutena (prišepetana) anticipacija *Kašmira*, *Kašmir* pa njihovo izkričano, malodušnejše (nemo) nadaljevanje. V tem oziru Štegerjeva druga pesniška zbirka zanj pomeni še globlje vživetje v čustveno-predstavni svet absurdnosti in pesimizma polpretekle moderne epohe (tej mnogokaj dolguje že njegova prva zbirka). To vživetje je občuteno že v naslovni pesmi *Kašmir*: »Svetloba je presilna, da bi gledal, ali pa je noč. / Tukaj ni glasov. Le včasih kdo vzdihne, / In tedaj prične tisoč ust hkrati kričati / Ali

recitirati kako neznano pesem.« Kašmir je svet, kjer »nikoli ne srečaš nikogar / Ali pa greš nevede skozenj« in je svet, kjer ni več smrti in ne strahu pred njo, kjer veš, kaj je mir, a ta ne prinaša odrešitve in blaženosti, temveč izgubo ter – paradoksalno – nemir.

Paradoks je kajpak hrbtna stran razsrediščenosti subjekta, njegovega trpnega prepolavljanja in nasploh razdelitve na številne akcidenčne posameznosti. In razsrediščenost subjekta je eden izmed temeljnih zastavkov Štegerjeve poetike, saj ga programsko vpelje že v prvi pesmi, *Žeji*, ki jo po nizu odvisnih stavkov konča s *Ti*. Ta osebni zaimsek postane nato jedro, osrednje mesto celotne zbirke in osnovni način lirskega nagovora, izraženega s sugestivnim notranjim dialogom.

Predstavne podobe, prepojene s tradicijo slovenskega temnega modernizma, zlasti s poetikama Daneta Zajca in Gregorja Strniše, postanejo najopaznejše in najbolj neposredno prezentne v pesmih *Vsako noč* (»Tedaj se je ob tvojem očesu zaiskrila motika.« ... »Vsako noč / Se korenine zrinesejo globlje v tvoje žile; / Vsako noč te zemlja potegne za eno noč globlje, ...«), *Tisoč vrat* (»Vseh tisoč vrat zgori, a v hipu zraste pred tvojimi očmi / Tisoč novih, še bolj strašnih vrat.«), *Kosilnice* (»Padal boš in padal in tvoja kri / Bo zelena in noža te bosta neizprosno kosila / Vso noč, vse do jutra.«), *Opolnoči* (»Prišel bo mož. Imel bo sekiro. / Nastavil bo tvojo roko na štor. / Zamahnil bo.«). Obilje evidentnih aluzij na poetiko visokega modernizma, z zelo močno izraženim tanatičnim patosom, me prepričuje, naj izrečem pomislek ne samo o avtentičnosti Štegerjevega čustveno-predstavnega sveta, temveč tudi

URBAN VOVK

o iskrenosti njegovih lirsko-subjektivnih stisk in temačne samodestruktivnosti. Morda je to moja osebna težava, vendar v tem blodnjaku podob bolj kot kaj drugega zapopadam literarno pozo.

Po drugi strani se zdi *Kašmir* problematičen ravno tam, kjer se najbolj oddalji od *Šahovnic* – ko jezik prevzema manj poetičen, enostavnejši izraz. V mislih imam zlasti pesmi *Safari*, *Tebi* in *Ljubezensko pesem*. Težava je v tem, da jezik tam, kjer naj bi bil najbolj sproščeno pripoveden, v resnici zdrkne na trivialno spogledljivo raven. Razlog je najbrž ta, da avtorju, ki je sicer precej močnejši ali celo zelo močan v senzibiliteti nadgrajevanja jezika, s tem ko zavestno izbere nepreobražen jezik, poante ne uspe dovolj prepričljivo premestiti na izpovedno-sporočilno reflektirano raven.

*Kašmir* Aleša Štegerja je vsekakor zanimiv poskus (dokončne) afirmacije avtorjeve poetike v tem prostoru, vendar kljub pretencioznejšim vsebinskim zastavkom še ne zadosti pričakovanjem, saj je v njej premalo zaznavna prav intimna eksistencialna stvarnost, po kateri naj bi bil po pričakovanjih prepoznavnejši od *Šahovnic ur*.

*Literatura 82, april 1998*



## Priloga 8: Literarni kritiki Maje Megla in Jelke Šutej Adamič (*Književni listi Dela*, 24. 6. 2014)

Maja Megla

### O moralno dvočlni družbi

Kate Summerscale

#### Sramota gospe Robinson

Zala, Ljubljana 2014, prevod Maja Ropret

**R**oman, ki ga je avtorica že drugič napisala po resničnih dogodkih in na podlagi arhivskih virov (za roman *The Suspicions of Mr. Whicher*, ki obravnava viktorijanski umor, je leta 2008 prejela nagrado Samuela Johnsona za stvarno literaturo), je tudi tokrat postavila v viktorijanski čas. Govori o odmevnem sodnem primeru iz leta 1858, ko je v Londonu Henry Robinson vložil zahtevo za ločitev od žene zaradi prešuštva na podlagi njenega intimnega dnevnika, v katerega je zapisovala svoja hrepenjenja in čustva. Nastal je škandal, njenih dnevniških zapiskov pa niso brali samo sodniki in pravniki, temveč tudi javnost, saj so jih na svojih straneh objavljali vsi časniki.

Isabella Robinson je bila poročena ženska in mati treh otrok, ki se je zaljubila v deset let mlajšega zdravnika Lana. Bila je nesrečno poročena s Henryjem Robinsonom, podjetnikom, ki je imel

ljubico in dva nezakonska otroka.

Zanimal ga je le denar, medtem ko je sama hrepenela po intelektualnih vsebinah, razgovorih o filozofiji in poeziji. Vse to je delila z zdravnikom Lanom (odprl je



griču. Polagoma sva se vzpela in jaz sem počila v suht praproti. Kaj je sledilo, ne bom izjavljala.»

Ali sta imela seksualni odnos ali ne, iz dnevnika ne izvemo. Leto kasneje (leta 1856), ko je zbolela, ga je našel mož, pobral otroke, jo zapustil in vložil zahtevo za ločitev. Bil je eden prvih primerov, ki so ga obravnavali po novem zakonu (Matrimonial Causes Act iz leta 1857,

ki je omogočal ločitve tudi srednjemu razredu). Njeni odvetniki so jo branili kot seksualno obsedenko in nimfomanko, ki je v dnevnikih ustvarila svoj domišljjski in fantazijski svet. S tem zagovorom je rešila svojega ljubljenega, a zanjo je bila podoba nimfomanke še bolj sramotna, kot bi bila podoba prešuštnice.

Roman, ki je križanec med literaturo in zgodovino, sodi v zvrst tako imenovane nefikcijske, neleploslovne oziroma stvarne literature, ko avtorica v vlogi zgodovinarke pripoveduje zgodbo, kot bi pisala leposlovje. Ker so dejstva, izbrskana iz arhivov in časopisov, dolgočasna, jih oplemeniti z znanstvenimi ali medicinskimi (spoznanji tistega časa, recimo o začetkih homeopatije in hidroterapije, prvih priročnikih o seksualnosti ipd. Kate Summerscale se poglobi v moralno dvočlen svet tedanje družbe, ko je ženska zaradi prešuštva izgubila otroke, moža in premoženje, mož pa je ostal zaradi istega dejanja nekažnovan. Njemu je bilo prešuštvo dopuščeno, žena pa se je lahko ločila le, če mu je dokazala seksualno ali fizično nasilje.

Knjiga je poslastica za ljubitelje zgodovinskega vpogleda v viktorijansko družbo, za ljubitelje stilistično izbrušene pripovedi in napete zgodbe pa je manj privlačno branje. Faktografska genealogija vseh akterjev in njihova družinska debela, križana s profesijami in karierami, usodami, zakoni in otroki, je pisana kot poročilo, ki izsuši bralčovo pozornost.

Jelka Šutej Adamič

### Resno, a tudi šegavo

Iztok Ilich

#### Varuhi izročila

Založba Mohorjeva družba, Celovec 2014

**I**ztok Ilich, publicist, urednik in prevajalec, se že več kot štirideset let oglašja v slovenskih časnikih in revijah z zapisi s področja kulturne zgodovine in etnologije. Zdaj je svoje dolgoletno delo in veliko ljubezen do slovenske dediščine ujel tudi v knjigo *Varuhi izročila* s podnaslovom *Naša kulturna dediščina v dobrih rokah*. Že iz naslova lahko razberemo, da se je tokrat skozi zgodbe o ljudskih šegah in običajih spomnil predvsem požrtvovalnih ljudi, ki skrbijo za posamezne elemente dediščine, jih hranijo in varujejo. Knjiga se želi pokloniti dolgi vrsti širši javnosti malo znanih ali neznanih varuhov spomina in nadaljevalcev izročila prednikov.

Pisec je predan ljudskemu izročilu, veliko časa je preživel na terenu med ljudmi, prebral številna besedila, ki se nanašajo na etnološke teme, kar je razvidno tudi iz njegovega dela. »Za to, da bi cenili sebe in svoje, kar ustvarjamo



ali so ustvarili drugi pred nami, je ohranjanje spomina na minule čase in razumevanje razmer, v katerih so živeli in zdržali rodovi naših prednikov, še toliko bolj pomembno,« je prepričan avtor in odločno zatrjuje, da »gre za našo skupno kulturno dediščino kot kolektivno vrednost – v nasprotju z družinskim ali individualnim

nasledstvom –, ki nas poleg jezika najbolj nezamenljivo opredeljuje kot etnično skupnost. Če usahne spomin, se pretrgajo vezi, zaradi katerih smo ljudje to, kar smo.»

S knjigo *Varuhi izročila* je Ilich ustvaril svojevrsten vodnik po naši kulturni dediščini v devetih tematsko zaokroženih poglavjih, ki jih dodatno bogati več kot štiristo fotografij in drugih ilustracij. Piše sproščeno in se izogiba strokovni terminologiji, kar je posebna privlačnost knjige, ki je tako namenjena širšemu krogu bralcev. Hkrati – še posebej v

uvodih v poglavja – niza ugotovitve drugih raziskovalcev (dr. Nika Kureta, Damjana J. Ovsca, dr. Janeza Bogataja idr.), kar dviga strokovno raven obravnavanih tem. To so pustni liki, cvetnonedeljske butare in potice, mlaji in majenca, poletni venčki in šopki, slovensko morje, etnološki muzeji in zbirke, Kraška ohcet, tradicionalne obrti in veččine ...

Predstavljanje šeg in običajev si sledi brez posebnega reda, kar včasih deluje kaotično ali vsaj begavo. Bralec na drobne bisere naleti bolj naključno, kot denimo v poglavju *Kje je slovensko morje*, ko spremlja razmišljanje kapitana in raziskovalca Bruna Volpija Lisjaka, ki si še vedno prizadeva za širjenje zavesti, da so bili naši slovenski predniki stoletja gospodarji severozahodnega roba Jadranskega morja. Ali naleti na sočno predstavitev ljubljanske butarice in ljubenske potice v poglavju *Sporočila mladega zelenja*, v katerem se avtor uvodoma nanaša na Damjana J. Ovsca, ki piše, da »prazniki rastlinstva, katerih zapletene obrede poznajo v vseh kulturah in dosežejo vrhunec ob poletnem solsticiju – kresni večer je umeščen na 23. junij –, slavijo kozmične sile, ki se izražajo v letnih ciklih ...«.

Še posebej vreden in zanimiv je avtorjev »skok« v zamejstvo. Dodatna vrednost knjige so poglavja o manj znani kulturni dediščini slovenske skupnosti v okolici Trsta in Gorice, v nadiški Benečiji in na avstrijskem Koroškem.



## Priloga 9: Literarni kritiki Marine Radić in Janez Markeša (Književni listi Dela, 15. 7. 2014)

Marina Radić

### Od revolucije do ljubezni



Dušan Jovanović

#### Boris, Milena, Radko in druge igre

Cankarjeva založba, Ljubljana 2013

**Z**a slovensko dramatiko ni nujno značilno, da dela svojih avtorjev izdaja v knjižni obliki, zato je vsaka takšna izdaja dobrodošla in vredna pozornosti. Boris, Milena, Radko in druge igre je izbor osmih najbolj značilnih besedil iz obsežnega opusa Dušana Jovanovića. Pričuje o knjigi se začne s politično parodijo Norci, v kateri se Jovanović ukvarja s tematiko revolucije. V njej na značilno ludističen način pokaže, da je revolucija igra norcev, kjer besede izgubijo svojo sporočilno funkcijo. So samo še izprazen jezik, zapolnjen z revolucionarnimi frazami.

V absurdni komediji Znamke, nakar še Emilija nadaljuje, kar je začel že v Norcih. Svet v igri deluje kot prevara, kjer nihče ne služi nikomur oziroma vsi varajo vse in nihče nima samo ene vloge. Osvoboditev Skopja se ukvarja s temo generacijskega prepada, kjer sinovi in očetje ne najdejo skupnega pogleda na sedanost in preteklost. Vojno gledamo z očmi

šestletnega Zorana in ravno ta otroška perspektiva stoji nasproti uradnemu zgodovinsko pisju in očetom, ki so nagnjeni h glorificiranju ideologije. Jovanović svoje Karamzinove postavi v povojno socialistično Jugoslavijo, kjer se v prvem delu ukvarja s politično prevzgojo (aluzija na Goli otok) jetnika Svetozara Mitića. V drugem delu spremljamo usodo njegovih treh sinov, ki so odrasli brez očeta. V drami



o zakonskem brodolomu Zid, jezero Jovanović preusmeri svojo pozornost v raziskovanje medčloveških odnosov. Ne ukvarja se več z družbo, ampak z intimnim razmerjem med moškim in žensko. Skozi besedilo, ki je oblikovano kot model igre v igri, spoznavamo zakonca Lidijo in Rudija, ki živita vsak v svoji polovici hiše, ki je na pol pregrajena z zidom. Sta skupaj, ampak nista. Živita v sedanosti, ampak skozi besedilo, ki je že vse od začetka resnobno in teče brez humorja, ugotavljamo, da

je njuna sedanost v bistvu še vedno preteklost. Počasi prihajajo na dan temne plati človeške narave, ki so se sprva skrivale pod masko odprtosti, v resnici pa nikoli nista znala preseči omejenosti v medsebojnih odnosih. Jovanovića Antigon predstavlja dekonstrukcijo in rekonstrukcijo antične (hkrati pa tudi Smoletove) Antigone. S preigravanjem arhetipske zgodbe »bratomora« ustvari realno odslikavo »bratomorne« vojne v nekdani Jugoslaviji.

Z alkokomedijo Klinika Kozarck se vrača k zabavljaskemu humorju, kjer pacientom strežejo zdravilo (tako imenovano pekočnico), zaradi katerega so pijani, ne da bi bili zares pijani. Vendar v nasprotju s komičnimi figurami v drugih Jovanovićeveh igrah ti v Kliniki Kozarck izgubljajo tradicionalno komično dimenzijo. Prikazani so v svojem boju za preživetje, nočejo spreminjati sveta, ampak se mu samo prilagoditi in na ta način preživeti. V najnovejšem besedilu Boris, Milena, Radko spoznavamo upokojeno igralko Mileno, ki se zaljubi v Borisa, vendar noče pustiti svojega moža Radka. Zato vztraja, da živi v troje. V besedilu se prepletajo dokumentarni in fiktivni elementi, saj ima za osnovo ljubezensko življenje dejanskega Jovanovića in njegove dejanske soproge Milene. Ampak namesto dobesedne obnove preteklosti Jovanović prek ironične distance potegne iz nje arhetipske ljubezenske situacije in v kombinaciji s fiktivnimi elementi zgradi komedijo, ki spregovori o prevečkrat tabuiziranih odnosih starejše generacije.

Janez Markeš

### Kako smo terjali svoje



Jernej Kosi

#### Kako je nastal slovenski narod

Sophia, Ljubljana 2013

**N**amen knjige Kako je nastal slovenski narod je širokemu bralstvu na razumljiv način predstaviti dileme onarodovanja. Izogniti se želi pastem modernistične doktrine, v kateri se nacionalizem javlja v simbiozi z »verskim diskurzom«, ki poskuša »poiskati posvetni način za transformiranje usodnosti v kontinuiteto in slučaja v smisel«. Že v temelju se avtor poskuša ogradi od teze o tako imenovani slovenski kontinuiteti, o biološki in krvni sorodnosti kot nosilcu kontinuitete skozi čas.

Pokaže, kako se model jezikovnega rodovnika prilaga političnim potrebam »etnolingvističnim« nacionalnim gibanjem in kako se vzvratno ozirajo in se poskušajo zgledovati po metodi botanika Karla Linneja in po modelu njegove sinhronne klasifikacije, nato pa po Darwinu, ki je na podlagi tega vpeljal sistem diahronne klasifikacije. Avtor polemizira s teoretiki, ki narodni jezik postavijo za objektivno

določilo narodove etničnosti, saj se na ta način da ujeti v zaprt krog vzrokov in posledic, zato razprava o jeziku lahko služi le ugotovitvam o razvoju jezika in nič več od tega. Ko odpre modernistično perspektivo tega vprašanja, se Kosi sklicuje na Ernesta Gellnerja, Benedicta Andersona, Erica Hobsbawma in Johna Breuillyja. Gre v temelju za stališče (Gellner), da so nacionalizem in narodi sociološko nujni pojavi moderne industrijske

družbe, plod modernizacijskega prehoda in vzajemnosti med politično in nacionalno enoto.

S tem okvirom pravzaprav zaokroža teoretski okvir te razprave. V opredelitvi vprašanja boste lahko na primer prebrali, kaj o narodu misli SSKJ, umanjajo pa na primer temeljna teoretska dela, denimo Jezik, ideologija in Slovenci Slavoj Žižka. Prav tako umanjka razdelava politično-filozofskega vidika razmerja med narodom in nacijo.

V najbolj razsežnem delu se knjiga razvije v zgodovinsko delo, ki gre v logičnem zaporedju. Ta del razprave se tako rekoč začne in konča z Matijo Majarjem Ziljskim. Avtor pozornost posveti avstrijskemu izobraževalnemu sistemu, razvoju osnovnega šolstva in uveljavljanju slovenskega jezika v njem. Naslednja etapa je reorganizacija tega v Ilirskih provincah in novi modernistični logiki, ki pride iz Francije. Nato vstopi v različne kombinacije avtonomnih gibanj in predvsem osebnosti, ki jih prištevamo velikemu slovenskemu narodu. Tu nastopi Valentin Vodnik, ki praktično artikulira, kar v reformaciji predhodi s Primožem Trubarjem. Tu so Marko Pohlin in Žiga Zois, za njim že omenjeni Matija Majar Ziljski pa Prešernova generacija z Jernejem Kopitarjem in njegovo »karantansko teorijo« in predlogom Matije Čopa, naj se knjižni jezik Slovencev vzpostavi z dogovorom. Os razvoja v povzetku gre takole: kranjski knjižni jezik s tradicijo iz 16. stoletja – koroška glasoslovna knjižna različica ter vzhodnoštajerska različica iz sredine 18. stoletja – Kopitarjeva slovnica kot temelj za današnji knjižni jezik. Tako pride do vznika slovenskega nacionalnega mišljenja in številnih imen, ki na koncu pravzaprav rezultirajo v letu 1848 in znamenitem Kaj Slovenci terjamo? Matije Majarja Ziljskega. Omeniti velja še obravnavo Bleiweisovih Kmetijskih in rokodelskih novic, tako rekoč »laboratorija slovenskega nacionalizma«. Pri teh modernih nastavkih delovne produkcije pa razprava tudi o(b)stane.



**Priloga 10:** Literarni kritiki Jelke Kernev Štrajn in Gabriele Babnik (*Književni listi Dela*, 2. 12. 2014)

Jelka Kernev Štrajn  
**Iz Murine mrtvice**



Denis Škofič: *Sprehajalec ptic*  
ŠTUDENTSKA ZALOŽBA, LJUBLJANA 2013



*Sprehajalec ptic* je prva pesniška knjiga mladega avtorja, ki že z izbiro naslovne besedne zveze daje slutiti, da poezije ne le piše, ampak o njej tudi razmišlja. Zgovoren naslov pričujoče knjige potrjuje, da je naloga poezije tudi v tem, da nas njene ubeseditve iz okvirov izrekanja možnega predstavljajo v svet tisočeri nemožnosti.

Govorec v *Sprehajalcu ptic* počne natanko to: prizore na podlagi izbranih nosilnih besed (ptica, hiša, kletka, ptičja hišica, gnezdo, gozd, voda, nebo, mrtvica, reka Mura), ki označujejo oprijemljivi svet, pred bralskimi očmi spreminja v neznano, pri tem pa se znana, razsežnost njegovih podob in prispodob nikoli povsem ne izgubi. Z nekaterimi skladenjskimi obrati gradi alternativo obstoječemu svetu, vendar tako, da stvari in odnosov ne postavlja na glavo v smislu karnevalske, pač pa sprevrta njihovo logiko. Tako na primer žolna ne kluju drevesa, ampak drevo žolno; sestradana ni le lisica, ampak tudi gozdna prst, voda na odplavi čolna, pač pa čoln vodo, itn. Opaziti je, da govorec v tej drži vztraja.

Zbirka sestoji iz posameznih pesmi, nekakšnih malih zgodb, ki bolj ali manj sodijo v isti okvir. To je tudi eden izmed razlogov, da Škofičevih sicer inventivnih in slikovitih prispodob nikakor ni mogoče razglasiti za nadrealistične metafore, navzlic nekaterim izrecnim navezavam na nadrealizem. Vse preveč trdno so namreč vpete v kontekst, a to je v pričujočem primeru prej odlika kot pomanjkljivost knjige. Tako na primer naletimo na nakupovalni voziček, ki se mimogrede transformira v ptičjo kletko, ta pa po svoje spet evocira vrsto podob, denimo trepalnice v vlogi vrat kletke, skozi katera nekdo spušča na svobodo »ptice« iz svoje notranjosti: Zjutraj, ko vstaneš, odpreš kletke / trepalnic in jih spustiš na svobodo. V tem primeru ptice sicer učinkujejo povsem metaforično, vendar v kontekstu zbirke kot celote ni poleg metaforične nič manj pomembna njihova dobesedna razsežnost čisto konkretnih bitij iz mesa in krvi (žolna, vrabci, vrane, kosi, lastovice, kormorani).

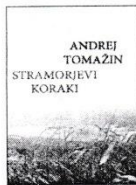
Isto velja tudi za drugo, v pesmih reprezentirano živalstvo, rastlinstvo in naravo nasploh. Glede na to lahko sklepamo o intenzivni soudeleženi tih besedil v čutni razsežnosti govorcevega sveta, podloženi z vsestransko občutljivostjo – značilen primer je pesem o kormoranih, ki jih ribiči silijo, da z zadržanjenimi grli lovijo ribe –, mestoma izraženo tudi z angažirano držo, ki valovanje reke Mure transformira v drdranje šivalnih strojev nesrečne tekstilne tovarne: Vsi vedo za deroče drdranje šivalnih strojev valov, da, vsi vedo za šivalne stroje reke Mure, ki si kljub regulaciji že dolgo šiva nov mrtvi pokav.

Angažirani pogled na svet govorcu omogoči, da ne družbe ne narave ne obravnava kot nekaj samoumevnega, pač pa kot nekaj, kar je treba vsak dan na novo motriti in se ob tem celo žalostiti. To, kar uziiramo, je namreč obsijano s temno lučjo, ki je pesniško prepričljiva, a bi bila zagotovo še prepričljivejša, če bi v besedilih pogosto navzoče medbesedilne navezave (na Shakespeara, Süskinda, Hemingwaya in druge) bile manj eksplicitne in zato poetično učinkovitejše. Tako kot je to v primeru uvodne pesmi, v kateri prvi stavek: Včasih se ti zazdi, da si se izgubil, nevsiljivo prinaša znani odmev davne pesnitve.

Gabriela Babnik  
**Vaške gostilne, užaloščeni tipi in vonj po slivovki**



Andrej Tomažin: *Stramorjevi koraki*  
LITERA, MARIBOR 2014



Prozni prvenec Andreja Tomažina *Stramorjevi koraki* je v degradirano in bolj ali manj interno polje slovenske književnosti vskočil kot komet. Njegovo izjemnost gre pripisati najprej temu, da je subverzivno pristopil k fetišizirani temi o izgubljeni generaciji, toda namesto da bi Tomažin govoril o izgubljenosti, govori o posameznikovi multipli identiteti. To izgradi s pomočjo zaciklanih krogov pekla, začenši

z letom 1965, pri čemer spomini junakov segajo globoko v čas pred drugo svetovno vojno, in konča neke v zdajšnjosti, ki pa se v sklepni zgodbi pripne na dogajanje leta 1991. Vsaka izmed osmih zgodb, ki so tematsko prepletene, zaradi česar bi Stramorjeve korake potencialno lahko brali tudi kot roman, vsebuje zgodovinske reference, ki pa jih avtor razhajka in laboratorijsko razdre ter potopi v intimistične zgodbe.

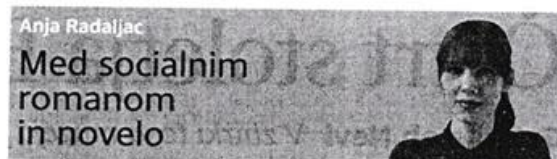
Druga subverzivnost, ki si jo privoščiti Tomažin, je milje, v katerega postavi junake; priključuje predvsem getoizirano in marginalizirano okolje periferije, alkoholiziranih moških na tej periferiji, razdrapanih avtomobilov in traktorjev, predvsem pa pretepenih in zlorabljenih žensk. Naj se še tako trudimo s postmodernizmom ali multikulturalizmom, nam pravi avtor, okolje, v katerem smo se formirali kot človeška bitja in kot nacija, je okolje vaških gostiln, užaloščenih tipov in vonja po slivovki.

Kot pravi pisec spremnega zapisa Muanis Sinanović, ima empirično kmetstvo v Tomažinovi knjigi pomembno vlogo, vendar ni njegova afirmacija. Zelo malo verjetno je na primer, da bi kmet, kot se pojavlja v zgodbi Na rjavi zemlji ni dovolj prostora za njegovo seme, tudi v resničnosti bral francosko filozofijo; Tomažina namreč ne zanima referencialnost ali dokumentarizem, temveč univerzalizacija simbolnega. Njegovi kmetje in kurbe in vojni pohabljeni so – in to ne samo zaradi aluzivnih preskokov ali avtorjevih metabesedilnih intervencij – poosebljena metafizika. Njihova metafizičnost se med drugim kaže v patološki spolnosti: brutalen seks, ki se ga gredo, je zagotovilo, da še ni vse izgubljeno, da se še lahko dvignejo nad črtno, v katero so bili pahnjeni, čeprav se bodo vanjo, in ta vednost (prisotnost smrti) je ves čas na dosegu roke, zaradi česar se teh zgodb poleg grotesknosti in absurdnosti drži nezglašljiv ton morbidnosti, za vedno izgubili.

Tomažin pripelje svoje zgodbe, tako na jezikovni kot tematski ravni, do eksistencialnega in ponekod tudi ludističnega roba predvsem zaradi asociativnih preskokov; pripoved se neke na sredi prekine, toda zelo kmalu se izkaže, da dogajalni »sklop« išče stik s prejšnjim. Drsimo torej po toboganu in gledamo, kam vse nas vodi pripovedovalec, ki bistveno v zgodbi ponavadi zamolči ali pa nam v najboljšem primeru razkrije v oklepajih. Tovrstni zamolki so nekakšen odvod iz totalnega, samozadostnega sveta, ki ga proizvajata Tomažin. Ob sveži in inovativni leksiki, zahtevajoč od bralca svojevrstno angažma, lahko dodam le še to, da nà tako gosto in hkrati živo (literarno) govorico že dolgo nisem naletela.



## Priloga 11: Literarni kritiki Anje Radaljčac in Petra Raka (*Književni listi Dela*, 23. 12. 2014)



Vladimir P. Štefanec: **66,3m²**  
MLADINSKA KNJIGA, 2014



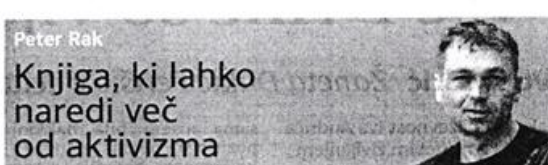
Prekarno delo, nizki prihodki, visoke najemnine – vse to je bržkone vsakdan preštevilnih mladih, ki šele vstopajo na trg dela. 66,3m² Vladimirja P. Štefaneca nas uvodoma seznani z mladima arhitektoma, Alešem in Zalo, ki se znajdetta prav v tovrstnem neugodnem položaju in jima je lastno stanovanje nekakšen simbol srečnejšega življenja. A pod krinko njune varčnosti ter sanjaštva se skrivata materializem in nezmožnost za gradnjo partnerskega odnosa.

Morda to manj drži za Zalo in bolj za Aleša, a o njej žal izvem premalo, da bi lahko sodili. Zala je namreč nenehno odsoten lik – dela v nekem arhitekturnem biroju in bralec se z njo sreča še redkeje kakor Aleš, ki preživlja dneve v sanjarjenju in narcističnem premišljevanju o lastnih sposobnostih in veličini. Zala je tako le orodje, s katerim pripovedovalec osvetljuje Alešev značaj. Delo obravnava le Alešev psihološki razvoj in se ukvarja z enim dogodkom (nakupom stanovanja, ki ga iz Zaline nepričakovane dediščine za njenim hrbtom opravi Aleš).

66,3m² je na presečišču med socialnim romanom ter novelo. Če ga poskušamo brati kot roman s socialno tematiko, naletimo na skrajno neprepričljivo situacijo para, ki iz želje po lastnem stanovanju v neugodnih okoliščinah razvije obsesijo, hkrati pa ni zmožen premisliti možnosti, da lahko dediščina služi kot investicijski denar – kar bi, pravzaprav, lahko povsem zadovoljivo razrešilo njun družbeni status ter jima zagotovilo finančno varnost, zaradi česar nam umanjka osnovni konflikt, ki je potreben za socialni roman; brezizhodna socialna ogroženost. Hkrati je stanovanjska problematika orisana površinsko, enoplastno – zgolj z ene same (relativno neprepričljive) pozicije.

Kot novela 66,3m² prav tako ne deluje najbolje, ker kljub vsemu posveča preveč pozornosti – podobno, kot to počne skrajno egocentrični, narcisoidni Aleš – zunanjemu. Če naj obsesija s stanovanjem v tovrstnem branju služi predvsem kot Alešev obrambni mehanizem ob soočanju s počasnim propadom partnerskega odnosa, je površna obdelava te tematike še vedno problematična. Tekst med drugim ponuja preveč slepih ulic; nastop Aleševe mame, denimo, ki se pojavi kot nekakšna skica in naj pokaže, da Aleš izhaja iz neurejene družine ter (to je še bolj neprepričljivo) kot finančni deus ex machina ob koncu. Tudi Zalin psihološki oris ni učinkovit. Predvsem je problematična psihološko neutemeljena nezmožnost, da bi porabila svojo dediščino kot (denimo) investicijski denar; Zala je – kolikor se pač pojavlja – namreč prikazana kot ambiciozna, sposobna, odgovorna, zrela, delovna oseba, ki si želi nekoč ustanoviti podjetje.

Če bi bilo delo spisano počasneje in manj rokohtirsko, bi lahko bilo odličen socialni roman, ki kot prvi v domači produkciji obravnava perečo stanovanjsko problematiko in previdno slika medosebne odnose. Če bi ... očitno sem se od Aleša nalezla sanjaštva.



Branka Jurca: **Pot v svobodo**  
LITERA, MARIBOR 2014



Na prvi pogled se zdi izdaja izbora kratke proze Branke Jurce precej anahronistična poteza, koga naj bi danes še zanimal zbir predvojnih in nekaj povojnih novel, napisanih z dovolj prepoznavnimi elementi socialnega realizma. Danes so pač drugi časi, spremenile so se okoliščine, način razmišljanja in predvsem dojemanja poslanstva literature in umetnost nasploh, ki

sta se razčlenili v brezštevilne smeri, forme in žanre, v katerih skoraj nihče več ne »utruja« bralca z opisom bede in stisk tako imenovanega malega človeka.

Vendar se branje že po nekaj straneh spremeni iz obveze v užitek. Jasno se namreč izrazi distinkcija med tako imenovanim socialističnim in socialnim realizmom, kljub jasni svetovnonazorski opredelitvi pisateljice, ki je že pred vojno pripadala socialistično usmerjenemu krogu, je v njenih delih malo ali nič aktivizma ali celo ideološkega agitiranja. Izbira snovi ter osrednjih likov se resda navezuje na principe socialnega realizma, vendar je to povsem v skladu z njeno siceršnjo socialno občutljivostjo, ne nazadnje so bili njeno otroštvo in mladost ter predvojno službovanje učiteljice v Slovenskih goricah v neposrednem stiku s takšnim okoljem.

Vendar so tukaj v ospredju osebni, celo intimni pogledi na problematiko, naj je socialni kontekst še tako jasno začrtan in zajema motiviko predvsem iz polproletarskih družbenih slojev, gre za prikaz kompleksnih osebnosti. Te nimajo heroičnih atributov, ne gre za moralno neoporečne in zgledne protagoniste, ki so se po spletu nesrečnih okoliščin pač znašli v nezavidljivem položaju, temveč za pogosto šibke, neodgovorne in zmotljive ljudi z vsemi človeškimi hibami in napakami, ki jih povrhu vsega bremenita še revščina in brezpravnost.

Prav tako so zanimivi nekateri jasno razberljivi avtobiografski fragmenti in ne nazadnje tudi prikaz prelomnih zgodovinskih dogodkov. Ti morda niso povsem faktografsko natančni, temveč so romansirano prirejani, vendar še vedno dovolj objektivni, da se lahko z njimi identificira vsak, ki jih je doživel, ali si jih prepričljivo predstavlja tisti, ki jih ni. Mlajše generacije torej, katerim je Branka Jurca kasneje namenila osrednji del svojega knjižnega opusa, prav njim pa morda velja priporočilo, da si preberejo še tele tako rekoč antične novele.

In seveda tudi drugi. Danes imamo sicer sila veliko ljudi, ki so se samooklicali za varuhe interesov »malega človeka«, vendar razen občasnega gromovništva in abstraktnega patetičnega populizma od njih ni veliko koristi. Vsakomur pa bi moralo biti zdaj že jasno, da noben gromoglasen aktivizem ne bo spremenil poraznih razmer, v katerih se je znašel dobršen del populacije, spremembe na bolje bodo postopne in lahko temeljijo izključno na pristni empatiji in solidarnosti in ne na praznih političnih sloganih. Umetnost in še zlasti literatura lahko tukaj odigra pomembno vlogo, za začetek je odpreti knjigo Pot v svobodo Branke Jurce kar dovolj.



## Priloga 12: Literarni kritiki Aljoše Harlamova in Gaje Kos (*Književni listi Dela*, 20. 1. 2015)

Aljoša Harlamov

### Kamen, ki sproži plaz



Veronika Simoniti: **Kameno seme**  
LITERA, MARIBOR 2014



Že dolgo ni bila krovna metafora izbrana tako natančno, obenem pa omogočala toliko različnih in večplastnih interpretacij. Kameno seme iz naslova je tako predvsem kamen, ki ga nekdo zaluča v Joāa, ta kamen pa potem sproži za sabo plaz dogodkov, ki razkrijejo skrivnosti majhne skupnosti domačinov in dopustnikov zaselka Anti na Hrvaškem. O tej skupnosti je obenem mogoče reči, da je 'kot okamnena v nekem minulem času, bodisi zaradi razmerij, v katerih posamezniki vztrajajo, četudi iskre ni več ali je bila pač vedno samo privid, bodisi zaradi meščanske konservativnosti, na katero stavijo celotno identiteto. Ne nazadnje lahko kamen vidimo tudi kot metaforo strukture romana, ki je čudovito mozaična – ista zgodba, osvetljena s subjektivnih zornih kotov protagonistov, ki z različno vednostjo, različnimi pogledi in prepričanji, tudi kulturnimi in nacionalnimi ozadji, pred bralčevimi očmi počasi sestavljajo širšo sliko dogajanja. Tako roman zajame elemente psihološkega romana, družinskega romana, detektivke oziroma kriminalke, elemente ljubezenskega romana ter romana odraščanja.

Glavna odlika Kamenega semena je detajlen uvid v duševnost posameznih literarnih oseb; predvsem psihološki portreti ženskih likov so prepričljivi in izredno plastični; med njimi še prav posebno Mira in Letizia – medtem ko pri moških likih obširnejša refleksija pravzaprav umanjka in so prikazani predvsem skozi svojo dejavnost. Kar si lahko istočasno pojasnimo kot prikaz vztrajne patriarhalnosti tega okolja, v katerem so ženske še vedno odrinjene v zasebno; lahko pa avtorici očitamo tudi stereotipno delitev po spolu, na žensko kot nosilko intimne in moškega kot nosilca akcije. Vendar sam pravzaprav menim, da gre prej za problem strukture. Ker je roman razdeljen na tri dele, pri čemer so v prvem fokalizatorji ženske, v drugem moški, v tretjem pa so mešani, se ključne stvari dogajajo v zapletu in razpletu, medtem ko je naloga osrednjega dela v glavnem ta, da žene zgodbo dalje, zato je v njem več dogajanja. In ker je še tisto zunanje dogajanje bolj kot ne predvidljivo ali celo banalno – zalučani kamen je Joāa sicer nekoliko poškodoval, a neki velik zločin tudi ni; razlogi za Claudiovo nenadno izginotje so splet precejšnjih naključij; da je Gino gej, je jasno, saj avtorica navzame kot preveč stereotipov in namigov, da bi nas skrivanje držalo v suspensu ali da bi bili ob razkritju presenečeni; tudi streljanje v sklepu romana se izteče precej benigno ... –, je sredica romana najšibkejša, zaradi česar trpi tudi zaključek.

Naštete šibkosti pa vendarle ne izpadejo tako usodno, saj je glavna moč romana, kot rečeno, v prepletu kompleksnih perspektiv, v »pomnoženih zornih kotih«, v katerih je prostora tudi za iracionalno, subtilno in sugestivno, kar poskrbi za dovolj razgibano in čustveno intenzivno branje. Nekatera poglavja bi najbrž delovala tudi kot samostojne kratke zgodbe oziroma novele, kar prav tako govori o njihovi izdelanosti ter s tem povezanem bralskem užitku.

Gaja Kos

### Krivda etc.



Annabel Pitcher: **Rdeče kot kečap**  
MLADINSKA KNJIGA, LJUBLJANA 2014, PREVOD KAJA BUCIK VAVPETIČ



Annabel Pitcher zahteva pozornost bralca in jo z udarnim začetkom nedvomno nemudoma dobi: »Pri meni ni šlo za žensko, ampak za fanta. Ubila sem ga pred točno tremi meseci.« Besede zapiše dekle, ki se predstavi z lažnim imenom Zoe, in sicer v pismu, namenjenem gospodu Harrisu, na smrt obsojenemu zaporniku, ki je umoril ženo in soseda. Zoe v prvem pismu nadaljuje takole: »Höčete vedeti, kaj je najhujše? Izognila sem se kazni. Nihče ni ugotovil, da sem kriva jaz.«

Dekle torej gloda občutek krivde, zapornik Harris pa je nema priča, zaupnik, ki se mu spoveduje, da bi ji vsaj nekoliko odleglo. Na tej točki bralca zanima predvsem dvojje – kaj se je usodnega 1. maja dejansko zgodilo in kako bo Zoe zvozila naprej. V pismih nam z informacijami streže premišljeno počasi, neke omeni »Sandrino vreščanje, ki sem ga nocoj prvič slišala v sanjah«, druge »izginjajočo dlan« itd. Izkaže se, da se je znašla v zapletenem oziroma še posebej občutljivem ljubezenskem trikotniku – med dvema bratoma; v enega se zaljubi, z drugim pa hodi bolj kot ne le zato, ker je pač tiste sorte šolska trofeja, ki se ji ne reče ne, če se ti ponuja, za povrhu pa živi v veri, da ima drugi (pravi) dekle. Zoe se ujame v krog laži, poleg tega pa tudi njeno družinsko okolje ni pretirano spodbudno – starša se prepirata in tri sestre puščata v nevednosti, zakaj ne smejo obiskati bolnega dedka; Sophie trdi, da ima težave v šoli, najmlajša, Dot, pa je gluhonema, kar teži predvsem mamo, ki se tako kot Zoe spopada z občutki krivde. Avtorici se posreči ustvariti izrazito večplastne like in prepričljive družinske odnose, predvsem pa v besedilo oziroma v dogajanje subtilno vtke izhodišča za številne premisleke, ki daleč presegajo zgolj vprašanje krivde. Ali mama pravilno vzgaja svoje hčere? Kaj je laž – nekaj nezrelega, škodljivega, nevarnega ali celo smrtonosnega? Kolikšna je dejansko Zoejina krivda? Kako (pre)živeti dejstvo, da si za vedno izgubil ljubljeno osebo? S kakšnimi merili premisliti smrtno kazen?

Nedvomno velik zalogaj oziroma izziv za razmišljujočega bralca. Zoe meni, da si gospod Harris takšne kazni zaradi svojih napak ni zaslužil. Do njega z vsakim pismom zavzema bolj naklonjen/sproščen odnos in preide od vikanja k tikanju, od Gospod Harris do Moj ljubi Stu, kar nedvomno kaže na transformacije, ki se dogajajo v njej. »Zdaj si zaslužiš nekaj sreče, Stu. Seveda si delal napake, ampak si se soočil s svojim zločinom in sprejel svojo usodo, zato se tvoja zgodba konča pogumno. Pošteno. In tudi na to moraš biti ponosen.« Ali iz dekleta govori potreba po tolažbi (Harrisu oziroma same sebe) ali resnično prepričanje ...?

Roman Rdeče kot kečap z vprašanji, ki jih iz pisma v pismo nastavlja bralcu, slednjemu vsekakor ne prizanaša, a mu v zameno ponuja intenzivno ljubezensko (in družinsko) zgodbo ter stopnjuje napetost ob pričakovanju odgovora na vprašanje: kako (se je zgodilo), ob vsem tem pa mladi angleški avtorici niti humor ni tuj.



## Priloga 13: Literarni kritiki Gorana Dekleve in Igorja Bratoža (*Književni listi Dela*, 17. 2. 2015)

Goran Dekleva

### Sperare aude\*



Miklavž Komelj: *Noč je abstraktnjša kot n*  
HYPERION, KOPER 2014



Med govoricami, ki naseljujejo sodobno slovensko pesniško krajino, je Komeljeva, kakor se razkriva v avtorjevih zbirkah od *Hipodroma* (2006) naprej – in najnovejša, *Noč je abstraktnjša kot n*, pri tem ni izjema –, bržčas ena najbolj ambicioznih. To, seveda, ne v smislu zasledovanja pesnikove zunanje, socialne potrditve oziroma uveljavitve, ampak v smislu drznosti, daljnosežnosti, tudi radikalnosti učinkov, ki se jih Komeljeva pesem slej ko prej nadeja izzvati. Zdi se namreč, da je

vanjo vpisana otroška želja, uničiti svet, / ne da bi s tem poškodoval katerokoli bitje. Uničenje obstoječega sveta, o katerem je tu govor, se v *Noč je abstraktnjša kot n* godi s potrpežljivim in natančnim spodjedanjem oziroma razgrajevanjem – tu si sposojam formulacijo Branislave Vičar – tistih »simbolnih koordinat, ki določajo obstoječo konsenzualno realnost«.

Pričujoča zbirka, z drugimi besedami, postavlja pod vprašaj nekatere najbolj udomačene, kakor da povsem naravne, samoumevne koncepte, s katerimi smo navajeni misliti oziroma vzpostavljati svojo dejanskost. Pesmi, zbrane v *Noči*, nam tako zatrjujejo – vse to v Komeljevi zdaj že zlahka prepoznavni, pretehtani in miselno kompleksni pa hkrati vseskozi emocionalno skrajno intenzivni dikciji –, da kadarkoli koga pokličemo po imenu pa tudi kadarkoli rečemo svet, narava, celota, smisel, identiteta ali jaz, vedno nekaj – nekaj ključnega – izpustimo, zatajimo, pahnejo v slepo pego. Tovrstne čedno priročne posplošitve so, drugače rečeno, vselej lažnive, so nedopustno nasilne redukcije, kajti človek je, kot beremo na nekem mestu, vselej več ljudi, vsak posamezen človek je nujno iz več ljudi, še več, noben človek sploh ni samo človek, vedno je tudi druga bitja – je ptič, na primer, in je zajec, je konj in je jež –, brezštevilna druga bitja je, skratka, tako da človek navsezadnje nikdar ni isto bitje. Tisti pa, ki zmore na sledi Williamu Blaku v zrcu peska videti ves svet, tam vendarle vidi samo [sic!] ves svet. Naloga poezije – pričujoče Komeljeve kakor menda tudi vsake druge, ki si zasluži ta označevalec – je tako slej ko prej upati si videti vse to, kar vidiš, je izoblikovati jezik, ki bi izbrisal 'moje', je do skrajnosti problematizirati staro antropocentrično razlikovanje med človekom in živaljo: Če je umetnost samo za ljudi / se mi gnusi enako kot lov!

Da se torej pesmi, zbranih v *Noči*, drži nekaj osupljivo utopičnega, nemara kar donkihotskega, je jasno – ne le njihovim bralkam in bralcem, ampak tudi njihovem govorcu. Pa to ni, kot bi lahko mislili, njena slabost. Nekje proti koncu zbirke, v pesmi, ki govori o prvi svetovni vojni posebej in o vojni nasploh ter mrzličnem iskanju nečesa, kar bi jo upravičilo, jo navsezadnje napravilo smiselno, namreč beremo: [I]n kar postavljam proti vsemu temu, / ni s stališča obstoječega nič – / in vse to postavljam proti vsemu temu. Kar tu, z drugimi besedami, šteje, je sama gesta – pogumna, nepreračunljiva in neodložljiva – iskanja take poezije. V tem je upanje onkraj tistega, kar naj bi danes sploh smeli upati. Mislim, da boljšega odgovora na planetarno civilizacijsko-ekološko krizo v kontekstu slovenske poezije že dolgo nismo brali.

\*Drzni si upati

Igor Bratož

### Kako lepo umreti!



Sebastijan Pregelj: *Kronika pozabljanja*  
ZALOŽBA GOGA, NOVO MESTO 2014



Še ena knjiga, ki se melodramatično začne s pogrebom, sem pomislil na začetku branja novega Pregeljevega romana *Kronika pozabljanja*, popisovanje udeležencev da vtis nekakšne neuničljive unicefenske dobronamernosti in bralec lahko skorajda pomisli, da bo takole vzhiceno, osladno idealno šlo še naprej in da si je avtor tokrat pač hotel privoščiti malce prostega teka in napisati, kot sem nekje ujel, preprosto lep roman. Ne, ne gre zmeraj po pričakovanjih, nova Pregeljeva knjiga ima poseben naboj in nikakor

ni branje, ki bi se kakorkoli spogledovalo s sentimentalnostjo ali prijetnim odreševalstvom, ravno narobe.

Ostarelega, a vitalnega možakarja, ki o sebi meni, »Dovolj sem star, da si lahko privoščim samo dobre spomine«, Pregelj odpošlje v dom upokojeencev in tisto, kar bi se lahko na prvi pogled zdelo poetična, himnična rekapitulacija njegovega življenja, dobi več kot zanimive vznemirljive odenke. Protagonistovi spomini niso najbolj običajni, o njih ve povedati, da so z leti začeli »spreminjati oblike in barve, kot bi bili steklo, ki se vsake toliko utekočini, preoblikuje, potem pa se talina spet na hitro strdi. Zgodi se, da me kakšen trenutek zapustijo, a se že v naslednjem vrnejo. Preoblikovani, ampak moji. Vse je igra.« Pripovedovalčevo igro v temelju določa negotovost, tudi vse pripovedovano ima na začetku še precej prizemljenosti, a kmalu se začne možakarjev svet rahljati, vznikajo nove povezave, razkritja in domneve, nekatere maske in strahovi izginjajo, na vrsti je novo ogledovanje in pretehtavanje preživetega, nenadoma se zgodba dogaja v morju odbleskov preteklosti in njegove zdajšnjosti. Možak, ki ve, da živi na boljši strani sveta, vse bolj vidi, kako je svet iz tira, a o tem noče preveč razpravljati, pripravljen je, kljub letom, ki se mu iztekajo, na delovanje – malce mu k odločnosti pomaga še neznanec, ki se začne pojavljati in postavljati ne ravno prijetna vprašanja, malo k njegovi agilnosti prispeva nova ljubljena oseba, dama iz sosednje sobe.

Tistemu, kar je preživel, Pregelj pripovedovalec ne pripisuje kaj velikega, kljub različnim turbulencam lahko ugotovi, da mu sicer ni šlo slabo, ena od njegovih temeljnih ugotovitev je: »Nazadnje se po navadi vse nekako izide. Na koncu je navadno vse nekako prav«, in tu ni mogoče povsem jasno zatrditi, koliko ironije si je pripravljen privoščiti. Daje pa ga tudi občutek, da je ves čas lovil ravnotežje tam, kjer je bilo najlažje, na sredini, v polju povprečnega, in na stara leta je po premisleku pripravljen na radikalno spremembo, na to, da vzame življenje v svoje roke in naredi nekaj dobrega ... in ne le govoriči o tem. Nekaj je mogoče narediti s prihranki, izvemo, na primer dom za tujce, ki jih je na pot po svetu, na boljšo stran sveta, pognala krivica. Seveda, ko postane vse precej negotovo in fantastično, bralcu morda ni jasno, koliko od vsega se dogaja v možakarjevi glavi in koliko mu je mogoče verjeti, a to niti ni pomembno, precej pomembnejši je ton njegove zgodbe, ki je odpuščajoč in sprjaznjen in hkrati brbotajoč od uvida. Spomini, taki in drugačni, imajo smisel, starost ima smisel, a le, če si upaš priznati svojo malenkostnost in nočeš obstati v lagodnem molku in navidezni dostojanstvenosti. Pregeljeva knjiga govori o tem pogumu z elegantno vehemenco, izpisana pa je tako, kot se za enega najvidnejših sodobnih slovenskih romanopiscev spodobi, odlično.



## Priloga 14: Literarni kritiki Tine Vrščaj in Barbare Jurša (Pogledi, 20. 10. 2010)

● ● ● KNJIGA

### Vajenke brez čarovnika

ANDREJA ZELINKA: **Pred ograjo**. Študentska založba Litera (Knjižna zbirka Piramida). Maribor 2010, 275 str., 26,60 €

V pretežno ženskem romanu *Pred ograjo* – ki pa tudi bralcev ne grize – izmenično spremljamo tri junakinje, Nino, Marto in Jano. V ospredju so seveda ženski problemi: moško smrčanje, kuhanje, nosečnost in splav. Prek razmišljanja in čustvovanja junakinj se nam razkriva svet v precej brezupni podobi. Ne prav vesele so že okoliščine, v katerih se ženske srečajo: najprej v bolnišnici, ko čakajo na splav, nato so skupaj še na pogrebu. Splav je nekaj težkega in brodolomnega, tako pa je zanje tudi življenje, ki spominja bolj na smrt. V romanu nasploh ni ničesar toplega ali radostnega in tudi med protagonistkami ni bližine, čeprav dojemajo svet zelo podobno. Podobenost je v tem, da so prepolne strahu in nepravilnosti ter imajo do življenja, ki je »mučno stanje«, odpor. Vseplošno črnogledno in ljudomrzniško razpoloženje bralcu daje vtis, da je to nekaj najbolj naravnega.

Nezadovoljstvo v romanu *Pred ograjo* vsaj na videz ne izvira iz osebnih razlogov posameznic, ampak iz družbe, njenih norm, protokolov, navad in okostenelosti. Ljudje nereflektirano sledijo zlasti nenapisanim družbenim pravilom, skušajo se jim prilagajati, da bi izpolnili pričakovanja drugih, da ne bi povzročili zadrege ali se osmešili. Zlagani družbeni odnosi, ki so se prenesli tudi na družino, so junakinjam odvzeli zmožnost dajanja in sprejemanja ljubezni. Srce je le še »črpalka, kosti so ogrodje, možgani so računalnik, jetra in ledvice so filtri«. Junakinje, oropane ljubezni, premorejo zgolj slabo samopodobo in negativna pričakovanja do okolice. So nerealizirane in izvotljene, tisto, kar jim manjka, pa ni dosegljivo. Svet jim je vzel upanje, saj ne ponuja niti možnosti iskrenosti ali ljubezni. Prepuščajo se osamljenosti, brezbrizne so do svojih moških in ti jim brezbriznost vračajo. Nobene topline ne premorejo niti do svojih lastnih (ne)rojenih otrok. Pred zavedanjem obstoja, pred realnostjo in pred samoto se zatekajo v spanec, v oglase, v vse, kar oglasi obljublja, v nakupovanje in kuhanje. Te dejavnosti jih ne zapolnjujejo zares; so prav tako prazno, obstransko mašilo kot v resničnem življenju. Roman Andreje Zelinka je pritožba nad ljudmi, ki pospešujejo medosebno odtujevanje, vendar ne ponuja protiuteži odtujenosti in osamljenosti v svetu. Poznamo knjige, ki bridko podoba sveta povzdignejo, vanjo vnesejo lepoto, prinesejo katarzo. Roman *Pred ograjo* pa samo s prstom kaže na ograjo, ne da bi odpiral pot skozi ponavljajoče se izraze družbenokritičnih spoznanj proti nepomenljivemu koncu. Konkretnejše pomanjkljivosti bi lahko našli v komentarjih (postavljenih v oklepaje), katerih namembnost ni jasna; morda besedilo delajo bolj sproščeno, a nas zmotijo, če sami nismo sproščeni. Moteč je tudi odlomek, ko personalni pripovedovalec brez opaznega razloga izstopi iz ženske kože in pokuka skozi moške oči.

Junakinje so razočarane nad tem, da ljudje samo igrajo in so v svojih vlogah bolesto predvidljivi, same pa prav tako vdano izpolnjujejo bralčeva pričakovanja. Morda nas presenetijo le s tem, da se nič ne spremenijo. Ostanjejo vajenke brez čarovnika, ki so se odpovedale upanju in iskanju, ne da bi spoznale, da je smisel prav v upanju in iskanju. Ker ne premorejo nobenega poguma, nobene srčnosti, tudi bralec – če si z njimi ne deli takega razpoloženja – obupa nad njihovo odljudnostjo in jim želi pobegniti.

TINA VRŠČAJ

● ● ● KNJIGA

### Živeti fragment

ALEŠ ŠTEGER: **Knjiga teles**. Ljubljana, Študentska založba 2010. Knjižna zbirka Beletina, 169 str., 22 €

V *Knjigi teles* zakorači Šteger, vaje umetniških preobrazb, v nove pesniške postopke, ki priklicujejo zajčevsko poetiko in učinkujejo predvsem kot zgostitev besede. To pesništvo označuje (za Štegra značilno) neutrudno postavljanje vprašanj, ki sprejema kot svoj kažipot besedo »brezpo-tje«. Konceptualno izhodišče zbirke, »telo«, se povezuje s konceptom jezika, tako da je pri obeh izpostavljeno njuno zapadanje časovnosti: telo »izginja v / citat« in beseda »razpada« kot uležanina / Telesa / V prsti«. Vsak poskus govoriti je obsojen na fragmentarnost, saj »Nikoli dokončno / Spominjan, / Dokončno / Rešen jezik« požira in obnošnega vrača nenasitnost časa – kot sledi, ujetje v neskončno pogreznje. Pogojni vezniki in nikalnice nakazujejo svet negotovosti in oteklih možnosti, v katerem se dejanje

pisanja kaže kot vztrajanje v nesmislu. Samonanašalne poteze tega pesništva izraščajo iz občutka primoranosti govoriti iz »trebuha besede«. *Zdaj* postane v tej perspektivi konstrukt, jaz v teku nenehnosti iluzija.

Subjekt se, podrejen karnevaleskni dvojnosti smrti in rojevanja v enem, čuti tujega svojemu lastnemu nedokončanemu in procesualnemu telesu. Literatura je prostor uprizarjanja te samoodtujenosti, kraj, kjer se jaz sreča sam s sabo in kjer ničesar ni. Če ga podvaja in razdvaja beseda, pa velja to morda še bolj za dejstvo, da njegovo telo ni »njegovo«. Štegrovo ustvarjanje že od nekdaj raziskuje (pesniško in hkrati bivanjsko) vprašanje, kdo je tisti, ki piše »njegove« pesmi (kajti Aleš Šteger v svojem pisanju neha obstajati), še nikoli pa tako jasno, domišljeno in zagrizeno kot v *Knjigi teles*, knjigi o smrti, katere oder je telo, očitno spremenljiv in skrivnosten temelj našega obstoja, vselej asociiran z osebno identiteto. V telesu, ki skriva odmrle zarodke in ki je prizorišče odvijanja nam neznanih možnosti, nismo nikoli (mi) sami. Ponavljajoč se motiv zarodka ga prikazuje kot »golo, še / nepopisano časovnost«. Iz risa ponovitev in levitev ni izstopa: »Kar se dogaja, / se bo zmeraj znova zgodilo, a kot v razbitem / zrcalu«. Ob motivu zraslih dvojčkov in zrcalnih odsevvov, ki razglašajo subjektovo razcepljenost, je za zbirko pomemben motiv eksponatov iz prirodoslovnih muzejev, kjer so (nekoč) živa bitja razstavljena kot mrtvi predmeti, pa tudi motiv od spanja paraliziranega telesa, odvezanega od naše volje. Avtor na zavihku *Knjige teles* opozarja, da ta sestavlja celoto s *Knjigo reči*, in res predmeti, ki v tej »oživijo« (posebno pa uvodna pesem omenjene zbirke), anticipirajo popredmete-nje človeka, ki ga v zbirki kristalizirata podoba predmetov, sestavljenih iz človeških ostankov, ter videnje človeškega telesa kot ure. Lirski subjekt opisuje kot grozljivo izkušnje spoznanje, da tudi njegov glas, ki izhaja iz njegovega telesa, pravzaprav pripada svetu reči. Prek tematike jezika je (nekoliko zajčevsko) obravnavan odnos med živimi in mrtvimi, pri tem telesne preobrazbe podčrtavajo prehodnost mej: »Jezik ... / varuje pred izenačenjem obeh svetov«. Pesemska forma, ki se pojavi v prvem in nekoliko drugače v zadnjem delu zbirke, stavi na kratke verze ter glasbeno minimalistično preigravanje nabora besed, pri tem je v pesmih o(b) posameznih besedah (v tretjem delu zbirke) drsenje besednih pomenov še posebno napeto. V drugem delu zbirke pa srečujemo dolge in sintaktično trdnje organizirane pesmi z izrazito pripovednim tokom. *Knjiga teles*, ki torej prinaša tako rekoč več knjig pesmi v eni, svojo enotnost zajema iz obsedenega ukvarjanja z nedorečenostjo jezika ter nedoločljivostjo telesa, ki človeka določata do te mere, da je (iz)gnan v odsotnost.

BARBARA JURŠA



## Priloga 15: Literarni kritiki Tine Vrščaj in Aleša Bergerja (Pogledi, 26. 1. 2011)

● ● ● KNJIGA

### Lepote in bridkosti življenja

DUŠAN ŠAROTAR: **Nostalgija**. Spremnna beseda Jelka Ciglencečki. Franc-Franc (Knjižna zbirka Križpotja), Murska Sobota 2010, 154 str., 20 €

Podoba vrtnic na naslovnici zadnje Šarotarjeve prozne zbirke *Nostalgija* daje vtis, kot da prihaja iz nekega drugega, minulega časa; priključuje nam nostalgichen spomin na, denimo, vzorce z babičinega prta ali zaves. To občutje začasne vrnitve nečesa preteklega, toplega in domačega nas spremlja tudi ob branju štirih krajših pripovedi v knjigi. Spominjanje, ki ni ravnodušno, vzpostavlja prostor človekove globine; nekaterim ljudem srčni pomnilnik nemara ne seže niti do včeraj, a Šarotarjevi junaki se pogosto poglobljajo v pretekle doživljanje in jim tako vdihujejo novo življenje.

V prvih dveh pripovedih, *Haustor* in *Lastovka*, ki sta močnejše zaznamovani s spominjanjem in bolešno željo, da bi preteklost znova oživila ali bila vsaj neke ohranjena, imamo prvoosebne pripovedovalca, v drugih dveh, *Vrnitev* in *Ladja*, tretjosebnega. Zgodbe se dotikajo različnih tem, med katerimi je bolj izstopajoča, najbolj nedotakljiva in zavezujoča tista, ki se je je pisatelj lotil že v *Biljardu v Dobrayu*: bridka usoda prekmurskih Judov med drugo svetovno vojno. A pripovedi tematizirajo tudi usodo nasploh. Tisto, kar je nad nami in na kar nimamo vpliva, je mogoče narava s svojo dokončno premočjo, morda naključje z nepredvidljivostjo, morda božje oko.

Rdeča nit posameznih zgodb se pogosto prepleta z drugo nitjo. Včasih je ena sodbna, druga pretekla, drugič se mešata realna in sanjska. Stvari in dogodki se tu in tam pojavljajo nepričakovano ali izginjajo v nerazločljive barve. Lahko nas zmedejo, a pravzaprav delujejo kakor obrisi sanj. Najmanj sanjska in najbolj jasna je zgodba *Vrnitev*, kjer ostane nedorečen zgolj konec, ki nas ne poteši povsem. Šarotarjeva pisava nam včasih nastavlja drobne pasti, ob katere se nehote zatikamo; ritem pripovedi se nepredvidljivo spreminja in nas premetava sem ter tja, kot bi se vozili z majhnim hroščem po razriti gozdni poti. Ob branju tovrstne proze pač nismo na lovu za dovršenostjo in ustaljenostjo ritma, celovitostjo zgodbe ali povsem izpolnjenim slogom, pač pa uživamo v bogatem, nekoliko zasanjanem jeziku, v živih, prevzemajočih pokrajinah, ki jih slika, in čustvenih globinah, ki jih izpoveduje posredno skozi vzdušje na topel in zaupljiv način. V *Nostalgiji* nič ni zgolj materija, nič zgolj tukaj in zdaj, zato ni tako pomembno, kako je kaj videti na površini. Pripovedi govorijo o skriti, notranji resnici. Zlasti o otožnosti, ki junake grabi, ko minevajo ljudje, njihov cigaretni dim, violine in hiše, z njimi pa odhajajo celi svetovi. Tam, kjer je bilo domače dvorišče s haustorjem, zdaj stoji blok; tisto, kar je bilo letalo z mnogimi potniki, je nemara postalo razbitina. Ostane »le spomin in občutek, da je svet, ki ga vsak dan zapuščamo, morebiti shranjen neke drugje«.

*Nostalgijo* vodi (za Šarotarja značilno) pisanje, ki išče nekaj presegajočega in je, ker se to ne ponuja kar tako na vsakem koraku, nekoliko melanholično usmerjeno v daljave in višave, v iskanje spominov in vzpostavljanje skritih, iracionalnih povezav med stvarmi. Te stvarjem dajejo vrednost in dogodkom prisojajo pomen, ki sicer ni vselej razviden očem, zato pa ga je mogoče toliko bolj čutiti. Globlji, iskrenjši svet *Nostalgije*, kakršen redko vznikne sredi vsega naveličane, cinične dobe, je blizu tistim, ki znajo ceniti lepote in bridkosti življenja ter se, kakor o avtorju v spremni besedi ugotavlja Jelka Ciglencečki, ne bojijo besed, kot sta »duša« in »občutek«, temveč so jim te prav ljube. Junak *Ladje* čuti tako: »Ona je človek, [...] ki čaka sonce, da ji poboža čelo, ga je prešinilo in mu šlo skozi srce.« Predmeti, osebe in dogodki iz Šarotarjevega literarnega sveta čakajo, da bodo dokončno osmišljeni, in njihova posebnost je, da imajo v nasprotju z mnogimi stvaritvami sodobne literature velik potencial osmislitve. **TINA VRŠČAJ**

● ● ● KNJIGA

### Bizarno

BORIS VIAN: **Dezertar & Pot ponosa**. Prevod pesmi in esej Boris Pahor, ilustracije Samira Kentrić, spremno besedilo Tadeja Zupan Arsov. Produkcijska hiša RED, Zavod za užitke branja, Zbirka Svoboda. Bled 2010, 48. str., 11 €

Ko je ob lanskem slovenskem knjižnem sejmu (vsaj meni) manj znana *Produkcijska hiša RED* opozarjala, da bo izdala pesem Borisa Viana (1920–1959) *Dezertar* v prevodu in s spremno besedo Borisa Pahorja, sem zastrigel z ušesi. Zanimivo, sem pomislil; pri Gallimardu, v prestižni zbirki *Plejada*, je ravno izšla (na 1400 straneh) prva knjiga Vianovih romanesknih del, nedavno smo v slovenščini dobili njegov kulturni *Srceder* (o, kdaj že smo ga brali pod naslovom *Vadisce*, in pri DZS je v začetku devetdesetih žal kmalu zamrl načrt, da bi prevedli njegova izbrana dela); imenitno,

zdaj pa še znamenita protivojna pesem *Dezertar* v času, ko je skorajda čisto skopnela dostojanstvena, tudi tvegava neposlušnost (kdaj že sem si jo vrtel, ko je na Philipsovi vinilki – ob posredovanju RTB – po ne vem kakšnem naključju zašla med »najlepše strani francoskega šansona«, ob bok Edith Piaf, Yvesu Montandu, Jacquesu Brelu in drugim), in v dnevi, ko govoriti o cenzuri, ki jo je v Franciji za dolga osem let (1954–1962) doletela, tudi pri nas ne bo le zgodovinsko opravilo. Malo sem bil sicer v dvomih okrog obsega napovedovane knjige, saj pomnim skladbo kot nekajminutno in torej z malo besedila, a sem se zato nadejal izčrpnjšega komentarja, mogoče tudi notnega zapisa in drugih dokumentov, ki bi jo postavili v tedanji kontekst (nastala je vendar tik pred krvavim koncem neslavne vojne v Indokini) in nemara aktualizirali, in zanimalo me je seveda, kaj ima ob tem povedati Boris Pahor, pa sem zaprosil uredništvo *Pogledov* za recenzijski izvod, da kaj napišem o tem.

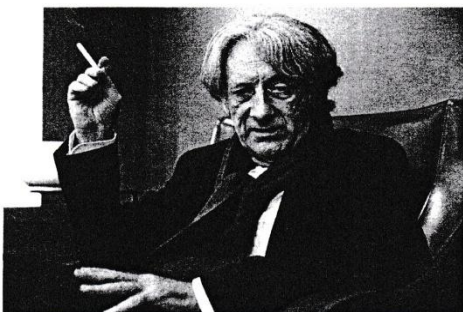
Zdaj mi je zaradi tega rahlo žal. Neračunljivo (brez potrebe) nergam, in knjižica me ni navdušila. Informativen (se pravi dobeseden, do rim in ritma brezbržen) prevod 48 stihov dolgega besedila je pravzaprav edina novost, ki jo prinaša (če ne štejem izvirnika, ki pa premore tudi enačice, a jih izdaja ne upošteva). Drobni esej Borisa Pahorja z naslovom *Pot ponosa* je – kot mnogokaj, kar napiše – tehten, a brez razvidne povezave z *Dezertarjem*, saj je našemu avtorju kot klenemu Primorcu ta drža po vsem videzu tuja. Spremni zapis Tadeje Zupan Arsov precej poljubno tematizira pojem »dezertarstva«, in priložnost, da bi ga navezali na kasnejšo »objection de conscience« oziroma »ugovor vesti« iz časov Jugoslovanske ljudske armade, je zamujena. Ilustracije Samire Kentrić dopolnjujejo bizaren vtis, ki ga zapušča knjižica; nekako ji ne ugledam pomena in namena. **ALEŠ BERGER**



## Priloga 16: Literarni kritiki Mateja Bogataja in Bernarda Nežmaha (*Mladina*, 21. 11. 2014)

### Patrick Deville

*Kuga & kolera*



Patrick Deville



#### Pasterizirani pionirji

To je zgodba o znanstveniku Alexandru Yersinu, ki je odkril povzročitelja kuge in cepivo proti njej. V njegovem času je v Aziji še izdatno kosila in jo je s svojim odkritjem zatrl, od česar je ostalo samo poimenovanje po njem, *Yersinia pestis*, spomin na znanstveni uspeh, poimenovanje izginule vrste, sam na poti pozabljenja.

Roman je nastal na podlagi natančne raziskave časa. Najprej Yersinovi pisem materi in sestri, izdatne in stalne korespondence z drugimi pasteurjevci. Yersin, nemirni duh, je namreč po kratki in nadvse uspešni znanstveni karieri pobegnil na morje, bil ladijski zdravnik na plovbi v Azijo, se potem usidral v obmorskem Nha Trangu v Vietnamu, takrat še francoski koloniji, potem pa vse do prevzema pariške centrale Pasteurjevih inštitutov po smrti vrstnikov, mojstrovih učencev, uspešno širil svojo kolonialno posest: kavčuk, govedo in perutnina in sploh cela živalska farma, seveda predvsem za izdelavo serumov, odprave v notranjost dežele in uspešno trgovanje. Edini spodrsrlaj nasadi koke in napitek, kola, ki se ni tržno prijel. Yersin si je prizadeval za srečo in jo kljub čudaštvu, mizoginiji, emocionalni umirjenosti in spogledovanju s celibatom, praktičnemu trgovskemu umu in odpovedi mondenosti in slavi

– ali ravno zaradi vsega tega – tudi dosegel. Odporen proti časti, politiki, proti vsemu, kar je bilo onstran trdega dela in suhega raziskovanja, ki se je širilo na mehaniko, astronomijo, arhitekturo, gradbeništvo, vse do konca, ko odpre srce prej nepotrebnemu – klasični literaturi.

Deville, menda je to njegova stalna metoda, se oboroži s simptomi časa. Z njimi obkroži portretiranca, potem pa preskakuje med časi, skoraj asociacijsko, jemlje osrednjo figuro svojega pisanja v primež podobnikov in drugačnežev. Govori o pionirjih pri izdelavi cepiv, vendar jih primerja tudi z vsemi, ki so jih poslali na obrobje imperija. Nujno povzame tekmo med Pasteurjem in Kochom, tekmo dveh nacij, ki sta se v Yersinovem času dvakrat uskali. Privleče Rimbaudovo kolonialno početje, prestreli z upornim Celinom, ker se je ta po laborantskih začetkih izmuznil pasterizaciji. Govori o čudakih, ki so življenje posvetili nevidnemu in kužnemu, nekateri zaradi nepazljivosti tudi umrli. Devillova distanca je očarljiva, tudi duhovita, past, v katero lovi osrednjo figuro s stanskimi, pa včasih malo ohlapna, kot da bi hotel vse tisto, do česar se je prikoval med raziskavo, uporabiti, ali pa ravno na mestu, kjer se mu asociacijsko prisvaljka.

Prevod Suzana Koncut.  
Modrijan,  
Ljubljana 2014.

205 str.,  
16,70 €

Prebral: Matej Bogataj

Ocena: +++

Marko Derganc in Emil Filipčič

Butnskala

E-besede, Ljubljana 2014, 29,90 €

Prebral: Bernard Nežmah

Ocena: ++++



#### Legendarna radijska igra tokrat v stripu Marka Derganca.

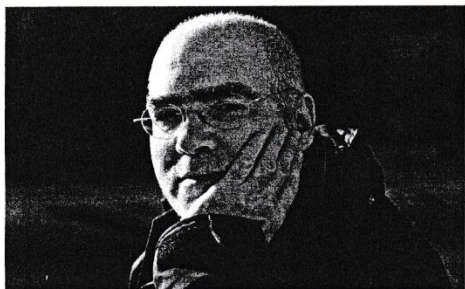
Butnskala je že skoraj štirideset let pojem, zaznamovala je številne generacije, ki znajo še zmeraj iz glave povedati obsežne odlomke znamenitih dialogov in monologov. Še več, uspelo ji je okužiti celo nove generacije najstnikov. Ni je igre, ki bi tako živo vztrajala v kolektivnem spominu. Zdaj pa pride s knjižno repliko Derganc in poseže v najsvetejši kult!??

Seveda, pevci šlagerjev to počno zadnja desetletja drug za drugim in tako oldtimerji igrajoč na nostalgijo napolnijo dvorane. Toda Dergi ni napravil remaka, ampak najbolj nemogočo dekonstrukcijo – glas je zamenjal s podobo in pisano besedo. Butnskala igra je namreč pomnila udejanitev koncepta literarne teorije, ki je postavila, da umetnik napravi umetnino le na pol, saj do konca zaživi šele v bralcu oziroma poslušalcu. A za ceno, da njen fan v koži stripovskega bralca na mah izgubi kulturni objekt. Namesto predstav, ki si jih je ustvaril na podlagi glasov, pred njim poplesujejo risbe in kačasti tekst. Podobno, kot je pred desetletji storil film Butnskala, le da je strip avtorsko precej močnejši. Ohranil je idejo »iz enega več«: tako kot sta nekoč dva akterja s svojimi glasovi napolnila množstvo likov, tako zdaj dve osnovni podobi preljuje v različne obraze nastopajočih. Enako spretno je prestavil radijski govor mimo slovničnih in lektorskih pravil s pomočjo interpunkcije, multipliranih vokalov in ljubljansčine.

Skratka, posrečena stripovska emanacija Butnskale.

## Vladimir Vertlib

*Nenavadni spomin Roze Mazur*



Vladimir Vertlib

### Vmesne postaje večnih brezdomcev

Roza Mazur se odzove na poziv manjšega nemškega mesta, ki ob sedemstopenjdeseti obletnici nastanka povabi svoje multikulti prebivalce, da bi izkušnje s prejšnjimi domovinami predstavili za zbornik. Roza izkoristi priložnost in ruskega prevajalca, čeprav zna sama odlično nemško in je v Leningradu večino življenja prevajala klasične marksizma, zasuje s spomini.

Je Judinja iz majhnega štetla in je preživela pogrom in prve stalinistične čistke in okupacijo Leningrada in kasnejše čistke in ima zdaj kot gostja na sociali v Nemčiji marsikaj povedati. Stelesom nosi in zgošča zgodovino prejšnjega stoletja, ki je, razen nekaj let – ko je bilo videti, da se bodo Judje v Sovjetski zvezi izenačili z drugimi državljani, da se bo ukrajinsko-beloruski antisemitizem razplnil v internacionalizmu –, zgodovina preganjanja, pogromov, razlikovanja in diskriminacije. Vsi spomini so spomini na negotovost in preganjanje. Roza pokaže zdravo skepsa, ki ji da pridih izmodrenosti in prijaznosti. Je brez iluzij o naravi naščuvane drhali, ne pa tudi brez humorja. Če nas ne bi bilo, bi si nas morali izmisliti, pravi nekje, potem pa nekajkrat pokaže tisto, kar

ji blagohotno, kakopak, poočita tudi Stalin v najbolj neverjetni epizodi, ki nas spomni na laboratorij ponarejevalcev; da so ona in njeni manipulatorji in zvijačni igralci, in Roza nekajkrat potrdi prav to. Srečanje s Stalinom je že takšna smešna in uspešna finta, ne edina, ki jo uporabi za svoje preživetje in preživetje bližnjih.

Vertliba poznamo po prvoosebni prozi o družini Judov, ki ob odprtju mej v osemdesetih letih iz Leningrada priimigirajo v Avstrijo, oprti na usodo njegove družine. Z Rozo Mazur je poudaril oboje, kontinuiteto antisemitizma na belorusko-ukrajinskih ravnicah, ki ga zajaha vsak, kdor ga pač hoče, in ni bil brko kaplar nič drugačen od slovan-

skih sosedov, samo bolj sistematičen in artikuliran. Na drugi strani večno brezdomstvo, kakor se kaže v Rozinem sinu; ker ga izobrazena ruska sosedka, zdaj kurba, kuri z idealizirano podobo Aix-en-Provencea, ga Roza s snaho pelje tja. Samo da vidijo, da je bil njihov Sion izmišljen, lep samo v pripovedovanju, sicer pa kot povsod – bedā stvari, multikulti, težave s transportom in prenočišči. Ves čas na poti, brezdomno, to je usoda, in Vertlib jo popisuje suvereno in s širokim zamahom in z občutkom za fluidnost stotele in njegove aporije.

Prevod Štefan Vevar.  
Litera (zbirka Babilon),  
Maribor 2014.

396 str.,  
29 €

Prebral: Matej Bogataj

Ocena: + + + +

David Graeber

Dolg: prvih 5000 let dolžništva  
Založba / \*cf., Ljubljana 2014, pre-  
vod: Branko Gradišnik, 29 €  
Prebral: Bernard Nežmah  
Ocena: + + + +



### Knjiga s finalom, ki pledira za odpis mednarodnega in porabniškega dolga

Toda obsežno delo (673 str.) v imenitnem prevodu pe-lje bralca predvsem skozi zgodovino, se ustavlja pri Me-zopotamcih, v Egiptu, pri afriških ljudstvih, v stari Kitaj-ski in Indiji, kajpak v antiki, križari po srednjem veku is-lamskega sveta, sega v Ameriko, v evropske samostane, glavnino pripovedi torej namenjeni času pred letom 1450, potem pa na hitro na dobrih 100 straneh popiše še za-dnjega pol tisočletja, pri čemer z najnovejšo sodobno-stjo opravi na mah. A ta disproporcionalnost ni le for-malna, temveč posledica različnega avtorjevega pristo-pa. Čas pred moderno dobo namreč prikazuje eruditsko, sprašuje se o naravi suženjstva, oblikah dolga, Plato-na denimo so na potovanju zajeli in zanj zahtevali visoko odkupnino; imel je dvakratno srečo: denar so zanj zbra-li prijatelji, a ker ga je pred tem odkupil Aniker, je Platon drugo odkupnino vložil v odprtje šole Akademije. Torej dolgovi kot posledica odkupovanja, drugod – v antičnem Rimu je kakšen Grk prodal samega sebe za sužnja z do-miselno idejo, po kateri se je čez čas odkupil in tako kot osvobojenec prišel do rimskega državljanstva, spet dru-god so bili srednjeveški templjarji tako uspešni posoje-valci denarja, da jih je to pogubilo: ko je kralj Filip II. za-šel v velike dolgove, jih je preprosto obtožil herezije, jih dal pobiti in zaplenil njihovo premoženje. In spet drugje, na Irskem, so v 6. st. so poznali častnino, ki si jo mo-ral plačati za telesno poškodbo, in pravilo, po katerem je kralj, ki je pobegnil iz bitke, izgubil pravico do častnine, zato ga je lahko vsak nekažnovano žalil.

Skratka knjiga, ki pripoveduje o dolgovih, odškodninah, suženjstvu, kreditih, menicah, odkupninah za žene na način historično-antropološke analize, potem pa naen-krat preskoči in angažirano kritiko sodobnega dolžništva kot takega.



Jure Jakob

## Homo symbolicus

Igor Škamperle, *Endimionove sanje. Oblike imaginacije in simbolne tvorbe*. LUD Literatura, Ljubljana 2013 (Novi pristopi)

Eseji in razprave, ki jih je Škamperle zbral v knjigo, ki obsega debelih 400 strani, so motivno, do neke mere pa tudi tematsko, tako bohotni, da jih je z enim pogledom kar težko zajeti. Čeprav jih avtor okvirno uvršča v sociologijo kulture, ki se ji že vrsto let posveča tudi s pedagoškim delom na ljubljanski Filozofski fakulteti, je njegov pristop dejansko znanstveno interdisciplinaren: suvereno se znajde tudi na področjih filozofije, religiologije, umetnostne zgodovine, literarne zgodovine, arhitekture, etnologije in še katere izmed humanističnih ved. Takšen pristop je nujen, če naj bo na ravni predmeta, s katerim se razprave ukvarjajo: s svetom kulturnih formacij, simbolov in njihovih struktur, iz katerih človek s pomočjo imaginacije in govornice ustvarja svojo »drugo« (ali pa bi bilo ustreznejše reči kar »pravo«) naravo. Razprave so epistemološko in metodološko podčrtane s tremi poudarki, ki se kot rdeča nit sučejo skozi vse obravnavane teme. Prvič: Človek je po svojem bistvu simbolično bitje. V njegovi naravi je, da na osnovi vidnega, izkustvenega in doživetega ustvarja, si zamišlja in podoživlja nevidno in nedostopno. Svet simbolizira. Svet je za človeka vedno nekaj simbolnega, tisto, kar je tu, evidentno in razumljivo, je vedno del nečesa, kar z drugo polovico ostaja skrito, pojmovno nezapopadljivo, odprto. Iz tega izvira človekova svoboda. Drugič: Ker je človek simbolno bitje, je tudi religiozno bitje. Religiozna intuicija, občutek, da človeka nekaj presega, je hrbtna stran simbolne dejavnosti. Govorimo o občutku svetega in numinoznega. Tesno je povezan s formo obreda: religiozni človek izbrane (najpomembnejše) simbolne geste obredno ponavlja in obnavlja. In tre-

tjič: Način, kako Škamperle obravnava simbolne tvorbe oziroma kulturne formacije, je zmes teoretske analize, dokumentarne izčrpnosti in primerjalne naracije. V znanost reflektirano vpleta sebe. Subjektivni vložki so simpatične markacije nedogmatizma, govoreča in razmišljujoča prva oseba nagovarja beročo in razmišljujočo drugo osebo, naj ji pritrdi ali pa oporeka.

Škamperle skuša te tri izhodiščne teze svojih razprav s sprehodi skozi izbrane znanstvene in filozofske tradicije 20. stoletja (in z nekaj skoki k antičnim in renesančnim avtorjem), ki so tako ali drugače obravnavale problematiko imaginacije in simbolne tvornosti, teoretsko osvetliti iz številnih, tudi medsebojno nasprotujočih si zornih kotov. Svojo osnovno intuicijo najprej relativizira, potem pa poglobi. Za kontekstualizacijo svojih osnovnih tez si vzame čas in prostor. Dve od petih poglavij knjige. To ne preseneča. Na področju sodobnih humanističnih ved pogledi, ki v simbolnem, imaginacijskem in religioznem prepoznavajo ireduktibilno razsežnost človeka, dokaj uspešno parirajo znanstvenemu pozitivizmu, matematični kvantifikaciji in biološkemu redukcionizmu. Drugače je na ravni vsakdanjega življenja, kolektivnih formacij in tistega, čemur pravimo »duh časa«. Obstaja vtis (mogoče je napačen, vsaka resna analiza zahteva distanco), da človek še nikoli v svoji zgodovini ni bil tako nedovzeten za simbolno in transcendentno razsežnost svojega bitja. Na to kažeta upad moči kolektivnih identifikacijskih simbolov in uveljavljajoči se princip »mreže« (virtualni prostori), ki komunikacijo krči na horizontalno premetavanje označevalcev brez vertikalnih pomenskih sečišč, ki bi komunikacijo nekam privezala. Jo usidrala v nečem trajnem. Ji dala smisel. Jo simbolno poglobila in odprla. Kjer je simbolno zadušeno, posrečeno parafrazira Škamperle, se vrača kot simptom. Perspektiva, iz katere zahodna civilizacija danes gleda nase, je pretežno perspektiva, ki vidi simptome, ne vidi pa simbolov.

Škamperle jih vidi. V mitih, religijskih praksah in umetnosti, v tistem, kar imenujemo kulturna zgodovina. Pri tem ga vodi prepričanje, da človek skozi simbolne forme vzpostavlja svoj elemen-



tarni odnos do sveta. Simbolizacija je antropološka konstanta, s katero se vzpostavlja tako predmetnost duha (se pravi način, kako se človeški duh srečuje z okolnim svetom) kot družbena vez (način, kako se človek srečuje z drugim človekom) in oblike sakralnosti (kako se človek srečuje s presežnim). Simbolne forme ustvarja človeška imaginacija na način, v katerem je pogosto mogoče uzreti nekatere arhetipske momente. Čeprav je v humanističnih vedah pojem arhetipa predmet strokovnih zadržkov, se mu Škamperle ne odreče. Pojmuje ga kot apriorno obliko duha, kot vzorčni oblikovni pogoj, s katerim je mogoče kot s ključem vstopiti v raznoliki svet simbolne tvornosti. Niso zgodovinski razvoj in družbene spremembe tisti, ki pojasnjujejo arhetipe, ampak so, nasprotno, oni sami (pogojno rečeno) rezultat arhetipske tipologije. Arhetip je simbolna podoba, gesta, tvorba, zvedena na svoj zunajčasni koren. Po mnenju Duranda, ki je ena Škamperletovih ključnih teoretskih referenc, je ontološki temelj imaginacije »prostorski«. Simbolna tvornost, s katero se človek duhovno umešča v svet, jemlje svoje formativne elemente iz prostorske senzorike. Zato je govorica simbolov zunajčasna, sociologija kulture, kot si jo zamišlja Škamperle, pa takšno potovanje po zgodovini kulture, ki zna izstopiti iz kronološkega časa in govorico simbolov brati kot transcendentarno arhetipologijo človeškega duha, ki jo je treba vedno znova udomačevati. Udomačevati tako, da o njej pripovedujemo, saj je, kot pravi Škamperle, (samo)zavest zahodne civilizacije v temelju strukturirana kot naracija, s formo linearne sukcesivnosti (iz česar izvira njena eshatološkost, pa tudi ekspanzivnost). To je obenem predmetna omejitev Škamperletovih razprav: ukvarja se s kulturnimi formacijami, ki so izšle iz sredozemskega civilizacijskega bazena.

Simbolna dejavnost seveda ni edina duhovna dejavnost, ki oblikuje človekovo kulturno prakso. Ljudje tudi logično mislimo, smo onirično igrivi, izdelujemo uporabne pripomočke, s katerimi si lajšamo preživetje, in vse, kar nastane s pomočjo naših rok in našega uma, tudi zavzeto označujemo in klasificiramo, da se med stvarmi najdemo in se znamo o njih sporazumeti – radi živimo v

poznanem svetu. Svet zmoremo označevati. Na razvoj humanističnih ved in samorazumevanje človeka v 20. stoletju je verjetno enega najmočnejših pečatov pritisnil vznik strukturalne lingvistike. Na formalno analizo znaka, kot jo je domislil Saussure, se ne navezuje le razmah semiotike kot znanstvene panoge, temveč tudi strukturalizem, ki iz antropološke metode preraste v vplivno filozofsko smer, in Freudova psihoanaliza. Semiotika se je pokazala za učinkovito metodo analize tudi na področju simbolne tvornosti. Vendar le do neke mere. Simbol sicer pogosto nastopa v vlogi znaka, a se od njega bistveno razlikuje. Znak nastopa kot arbitrarni člen znotraj znakovne strukture; njegov pomen se vzpostavlja v odnosu do drugih členov te strukture in je načeloma z njimi tudi zamenljiv. Objekt in pomen znaka nista del znaka; do njega sta indiferentna, v poljubnem odnosu. Ravno obratno kot pri simbolu: simbol je vedno del tistega, o čemer »govori«, je del vsebine, ki jo posreduje ali vzpostavlja. Znak ostaja v imanenci, simbol vzpostavlja razsežnost transcendence. Zato je znak vedno nedvoumen, adekvaten, saj deluje v strukturi ekvivalentne menjave; a obenem zamenljiv, nadomestljiv, saj vsebina, ki jo označuje, obstaja neodvisno od njega in jo lahko po potrebi označimo tudi z drugim znakom. Simbol je načeloma neadekvaten, vzpostavi vsebinsko napetost in pomensko smer, katere cilj ni točno določljiv, a je po drugi strani nezamenljiv. Simbola ni mogoče pojasniti z drugim simbolom. Je konkretna reprezentacija presežnega in skrivnostnega, ki se lahko vzpostavlja le skozi subjektivni, živeči pomen; zahteva osebni dinamizem, deluje kot živa organska entiteta. Nastopa epifanično in performativno. Zato Škamperle vztraja, da je za proučevanje imaginacijskega in simbolnega sveta namesto formalno-znakovnega pristopa primernejša kombinacija morfološko-strukturne analize, ki izhaja iz semantike podob imaginacije, in fenomenološkega zarisa motivacij, ki nastopajo pri njihovem porajanju. Odločitev metodološko dodatno utemljuje z distanciranjem od Freudovega razumevanja imaginacije in simbolnega. Tudi po Freudu je simbol (pa naj nastopa v sanjah, religiji ali umet-



Škamperle predstavitev svojih metodoloških izhodišč zaključuje s povzetkom simbolne tipologije oziroma arhetipologije, kot jo je razvil Durand. Durand za izhodišče svoje tipologije vzame izvirno napetost psihi, ki z imaginativno dejavnostjo ustvarja točke identitete in tako transcendira čas (kot že rečeno, ontološki temelj imaginacije je »prostorski«). Pri razgrnitvi simbolov združuje refleksivno raven (človeška psiha in njene refleksivne geste), tehnično raven (fiksacija refleksivnih gest v predmetnem svetu: izdelki, pripomočki) in sociološko raven (manifestacija refleksivnih gest na kolektivni ravni). Izhajajoč iz refleksivnih gest Durand določi tri vitalne dominante, s pomočjo katerih je mogoče razvrstiti širok nabor simbolov: dominantno vertikalnega vzpona, dominantno sestopa in dominantno ritmičnega cikla. Znotraj teh treh pa zariše še tipologijo simbolnih tvorb dnevnega in nočnega nabora. Pod dominantno vzpona spada simbolika vizualizacije, luči, hierarhije, suverenosti, ekskluzivnosti, sublimacije; tematizira težnjo po

Po izčrpnih teoretskih in metodoloških pripravah se Škamperle v drugem delu knjige posveti stvari sami: interpretaciji izbranih motivov in tem iz zakladnice (zahodne) simbolne tvornosti. Razdeli jo na dva sklopa. V prvem raziskuje imaginativne in pome-  
notvorne razsežnosti, ki spremljajo motiv potovanja mitološkega  
junaka, predvsem kakor ga poznamo iz Homerjeve *Odiseje*, zgodbe  
o Argonavtih in pripovedi o bibličnem očaku Abrahamu. V dru-  
gem se posveča simbolni tvornosti in kulturnim formacijam, ki  
so povezane z oblikovanjem poljedelske kulture in nastankom  
prvih mest. Za piko na i doda še poskus simbolnega branja svete  
stavbe, bazilike San Miniato al Monte v Firencah. Pri tem skuša  
pokazati, da je moč v bogati zakladnici človeških simbolnih praks  
odkriti tipološke konstante, ki imajo arhetipsko naravo; ki delno  
ali v celoti nastopajo v različnih religijskih in mitoloških sistemih  
in kažejo na izkušnje, ki imajo trajen psihološki značaj in tvorijo  
nekakšen nadzgodovinski, sinhroni presek zavesti posameznika.  
Njegove izpeljave so suverene in prepričljive. Odlikujeta jih obču-  
dovanja vredno poznavanje kulturnozgodovinskih tradicij in zmo-  
žnost sinteze. Z uravnoteženo kombinacijo strokovnega znanja,  
poljudnega sloga in nevsiljive, a zavezujoče osebne vpletenosti piše  
zanimivo pripoved o trajni in nenadomestljivi aktualnosti simbol-  
nih izročil.



Tomaž Grušovnik

## Poezija diha skupnosti

Lenart Škof, *Etika diha in atmosfera politike: od etike k politiki ali poskus o intersubjektivnosti*. Slovenska matica, Ljubljana 2012

Na čem naj bo utemeljena etika, ki se zdi danes vse bolj brez temelja, in na čem, posledično, politika? Kakšno obliko naj privzameta v času, ko se zdi, da medosebne odnose res narekuje zgolj tok finančnih transakcij, vpet v megalomanske projekte bodisi zasebnih družb bodisi totalitaristično nastrojenih strank in njihovih vodij? Kje sploh iskati navdih za idejo skupnosti? Je upanje, ki spričo dolge zgodovine krivic in nasilja ne bi izzvenelo naivno, sploh še možno? Je, z drugimi besedami, še možna poezija miru?

Odgovori, ki jih lahko na ta in podobna vprašanja poda družbena in politična filozofija, se zmerom podajajo znotraj določene miselnega konteksta: ta kontekst je, v grobem, bodisi liberalen bodisi social(istič)en. Na eni strani imamo ideje še večje »svobode« kot ključa do sprememb, na drugi mnenje, da nas je prav takšna ideja »svobode« privedla v suženjstvo in da namesto nje potrebujemo komunistično »enakost«, pa četudi za ceno žrtev nove (spet še ene) revolucije. Poziciji sta očitno na nasprotnih bregovih, njune rešitve pa predvidljive in znane, s tem pa najbrž ne najbolj obetavne nosilke sprememb. A vprašajmo se: obstaja kaj, kar ti poziciji, ki stojita vsaksebi, vendarle družijo? Težava se morda namreč skriva ravno v skupnih predpostavkah, v obzorju mišljenja, ki si ga antitetični tokovi delijo, pri čemer se po eni strani izkaže, da so razlike med njimi manjše, kot bi si radi mislili, po drugi – in še pomembneje – pa, da se bo prav zaradi skupnega temelja, ki je sam problematičen, iskanje rešitev družbenopolitičnih problemov znotraj njih izjalovilo.

Prof. Lenart Škof v svoji zadnji knjigi *Etika diha in atmosfera politike* zgornjim sorodne težave sodobne politične, pa tudi etične misli locira v problem vzpostavljanja polja intersubjektivnosti. Filozofija, predvsem zahodna (znotraj katere smo doslej mislili probleme političnega in etičnega, s tem pa hkrati tudi iskali poti iz zagat), je polje intersubjektivnosti namreč mislila predvsem na podlagi *konflikta*, boja: »S Heglom in bogato dediščino, ki je sledila, smo bili v okviru razumevanja 'človeške narave' neprestano podvrženi odnosom, ki so bili obvladovani s konflikti – bodisi da je šlo za področje znotraj subjekta samega (psihoanaliza), za področje odnosa med dvema subjektoma (boj za priznanje), družbe (razredni boj), področje znotraj religije (boj razuma proti veri) in končno filozofije in jezika (različna pojmovanja subjekta in sebe).« Gotovo bi lahko – čeprav jih Škof tu posebej ne našteva – našli še številne druge tovrstne primere razumevanja nekega polja na podlagi konfliktov, ki znotraj njega operirajo in ga obvladujejo.

Eden takšnih konfliktov – ki se mu Škof implicitno posveča od začetka do konca besedila – je konflikt med telesom in duhom. Ker je ta konflikt posamezniku še *najbližji* (tako v prenesenem kot v čisto prostorskem smislu, saj gre ne nazadnje vendarle za naše *teló*), Škof pravzaprav svoj projekt – ki ni nič drugega kot premislek obzorja zgodovinske, sedanje in bodoče etike – začinja ravno pri telesu oziroma dihu kot tistem mediju, ki lahko posreduje med na videz zoperstavljenima poloma materialnosti in duhovnosti. Prav dihi oziroma *dihanje*, »ritem jemanja in dajanja«, <sup>1</sup> kot tisti prafenomen sveta (kot »eno, ki diha brez vetra« iz jadžurvedske himne ali kot Schellingov *dih ljubezni* kot »prvi dihi stvarjenja«), dojet v vsej svoji razsežnosti, nam omogoči razumeti to, kar Luce Irigaray – po analogiji s Heideggerjevo »pozabo biti« – poimenuje »pozaba diha«, ki da je pravzaprav šele odgovorna za nastanek konfliktna dihotomije med telesom in dušo, s tem pa odgovorna tudi za splošno »konfliktno« orientacijo antitetičnega, na bojih utemeljenega mišljenja.

1 Škof te besede povzema po Johnu Deweyju – prim. str. 17.



Da bi se torej približali temu (prvemu) dihu, s tem pa poskusu drugačnega zasnutja intersubjektivnosti, se moramo hkrati ozreti tako v prihodnost kot v preteklost – s tem pa pravzaprav ponastaviti našo temporalnost. Tu pa ne gre za to, da bi v časovnem smislu pogledu v preteklost zadostovalo, da preskoči nekaj sto let heglovske dialektike, kajti čas pred Heglom se prav tako sooča s svojstveno nepremostljivo težavo: svojo monosubjektivnostjo. Če želi morda Hegel drugi subjekt v filozofijo vpeljati preko konflikta, potem predhodni metafiziki ne uspe niti to – drugega v okviru nenehnega samopotrjevanja, tj. potrjevanja enega in istega belega moškega subjekta, popolnoma spregleda: »Še prej pa je bil od Platona pa vse do Hegla zahodni človek tragično ujet v temeljni strukturni paradoks: vsakršna teorija subjektivnosti s svojo imanentno ontologijo je hlepela po nečem večjem od sebe, toda vselej je ostala ujeta znotraj lupine svoje zaprte monosubjektivne ali monokulturne identitete. Bodisi da je gradila svet za drugega moškega (in ne tudi za žensko), za druge kulture (kolonializem in religijsko nasilje) ali ko je stopala v odnos do narave (nasilje do narave in njeno izkoriščanje, vključno z neizmernim trpljenjem nečloveških živali), ni bila v tem dogajanju spoštljiva in pozorna do nikogar izmed teh.«

Tudi na področju preseganja monosubjektivnosti (ki je Hegel s svojo dialektiko v resnici niti ne preseže, kajti izkaže se, da v »sklepnem izteku v indiferenco absolutne ideje 'naravi' in 'drugemu' ne prizna samolastnega bivanja«) se telo, s tem pa dih, Škofu izkaže za najprimernejše izhodišče. Gre predvsem za dejstvo, da v mrežo medosebnih odnosov zmeraj stopamo, in jo tudi tvorimo, s svojimi telesi in njihovimi (etičnimi) gestami, od katerih je, po mnenju Irigarayjeve, na privilegiranem mestu prav dih kot tista prva (avtonomna) gesta novorojenega človeškega bitja. Po Irigarayjevi, eni najpomembnejših filozofinj sploh, na katero se Škof veliko sklicuje, je namreč dih – še posebej ženski dih, povezan z univerzumom – tista točka, ki omogoča pristen intersubjektivni odnos, to pa predvsem zaradi svoje sposobnosti, da v sebi, v svoji duši, »pozdravi drugega«. Zdi se, skratka, da se lahko z nameni-

tvijo pozornosti *dihanju*, temu ritmu vzajemnega dajanja in jemanja v skupnem življenjskem prostoru, še najbolj približamo pravi intersubjektivnosti, ki ni zgolj projekcija samega sebe v svet preko nenehnega konflikta.

In tako se Škofu, kot tudi že Rortyju in Heideggerju, naposled izkaže, da je med vsemi človekovimi kulturno-intelektualnimi dejavnostmi pristnemu dojetanju diha in dihanja v določenih točkah bližje literatura, z njo pa poezija, kot pa denimo običajni tok filozofskega mišljenja. Škofu tako pogosto kot oporniki mišljenja rabijo pesniki in njihovi verzi, v katerih se na tak ali drugačen način izraža sopripadnost diha, začetka in ljubezni. Enega najsvetlejših momentov besedila predstavlja zato prav razmišljanje, vzporedno s Celanom. Najbrž bi lahko rekli, da se ravno v takih trenutkih Škof najbolj približa temu, kar bi lahko imenovali poezija diha, so-diha skupnosti, ki skuša biti utemeljena na neki novi obliki intersubjektivnosti; seveda »poezija« tudi v smislu starogrške *poiesis*. Za konec navajam tak primer poetičnega mišljenja, ki hkrati izpostavlja srž Škofovega pogleda:

Globoko  
v počti časov,  
pri  
ledenem satju  
čaka, neki kristalni dih,  
tvoje neizpodbitno  
pričevanje.<sup>2</sup>

Dih kot nepreklicno ali nepovratno pričevanje *začetka* ... Ta kristal Diha (*das Atemkristall*) ali iz večnosti izvirajoči pred-dih – kot paradigma etike – oživi in se stopi v življenje le s Toplino bivajočega, ki jo je moč razumeti v Irigarayjinem smislu – to je iz feminilnega ali materinskega kot počela etike drugosti.

2 Pričujoči odlomek je zadnji del pesmi »Izlužena«. V Celan, Paul, *Paul Celan*, prev. N. Grafenauer, Mladinska knjiga, Ljubljana 1983 (Lirika 57). (Op. T. G.)



Urban Zorko

## Igra sprejeta

Boštjan Narat, *Partija*. Spremnna beseda Mladen Dolar. Založba Pivec, Maribor 2013

Boštjana Narata poznamo v mnogih inkarnacijah: kot publicista, filozofa, voditelja televizijske oddaje *Panoptikum* in glasbenika. Predvsem v tej zadnji vlogi je idejni vodja Katalene in avtor dveh samostojnih albumov že leta na očeh širše javnosti. Ne preseneča torej, da je za osrednjo temo svoje doktorske disertacije izbral prav glasbo in da slednja tudi v zbirki *Partija* predstavlja vodnjak Naratove misli. *Partija* je filozofova prva knjižna izdaja. In je zbirka esejev, ki so včasih bolj impresije z zagonetnimi naslovi.

Začne udarno: v prvi rundi se pomerita Majakovski in Goethe, njun dvoboj se konča z neodločenim rezultatom. Tu nismo na terenu ljubitelja odločenih izidov, tu je območje debate, partije, »kajti pesem, če je prava in resnična, sega onkraj parametrov časa. In njuna poezija je resnična, tako kot so resnični in silni njuni udarci in tako kot je bil, je in vedno bo resničen njun boj.« Uvodni zapis je kljub ritmični vehemenci vsebinsko eden šibkejših v zbirki, a je uspešen v dveh stvareh. Bralcu/igralcu jasno začrta avtorjevo interesno območje in napove njegov stil: preigravanj (esejistične) forme.

Zbirka je vendarle zmes konvencionalnih esejističnih zapisov in njihovih sfriziranih kontrapunktov. Druži jih obdobje nastanka (2009–2012), njihov izvorni kontekst pojasnjuje uvodna opomba, zapis o Mariboru je na primer izšel v sklopu Evropske prestolnice kulture 2012, esej »Inferno ali mesena prepričljivost (ljudske) glasbe« je bil pred tremi leti uvodnik poletne *Literature*, med šestnajstimi zapisi pa jih kar peterica izhaja iz avtorjeve doktorske naloge (2010).

Sodeč po spletnem promocijskem zapisu, avtor »variira različne žanre esejizma in prebija meje polliterarnega«. To počne z bolj in manj hotenimi posledicami: nekateri teksti svobodno raztegujejo že tako negotove okvirje eseja. Zapisa »Kdo je Rodion Gataullin« in »Kako se napiše pesmica« se tako odločno nagibata v smer literarne vinjete. Ti ekskurzi niso vedno najboljše upravičeni znotraj konteksta (ali na ravni domišljenosti), a delujejo simpatično, celo nemoteče (predvsem zapis o atletu Gataullinu), ko pač sprejememo dejstvo, da je zbirka šibko povezana in da lahko po njej poljubno brskamo, kot med zavihki brskalnika.

Narat raziskuje tisto, kar ljubi: glasbo (umetnost), nogomet (šport) in filozofijo. Pod trirogelnikom fascinacije se trudi (tako meni Mladen Dolar v opazni spremni besedi) vsakdanjik uzreti s svežim pogledom. In ko mu uspeva, to počne tekoče, z osebno noto. Zapisi vznikajo iz avtorjeve življenjske izkušnje: iz frustracije v ustvarjalnem postopku, iz banalnega dogodka na pošti, iz kolezarjenja v mesto. Narat se uvršča v prvo Huxleyjevo definicijo esejista: on je ta, ki svet motri z avtobiografskega stališča. Toda k sreči ne ostaja le pri tem: v daljših esejih v intimno optiko uspešno pri-  
tegne širše implikacije.

Formo eseja preigrava tudi tako, da vanjo vriva ritmične elemente. To so lahko izmenjave boksarskih udarcev ali potez dveh šahistov, stopnje nastanka pesmi, ponazoritve glasbenega ritma, verzi glasbenika Damirja Avdića. Ti ritmični vzorci postajajo nosilci osnovnega ritma besedil in spominjajo na boben v Boleru iz (dokaj monotonega) eseja »Na žalost v njem ni nobene glasbe«. Na bralca delujejo različno: pogosto razpršujoče, v drugih primerih pa še kar uspešno materializirajo drugi glas v tej igri, glas, s katerim se polemizira. Z radikalizacijo tega prijema Narat zapiše tudi med stilno izrazitejšimi najbolj uspeli tekst: v istoimenski »Partiji« šahista s postavljanjem figur/replik ironično razpravljata, ali se igro sploh iti (tisto, občo) in ali je ta »rat-race« vreden angažmaja in s tem obvezne podreditve njegovim pravilom. Če kje v zbirki, gre tu za uspešno zlitje vsebine, imaginacije in (nenavadne) forme.



Sicer pa so močnejša besedila (ironično) tista, v katerih je manj očitnih stilskih prijemov, več truda pa je vložena v evokacijo takih in drugačnih svetov, njihova specifičnost tiči v sestavljenosti (kot jo razume U. Eco). Taka sta »Sovražstvo do Maribora« (kjer avtor gladko artikulira ambivalenco do svojega rojstnega kraja) in zaključni esej »Svet stvari – svete stvari« ter predvsem tematska dvojčka »Fizol, gore in glas« in »Inferno ali mesena prepričljivost (ljudske) glasbe«. Tu s pomočjo misli Pascala Quignarda in lastnih slikovitih rezijanskih anekdot Narat premišlja o ločnici med »razmišljati o glasbi« in »biti v glasbi«. In v besedilo pritegne fascinanten zapis Juliusa Kugyja. »Diktatura glasbe je diktatura mesa,« strastno zapiše avtor, toda (doma v ambivalenci med razumom in čutenjem) zmage v večnem boju spet ne privošči nobenemu od obeh konceptov. V teh zapisih se osebne zgodbe privlačno zlijejo s premisleki o naravi glasbe in človeškega užitka: glasba, ki jo je treba sovražiti, da bi jo uvideli (Quignardov koncept), glasba, ki si podreja realnost, glasba, ki smo ji poslušni, ta paradoksalna ontologija glasbe ...

Ko smo si enkrat domači s konceptom moči, ki jo ima glasba nad nami, se avtor loti variacij na temo. V eseju »Pizda ti materina! In šus po gobcu« glasbenik Damir Avdić nastopa kot pleksus omenjenih Naratovih konceptov, avtor interpretira in komentira njegove verze. In se drugod čudi ustvarjalnemu procesu samemu: v »Prekleti rdeči luči« spremljamo rojstvo Katalenine skladbe. Med tovrstnimi zapisi nase opozarja »Pismo Janezu Janši« (Emilu Hrvatinu), kjer Narat kot udeleženec Janševe gledališke kreacije živo beleži proces nastajanja predstave in spremljajoče frustracije in negotovosti. Odkrito artikulira (svoje in s tem obče) strahove ter spretno najde drugačno pozicijo izrekanja. Zdaj zasede vlogo, ki jo še malo prej igrala živahna starka Cirilla iz Rezije: ne razume več procesa, v njem je. In to, kar se na koncu sestavi v predstavo, je zanj torej mistično, zunaj razumljivega. Preostane mu le, da se čudi in zapisuje.

Vrednost te zbirke esejev je namreč (morda presenetljivo) tudi v njeni dokumentarnosti: beleži nastanek projektov, ki so zbudili

javno zanimanje (Kataleninih, pa tudi ustvarjalcev, s katerimi se družijo avtor), in ta dokumentarnost predstavlja bralcu celo (edini) *raison d'être* preprostejših zapisov, kot je »Kako se napiše pesmica« (kjer Narat spremlja nastanek svoje kantavtorske skladbe).

»Če na odru nisi pripravljen na emocionalni striptiz, potem je bolje, da ostaneš doma,« je nekoč za *Mladino* dejal o svojem glasbenem ustvarjanju. Odkritost je tudi tu implicirana vrednota. Tokrat ni posebno zagonetna: Narat si je izbral simpatične, neproblematične in »kul« teme in je posledično še kar kul tudi bralcu. To ni zbirka težkih zamahov, morečih globin in ključnih odločitev. V preiskovanju svojih strasti Narat nehote naslika avtoportret boema v malem sanjavem mestecu sredi Evrope. Tu živi ta pretežno zadovoljni mož v črnem, ki zapisuje svojo ambivalenco do stvari, ki jih ljubi.

Zbirka, ki svojega sogovornika išče v filozofsko vsaj zmerno podkovanem občinstvu, je zadržana in nežna, eseji so zložno tempirani, pa tudi začetni vtis razpršenosti se sčasoma unese. Po preigrani četrtini ugotovimo, da nas Narat z vsakim novim zapisom vendarle ne bo metal v nove nepovezane pokrajine in sloge, temveč bo manevriral znotraj vzpostavljenega tematskega trikotnika.

Natisnjeni v nevsiljiv, estetsko preprost dizajn, zapisi mamijo v igro z občasnim identifikacijskim momentom, nepričakovanim zasukom misli ali trenutkom literarne lepote. In še ko je bralec globoko v njej, se občasno vpraša, ali je to, kar igra, še vedno ista partija. Ali ni zgolj šopek z vseh vetrov zbranih potez, ki variirajo na ravni tematike in forme, zaključenosti. V ozadju sluti krhko vezivo ponavljajočega se ritma tém in zaključenega kroga fascinacij, avtoriteto avtorskega glasu. In čeprav omenjene stilske distinkcije Narata za zdaj ne bodo postavile na zemljevid izvirnejših slovenskih esejistov, je vseeno vredno prepoznati poskus inovacije esejistične forme. Ta igra vendarle premore obrise pravil, in čeprav s kakšno vsebinsko in ritmično potezo občasno izgublja tempo, ni arbitrarna. Je partija, ki jo, z vsemi ambivalentnostmi vred, bralec/igralec naposled sprejme.



Leonora Flis

## Ogenj in led ali antagonizmi vsakdana

Brina Svit, *Noč v Reykjaviku*. Cankarjeva založba, Ljubljana  
2013

Brina Švigelj Merat, ki že leta objavlja pod psevdonimom Brina Svit, je slovenskemu in tujemu bralstvu (še najbolj francoskemu, saj že nekaj časa piše v francoskem jeziku in svoja dela nato prevede v slovenski jezik) dobro znana po delih, ki pogosto ubesedujejo razmerja med moškim in žensko, občutja izseljenstva, razpetosti med pravo in privzeto domovino, razmišljanja o smrti in obupu, o neizpolnjenih strasteh in seveda o ljubezni do sebe in drugih, zlasti takšni, ki se trudi za svoj obstoj. Pri 23 letih je pisateljica zapustila rodno Ljubljano in se odpravila v Pariz brez trdno načrtanih načrtov in vizij, čutila je le, da si bo na ta način v življenju verjetno odprla več možnosti. Takole je povedala v intervjuju marca letos (2014): »Včasih je treba zaupati svoji usodi. Takrat sem bila izredno pogumna, da sem pustila AGRFT, šla živet z moškim, ki sem ga komaj poznala, in sem z njim imela otroka. Tako si veliko bolj odpiraš vrata in obenem na neki način daješ več možnosti.« Prav tako je ne moti dejstvo, da se nikjer ne počuti čisto doma in da je povsod malo izkoreninjena; v istem pogovoru je razložila: »Všeč mi je življenje na dveh straneh in to, da imam v sebi več identitet. Všeč mi je, da se povsod počutim malo tujka, da nisem popolnoma domača v Parizu, ne čisto domača v Ljubljani, niti v Buenos Airesu. Rada opazujem svet okoli sebe s temi malo začudenimi očmi, občutkom, da nisem od nikogar. Ta distanca je zame zelo produktivna in bogata.«\*

\* Intervju dostopen na: [http://www.siol.net/kultura/knjige/2014/03/brina\\_svit.aspx](http://www.siol.net/kultura/knjige/2014/03/brina_svit.aspx).



Življenje v razpetosti med več identitetami in več geografskimi lokacijami je tudi značilnost junakinje njenega romana iz leta 2011 *Une nuit a Reykjavik*, ki je najprej izšel pri založbi Gallimard, ki dela Brine Svit izdaja že kar nekaj časa. Za roman je leta 2011 prejela tudi evropsko literarno nagrado Madeleine Zepter. Njena prva književna dela v zbirki *Du monde entier* založbe Gallimard so bila prevedena iz slovenščine v francoščino, *Noč v Reykjaviku* pa je peti roman, ki ga je napisala v francoščini. Literarnih nagrad za svoja prozna dela ima Brina Svit precej; največ jih je prejela za romana *Moreno* in *Odveč srce*, slovenskim bralcem pa se je morda najprej in najbolj vtisnila v spomin z delom *Smrt slovenske primadone* (2000).

Glavna junakinja njene islandske »sage« je uspešna, odločna in (vsaj na videz) samozavestna Lisbeth Sorel, za katero je avtorica v enem številnih pogovorov po izidu slovenskega prevoda romana izjavila, da »mora pasti, tako fizično kot psihološko, da se znova postavi na noge.«\* Zgodbe Brine Svit imajo navadno v sebi vsaj drobce empirične realnosti, ki jo je pisateljica bodisi izkusila ali pa je bila vsaj opazujoča priča. Nič drugače ni z zgodbo *Noči v Reykjaviku*, zavoljo katere se je Svitova za nekaj časa celo odpravila na Islandijo. Poleg Lisbeth ali Beti (kot jo kličejo družinski člani), ki je delno nemške, delno italijanske in delno francoske krvi, je eden od protagonistov tudi Argentinec Eduardo Ros, ki naj bi bil spisan po resničnem plesalcu tanga, ki ga je pisateljica bežno spoznala v Buenos Airesu. Vendar pa *Noč v Reykjaviku*, kljub pomenljivemu naslovu, ki namiguje na seks, ni ljubezensko-erotični roman. Temeljna poanta je drugje. Smisel zgodbe leži v razkrivanju travm preteklosti, s katerimi Lisbeth živi in zaradi katerih si verjetno tudi velikokrat nadene podobo hladne, racionalne ženske. To je njen modus operandi, vendar pa ta njen bivanjski način poka, se krha in bolečina vre na dan, postopoma in v vseh odnosih, ki jih Beti vzpostavlja na svoji življenjski poti.

\* Glej intervju na: <http://www.rtvsl.si/kultura/knjige/brina-svit-lisbeth-mora-pasti-tako-fizicno-kot-psiholosko-da-se-znova-postavi-na-noge/332007>.

Brina Svit uporablja za pripovedovanje življenjske zgodbe Lisbeth Sorel tako pretekli čas kot sedanjik, največkrat je pripovedna perspektiva tretjeosebna, včasih pa avtorica uporabi drugoosebnega pripovedovalca oziroma pripovedovalko in tudi na ta način ubeseduje Lisbethine misli in avtorefleksije. Takole nas Svitova uvede v Lisbethin prvotni načrt: »Lisbeth, si prepričana, da se ne motiš? Ali res misliš plačati moškega, da bo preživel noč s tabo? Tu, sredi te zemlje ognja in ledu? Sredi ničesar?« Tako junakinja opiše Reykjavik. Sredi ognja in ledu se bo torej odvila njena zgodba, v hotelu, v mrzli zimi, v noči brez teme. Tja bo prišel moški po imenu Eduardo Ros. Kupila mu je letalsko vozovnico in mu v kuverti pripravila plačilo za skupno noč – deset bankovcev za petsto evrov. Lisbeth, ki kot vodja oddelka za poslovne lete dela pri Lufthansi, je Eduarda spoznala nekega večera v Buenos Airesu, ko sta s prijateljico Silvijo odšli na milongo (tango je pisateljici drag »literarni teritorij«, kot mu pravi sama). Bolj iz zabave kot iz resničnega interesa ga je povabila v Reykjavik. Beti je želela oditi na konec sveta, kot opisuje ledeno mesto, in tam najti vsaj kanček zadovoljstva.

Junakinja službeno ogromno potuje in v potovanjih se je naučila uživati: »Lisbeth ljubi letališča. Od zmeraj ji je bilo všeč tavati po dolgih hodnikih, še posebej če so napol prazni in izgubljeni sredi ničesar ... Naročiti kozarec chiantija ob devetih zvečer na samotnem Marcu Polu v Benetkah ... Se zlekniti čez tri sedeže nasproti zastekljene stene v Montrealu ... Si kupiti vazo Vladimirja Visockega v Sankt Peterburgu ...« O Lisbethinih starših ne izvemo veliko, razen da sta oba umrla, ko je bila Beti v zgodnjih dvajsetih letih, njena sestra pa najstnica. Oče je bil uspešen pediater (in alkoholik), umrl je v prometni nesreči, mati pa je trpela za kronično depresijo in umrla zaradi pljučnice. S sestro Luci sta ostali sami, in Beti je prevzela vlogo matere in očeta. V romanu se počasi razkriva odnos med sestrama, vzporedno z njim pa spoznavamo tudi detajle iz Lisbethinega ljubezenskega življenja. Zdi se ji, da izbira šibke moške, poročene, nedosegljive, lažnive. Pravzaprav si nikoli



ni uspela ustvariti uspešnega razmerja. Bolj ko spoznavamo njeno preteklost, bolj pravzaprav lahko razumemo, zakaj je Lisbeth oblikovala takšno podobo same sebe, ki jo namenja zunanemu svetu. Nikoli ni mogla izživeti svojih mladostnih fantazij, biti brezskrbna, se imeti dovolj rada. Morala je biti odgovorna, zrela, urejena, metodična.

Luci, ki postaja z leti vse uspešnejša fotografinja, pri devetintridesetih zboli za rakom, in Beti je tista, ki v veliki meri skrbi zanjo. Obiskuje njeno pariško stanovanje (obe sestri imata bazo v Parizu), pospravlja, ji nosi hrano in obenem opazuje sestavljajočo se paleto fotografij, ki bodo del Lucijine knjige. Nemalo slik ima legendo, ki pravi »kmalu me ne bo več 1, 2, 3, ...«. Luci se zdi v teh trenutkih močnejša in odločnejša od Lisbeth, ki ji sestrina bolezen prinaša ogromno strahu in tesnobe. Svitova Lisbethine spomine ves čas meša s sedanjimi trenutki, ki so postavljeni v hotelsko sobo na Islandiji. Ti premiki in preskoki v času odražajo njeno potovanje misli, vendar na trenutke delujejo predvidljivo. Vemo, kam bo Lisbeth zašla, in vemo tudi, kje se bo znašla, ko se vrne. Dogajanje v hotelski sobi je na zunaj tudi zelo statično, res pa je, da Beti prav tam počasi ozavešča potlačene spomine in svojo razbolelost. Težje je razumeti, zakaj bi bil prav Eduardo tisti, ki jo spodbudi k takšnemu razmišljanju, saj se skoraj nič ne pogovarjata, poleg tega pa sta se pred tem enonočnim srečanjem videla le enkrat. Svitova pripoveduje, da je čakala na trenutek, ko bo lahko Lisbeth iz sebe odložila »to zoprni in visokost«, ko bo lahko začela žalovati za vsemi izgubljenimi trenutki, ljudmi in priložnostmi. Očitno potrebuje Lisbeth ob sebi tujca, da se lahko – metaforično – razgali. Tako skozi izpoved pretežno molčečemu Eduardu izvemo tudi, da si je hudo bolna Luci nekega dne sama vzela življenje. Brez slovesa in pravega epiloga. Brez možnosti zadnjega objema.

*Noč v Reykjavíku* kot rečeno ni ljubezenski roman v romantičnem ali erotičnem pomenu besede, kljub temu pa bi ga lahko opisali tudi kot roman o ljubezni. Predvsem o ljubezni do sebe, do lastnega telesa, misli in čustev. Je zgodba o poskusu počasnega

sprejemanja vsega, kar smo. Brina Svit počasi razdira oklepe glavne junakinje in jo psihično in fizično zlomi (Lisbeth se na Islandiji tudi laže poškoduje pri padcu, ko po zaostrenem trenutku v hotelu tava po mestu in išče Eduarda). Konec romana pa vendarle nakaže možnost novega vzpona, novega začetka. Običajne pripovedne teme Brine Svit, kot so bolečina, smrt, hrepenenje, iskanje varnosti, občutka pripadnosti in ljubezni, so navzoče tudi v *Noči v Reykjavíku*, a morda jih avtorica vsaj na koncu obarva malce bolj optimistično, kot ji je sicer v navadi. Kljub temu da se noč, ki naj bi bila polna strasti, ne uresniči, za Lisbeth vendarle prinese preobrat oziroma nanj vsaj napeljuje. Kaže na možnost začetka novega začetka. Vprašanja pa vseeno ostajajo: Kako lahko ena sama noč prinese tolikšen preskok? Kaj je takšnega na Eduardu, da Lisbeth kar naenkrat omogoči tako globoka in odkrita miselna in čustvena potovanja v preteklost? Ena sama skupna milonga? Odgovorov na ta vprašanja *Noč v Reykjavíku* ne da. Potovanje v deželo ognja in ledu tako ostane brez pravega epiloga. Eduardo se naslednji dan vkrci na letalo in spet bo v svoj tangerski objem jemal pozornosti željne ženske v Buenos Airesu. Lisbeth ... za Lisbeth pa se zazdi, da ji bo le uspelo uzreti kak žarek sonca in morda pod ledom najti tudi svoj plamen ognja.

Leonora 7.16: Ognj ni led ali antagonizmi vankdau  
Literatura, julij/avgust 2014, št. 195-203.



Feliks S. Murr

## Draga, ljuba, najdražja bralka

Anja Radaljac, **Polka s peščenih bankin**. Literarno-umetniško društvo Literatura, Ljubljana 2014 (Prišleki)

Pisanje literarne kritike o sodobnem slovenskem romanu je težaško in nemalokrat nehvaležno delo, s čimer hočem povedati, da gre za malokrat hvaležno delo. Najbrž se boš strinjala, če rečem, da je lahko edino težje opravilo branje kritike o sodobnem slovenskem romanu. Med drugim zato, ker romantično predvideva, da bo bralec kritike najprej bralec tega izbranega sodobnega slovenskega romana. Izbrana besedica »izbranega« stoji tu seveda zgolj iz pragmatičnih razlogov, cilja na odločitev kritika, da bo med množico plodovite sodobne slovenske produkcije zavedno izbral prav denimo sveži roman *Polka s peščenih bankin*, ker na primer naslovnico krasi jagodičevje, za katerega še vedno ne vem, ali gre za maline, jagode ali morebiti katere druge gozdne sadeže (naj bo jasno, da je moje strokovno mnenje, da definitivno ne gre za borovnice). Besedica »izbrano« torej tudi po analogiji ne pomeni nujno, da je obravnavani sodobni slovenski roman (kot kritiki radi rečemo) »crème de la crème« sodobnega slovenskega romana, ne pomeni pa tudi, da »per se« ni. Vsi vemo, da je že za branje sodobnega slovenskega romana potrebna velika mera potrpežljivosti, vere v svojo potrpežljivost in ljubezni do materinščine, ki je bila kritiku položena tako rekoč v kritiško zibel. Le svojemu kritiškemu talentu se imam toliko let kasneje zahvaliti, da me po vseh kilogramih slabo napisanih slovenskih knjig in nedomišljenih literarnih večerov, ki sem jim bil priča, kot pravega sina slovenske matere še ni zvabilo v alkoholizem, ampak raje snobovsko vztrajam ob izbranih čajih, *trenutno sem povsem navdušen nad sivko s svežim sokom grenivke, si že poskusila?* No, pa dovolj o meni, zrelo kri-

tiško persono, sploh mlado in neizkušeno, naj raje kiti pretirana skromnost in zmerna molčečnost, slišim od Avtorjev. V tem tekstu se bom torej držal bolj zase, ne bi želel pretirano izstopati s svojimi inovativnimi jezikovnimi intervencijami ali zabavnimi pripombami hudomušneža, ki bi v tem posvečenem literarnem prostoru kronične resnosti prehitro izpadel kot pametnjakovič. Moja urednica je sicer fina pojava, nemalokrat okrog razlaga, da ji intelektualni navihanci mojega tipa ne sprožajo nobenih živčnih tikov, njeno mirno naravo vznemirijo kvečjemu kritiška hvalisanja knjig, katerih Avtor je osebno povezan s kritikom (na literarcih Avtorji, kritiki in založniki prijateljsko šepetajo o tem do tega trenutka še nepreverjenem konstrukt). Zamolčal sem ji to očitno povezavo, ker se namreč ne počutim krivega in bi ji rad prihranil nepotrebne skrbi. Anja me je res ustvarila in zdaj nosi križ tete iz ozadja, praktično nemogoče pa bi bilo logično sklepati, da naju zato veže prijateljstvo. Iz vseh naštetih razlogov zato argumentirano pojasnujem, da je moja kritika njenega sodobnega slovenskega romana seveda brez vsake sence dvoma bolj objektivna od objektivna samega, zanikal bom tudi vse umestne in neumestne dezinformacije, da sem ji kot svoji stvariteljici in zaradi njene Avtorske veličine večno zavezan, pa tudi urednica me ne prepriča kot kakšna mah-njenka na kreacionistične marnje. Predvidevam sicer, da po drugi strani tudi ni prevelika podpornica dolgih uvodov v kritiške tekste. Če vprašate mene, je tudi ona tiste sorte, da se zmrduje, če se ji dober čaj ohladi, še preden kritika zadane bistvo, torej odtrga izbrano romaneskno mojstrovino njenemu roditelju Avtorju in jo svečano preda bralcu. Ali pač nemilosti. Zatorej bom milostno nadaljeval šele v naslednjem odstavku in čitateljici ponudil možnost, da predahne.

Ker sem si kot aktiven akter slovenske kritiške scene v tem prispevku za spremembo zadal, da mi bralec ne izdahne od dolga časa, ne bom nadaljeval v dolgočasni maniri. Raje se bom kar takoj vprašal, kaj je bistvo literature. Ali bi bilo primerneje Literature? Slovenska bralka, saj tudi ti svoje polurne odmore za malico v



službi preživljaš prav v prežvekovanju tega vprašanja? Si tudi ti sita večnih buržujških debatnih kavarn na temo narodnoosvobodilno-tvornega pomena slovenskega jezika in literature, brskanja po z obsceno ljubezensko plažo napolnjenih policah trivialne in neambiciozne nabavne politike slovenskih knjižnic, prebiranja vedno iste jezikovne revščine vedno različnih generacij slovenskih Avtorjev, analiziranja pretencioznih romanov brez kančka življenjskega? Komu sploh še mar za *pisanje po vzorcih, ki jih narekujejo literarni trendi, ko je vse le še posnetek posnetka*? Bralka, nisi tudi ti lačna resnice? *Bistvo literature je namreč Resnica, ki nosi zmožnost lepote tega, da izreče neizrekljivo! Taka Resnica pa lahko biva le v človeškem čustvu!* Bralka, če morda ne razumeš, da je tudi neizrekljivo izrekljivo, lahko to pripišeš le pomanjkanju svoje komparativistične izobrazbe, luknjicam, če ne kar luknjam v svoji splošni razgledanosti, kraterjem v svojem bralnem horizontu, pa tudi očitni čustveni zakrnelosti. Razumem, zagotovo si težko priznaš, da si v mladosti premalo brala. Sofija, draga bralka, ki je marljivo obdelala pregled svetovne književnosti (s poudarkom na filozofiji), je tako bogatejša za znanje vseh modrecev od Platona prek Flauberta do Brine Svita (če le na hitro povzamem), pa se s tem, če ni nujno, skoraj nikoli ne hvali. Najbrž zato, da se ti ne bi počutila še bolj zaplankano, *potnica avtoceste, ki ne boš nikoli zavila na peščeno bankino*, kot bi se privzdignjeno izrazila Anja. Sicer pa je to pogost pojav, se ti ne zdi, bralka, da Avtor sodobnega slovenskega romana rad našteva svoje bralne reference? Tudi jaz sem že takole na hitro zaključil, da gre pri tem fenomenu za nečimrno potezo nekakšnega avto(r)vnebovzetja, ustvarjanja kulta čaščenja, kjer je (žal v večini primerov le simbolni) oltar mesto, ki Avtorju nad ničevim bralcem, častilcem, edino pritiče. Ampak jaz ga razumem, Avtorja, pa ne zato, ker bi bil tudi sam samovšečen. Leta je opazoval popolnoma nenavdihujoč svet, pa je v njem vseeno našel inspiracijo za svoj novi sodoben slovenski roman, najbolj naravno je, da priča-kuje vsaj pohvale recenzentov. V kriznih časih, ko niti zagrete študentke slovenščine več ne kupujejo sodobne slovenske produk-

cije, primerjalke pa so se polenile in palijo samo še na Franzna in Wallacea, so bili najbrž edini, ki so si za njegovo mukotrpno delo od ust odtrgali par ur za branje. Ah, nesramen sem, bralka, oprost, ti pač ne moreš vedeti, kdo je Sofija, kajne?

Sofija je moja znanka, pravzaprav prijateljica, no, morda bodoča punca, v vmesnem času samo ljubimka, vsekakor pa moja muza (pač ena njih). Še z nikomer, razen morda s kakšno drugo punco, se nisem tako štekal. Še skoraj nobeni nisem posvetil tako *strašansko melanholičnih, neizmerno strastnih, izjemno globokih in genialno hermetičnih pesmi*. Ah, ampak jaz, ki si poleg kritištva kruh služim tudi s kantavtorstvom, zdaj nisem pomemben, Sofija je glavna protagonistka te pripovedi. Ona je bodoča pisateljica, tako polna zanosa je in naivnosti, da sem popolnoma prepričan, da ji bo morda nekoč vendarle uspelo. Notorično pisuni, nikoli ni zadovoljna s svojim delom, preblaga je, da bi zapirala *besede v kletke*, se bojim. *Romanov se loteva zato, ker upa, da ji bo nekoč uspelo konvencionalno zgodbo povedati v nekonvencionalnem slogu*. Lepa ambicija, več kot bi lahko rekli za večino sodobnih slovenskih romanopiscev, kajne? Včasih se družim s Sofijo, takrat ko ni na faksu ali na literarnem večeru ali doma, za tako sentimentalno mladenko je najbrž res precej obremenjujoče, da bi svoje dneve porabljala še za kaj produktivnejšega. Malo me skrbi zanjo, ni pretirano samozavestna, drži, in vse bolj se mi zdi, da jo pisateljska blokada srka v psihološko stisko, pripovedovalec mi je prejšnjič ob šalci črnega omenil, da punca vidi neke lise v zraku, pa oboleva za nevidnimi izpuščaji in vse bolj histerično čisti stanovanje. Kaj morem, žal mi je zanjo, svoboden duh sem, včasih malo izginem, ampak če se zbrano skoncentrira oziroma skoncentrirano zbere, sem vedno v njenih mislih, rad ji priskočim na pomoč. Ona pa, mmm, tako vznesena in prizadevna! Če bi videla njen *širok nasmeh*, bralka, (odlično se ujema z mojim *oglatim*), pa kako je ljubka, ko si zapenja plašček in nadeva tisto svojo baretko, in kako umetniško diši *po rahlo kovinskem, z muškato aromo pomešanem znoju*, bi takoj razumela, da je Sofija edino, kar je (med poplavo pasivno programira-



nih trpečih moških jokcev) manjkalo sodobnemu slovenskemu romanu. Ona in (tako je Anja na več mestih odredila pripovedovalcu, da ne boš mislila, da je on kak sluzast voajer) njene *majhne, čvrste prsi s temno rožnatimi bradavičkami, ki so nabrekle od mraza videti kakor sveže borovnice* (to ni moje strokovno mnenje). V romanu je bilo veliko mraz. Kar pa ni nujno splošna značilnost sodobnega slovenskega romana, to moram pojasniti. Pa še ena stvar je, bralka, morda sem ti povsem nenaklepno pozabil omeniti – Sofija ima tega Dragana.

On je njen tip in zgleda, kot da jo ima mogoče kao rad. Meni deluje kot tak butast gradbinec, zadnje čase veliko dela, zanima ga arhitektura, obožuje kisle kumarice in lazanjo, sovraži premočene nogavice. Raje kot v trgovino, da končno napolni prazen hladilnik, bo šel s kolegom na pivo, ampak samo iz tega razloga bi ga težko »de profundis« očrnil kot najbolj nečastnega slovenskega literarnega junaka. Že dejstvo, da mu je hladno pivo ljubše od vročega pravega čaja, pa jasno govori v prid dejstvu, da je taka oseba le slab ranocelnik moje občutljive Sofije. Literatura ga zanima toliko kot trivialna slovenska žanrska literatura povprečno visokega slovenskega kritika, torej njegove možganske celice nimajo ustrezne predispozicije za razumevanje Sofijine stiske, dejstvo, da je tako zvesto zavezan realnosti, se tudi meni zdi močno nehigienično. Ampak tale Dragan ti najbrž že malo utruja, bralka, kajne? Priznam, tudi jaz mislim, da je pomemben samo zato, da lahko skupaj z mojo Sofijo in mojo malenkostjo tvori popoln ljubezenski trikotnik, to staro finto izkušenih Avtorskih mačkov. Škoda je, da on tega sicer ne ve, njegova domišljija namreč ni tako živa kot imaginacija nas, ki nam je literatura tak poklicni eros. Moje strokovno mnenje je, to moram deliti, da bi Anjin roman s to novo razsežnostjo (civilna iniciativa Povejmo Draganu!) pridobil na kleni slovenski žolčnosti in tudi na številu bralk, ki so jim žalostni Dragani za umret simpatični.

Kar se kresnika tiče, Anja kaže jasna nagnjenja in očitne simpatije, a tega si ne bi upal napovedati kar tako za Avtorski prvenec.

Letošnja izbira sicer namiguje na to, da so junaki občutljiveži spet zmagali, in med prvo peterico spet ni bilo nobene ženske Avtorice in že zato si jaz osebno prizadevam za Anjino izpolnitev ženske kvote. Zgovorno je tudi, da je strokovna žirija več kot očitno pozdravila tudi te mnoge, a celo za moj izdelani okus nikakor ne premnoge eksplicitno seksualne vsebine zmagovalnega romana, kar je »de facto« spodbudno za *Polko*. Sofija je morda res premalo nespodobna (to se za slovensko junakinjo pač ne spodobi preveč), da bi odkrito govorila o seksu, a Anja zato ni. Pozorna bralka, bi sploh upala priznati, da še tudi tebi nabirajo sline v ustih, ko bereš, *kako njena nožnica nabreka, kot sočno, rožnato meso lubenice, ki le čaka, da nekdo nežno zagriže vanj?* Prikimaj, tudi ti se nehote obližeš, ko pomisliš na *majhen nožek, ki je tenko rezal kisle kumarice, majhne, komajda nekaj centimetrov dolge, a vzburljivo podolgovate*. Osebno sem nad Anjino odločitvijo, da je v sodoben slovenski roman brezkompromisno vključila žensko samozadovoljevanje (ob katerem si brhka Sofija nezaslišano poredno okoli svoje nage golote predstavlja ne le enega, ampak kar dva mladeniča), iskreno navdušen in zato moram z vami deliti naslednji nazoren opis, ob katerem bi nemara zaploskal še Vitomil Zupan »in personam«: *Zdaj kozarec položi na tla in golo, mesnato, bahavo nabreklo spolovilo pritisne ob vogal nočne omarice, ki ji razmakne sramne ustnice in sprejme nase njeno povečano gozdno jagodo*.

Ljuba bralka, najraje bi te v znak spoštovanja zgoraj napisane drzne perfekcije pustil malo samo in skočil do sadja-zelenjave, ampak ne bom, to bi nepopravljivo škodilo najinemu polkaritmu. Razsežnosti takih razkolov so podobne tistim priložnostim, v katerih se sodoben slovenski Avtor odloči, da bi v svoj roman poskušal vplesti dodatno vzporedno zgodbo. Oh, vsakič znova sem naravnost presunjen ob tolikšni skrbi za bralca! Kot po pravilu imajo tovrstni eksperimenti obetaven zametek, a v ključnem trenutku poskusa prepleta z osnovno matrico zadeva navadno nespektakularno eksplodira. Bojim se, da nad slovenskim pisateljem visi dolgoletno prekletstvo, ki mu preprečuje tovrstne akcijske



angažmaje. Ta hudobni »jinx«, ki je po nekih obskurnih teorijah v sorodu tudi z roki za oddajo, Avtorju tik pred koncem romana vedno tako zagode, da ta niti po večtedenskih celonočnih vajah za sproščanje ob globokoumnih tuhtanjih ne zbere dovolj jagenjčkov za žrtveno daritev boginji Domišljije. Ta bi mu v primeru nenadne odpovedi talenta lahko navrgla tisto idejo, s katero bi v enem zamahu usmeril vse svoje pripovedne pramene v eno reko, da bi se ta spokojno izlila v morje. A pisateljska usoda je krivična in v sodobnem slovenskem romanu se to le redko zgodi. Boli me, da moram v zvezi s tem okarati tudi Anjo, ki je kot vsak mlad sodoben slovenski Avtor (razen Lenka) hotela preveč, nastradala pa si ponovno ti, draga bralka. V olajševalne okoliščine bi ji lahko štela tisto humorno posrečeno rabo lastninjenskega jezika, za katero bi lahko rekla, da je še bolj skubičevska kot skubičevski jezik v njegovem nagrajenem romanu sam, kaj praviš, ljuba? Če si za, lahko na hitro omeniva še po večini omembe nevredne konce sodobnih slovenskih romanov, ki jih slovenski Avtor kot za hobi rokohitrsko simplificira, verjetno z namenom, da bi svoje besedilo še bolj približal preproščini življenja, ki jo mi vsi vsakodnevno izkušamo. Ali pa pusti konec odprt, češ, bralec (si) bo sodil sam, ne, Avtor mu ne bo, ker je pozabil, kaj je pravzaprav hotel povedati s svojim tekstom. Prav nič nenavadno ni, da se komu od neposredno vpletenih v ta književni proces enostavno zmeša! Tudi jaz bi najraje kar izginil s tega sveta in se preselil v kakšnega domišljjskega, da bi v miru mijavkal tam. Ampak kdo bi potem, najdražja bralka, s polnim srcem izbranih besed tako nežno bdel nad gajbicami sadja, ki ti jih poskušajo založniki vedno znova prodati, in skrbel, da do tebe prihaja le jagodni izbor?

(S Feliksom S. Murrom je zobala jagode Maja Šučur.)

Sandra Krkoč

## Neposekan bršljan

Maja Gal Štromar, *Potaknjenci*. Goga, Novo mesto 2014 (Goga)

Vsakdo ve, kakšen je občutek, ko dobi razkošno zavito darilo, a ko se znebi pentlje in bleščečega papirja, zagleda nekaj povsem klišejskega. Razočaranje. Podobno je ob branju četrtega romana Maje Gal Štromar *Potaknjenci*: embalaža je impozantna, nabuhla, mestoma celo kičasta, in ko jo bralec odstranjuje plast za plastjo, ga avtorica nemalokrat ošvrkne po prstih, češ da ni še čas za razkritje notranjosti. A ob preboju do zadnje pike se izkaže, da z izjemo nekaj kriminalnih trikov sama zgodba ni tako dodelana kot struktura, na katero je obešena. Njena temeljna okvara je, da se preveč giblje v območju stereotipnosti.

Pod žaromete je postavljen botanik Patrik Šelec, ki je odraščal brez moške figure, saj je oče že v njegovem otroštvu zapustil družino. Je pa bil zato prepuščen vzgoji avtoritativnih žensk. Vsa pričakovanja, ki jih je mati imela do očeta, je prenesla nanj in postal je »ljubljenček, senčni mož, edini alfa samec v družini, izjemen sledilec in poslušalec«. Zaradi tega ga v pripovedni sedanjosti, ko se protagonist giblje že v srednjih letih, povsem nadvladuje tudi njegova soproga, ki mu jo je prav tako podtaknila mati. V njuni hladni zvezi, znotraj katere praktično ni dialoga, mu edino veselje prinašajo trije otroci. Svoj podrejeni odnos do žensk Patrik rad izpove med poigravanjem s paradoksom o Ahilu in želvi. Sam je Ahil, gospe pa želve, vedno dva centimetra v prednosti. A ker je večino časa v vlogi prvoosebne pripovedovalca, mu avtorica dovoli izreči tudi marsikatero pikro in cinično opazko na račun štirih amazonk: matere, žene, tete in babice. Slednja mu v otroštvu odmeri trdovratno lekcijo, ki se nato arhivira globoko v protago-



nistovo notranjost. Ob vrečki metinih bombonov, tistih, ki se dobijo le čez mejo v Trstu in so zato dragocena roba, mu veli, naj ostane povsem hladen, naj se pretvarja, da je ni. Vsega smrkavega ga sili govoriti: »Ta vrečka je nepomembna, nočem je, ker jih imam že preveč. To, kar mi ponujaš, je pod mojim nivojem.« Prisilna sladkorna abstinenca v junaku sproži bojovniški odnos do skušnjave, ki se kmalu po tem dogodku kaže kot zadrževanje urina do bolečine, v odraslosti pa kot le s težavo dosežen spolni vrhunec. »Najslajše mora ostati nedotaknjeno. V tem je čar zadovoljstva. Nikoli do konca. Da ne zmanjka.«

Na temeljih operacije *metini bomboni* je pravzaprav zmontiran celoten Patrikov značaj. Črtna koda njegove psihe je skenirana izjemno natančno in odločno prevečkrat, da se kar nekoliko izrabi. Že iz samih protagonistovih monologov, dialogov in orisov različnih situacij je sicer jasno, da gre za osebo z visoko stopnjo samonadzora, ki zatira svoja čustva in se zato v intimnem odnosu nikoli v celoti ne preda, a je proti koncu romana za vsak slučaj primaknjen še njegov psihološki profil sodno zapriseženega psihiatra. Ta je povsem nepotreben in na neki način podcenjuje bralca v stilu »če morda še niste dojeli, iz kakšnega testa je Patrik Šelec«. Vrh tega je psihiater postavljen na raven vsevedne avtorice, saj junakov portret začrta v povsem enakih linijah kot ona. Če imamo v slovenski sodni psihiatriji resnično takšne veleume, se nam zagotovo ni treba bati, da bi kakšen zlikovec ostal nekaznovan. Strokovno šarjenje po Patrikovi notranjosti izvrže le en za bralca dragocen podatek, in sicer da je zmožen nasilja, trpinčenja in spolnega nadlegovanja, kar nadgradi vsebino policijskih poročil o posilstvu in kasneje še umoru neznane noseče ženske, ki so razdrobljena po različnih mestih romana. Glavni osumljenec je namreč prav sprva na videz neškodljivi in vase zaprti »copatar«. Očitno tudi pisateljica ni imuna na resnične in fiktivne psihološke kriminalke, ki so javnost že zdavnaj podučile, da je najbolj plodna podlaga za hladnokrvno pobijanje nesrečno otroštvo, psihopati pa v vsakdanjem življenju povečini prevzemajo obraz najbolj navadnih ljudi med

sleherniki. Zagotovo ste že opazili, da se pri večernih poročilih ob tragedijah v kadru skoraj vedno znajde kakšen znanec ali sosed morilca, ki pokomentira: »Videti je bil povsem običajen.« Tako se poraja vprašanje, ali je že omenjeni klub vražjih babnic ustvaril dovolj ugodno klimo za vzrejo hipotetičnega spolnega prestopnika in ubijalca. V traktu, prepojenim s kriminalom, delo skuša čim bolj manipulirati z bralčevo detektivsko žilico in dokazuje usmeriti v pasivnega Šelca, ki naj bi na mrtvaški oder poslal svojo simpatijo Milo Prem, učiteljico klavirja njegove hčere, vendar je v imputiranje vloženega občutno preveč truda, zato spodleti. Na Patrikovi srajci so namreč sledi žrtvinih vaginalnih sokov, umorjeno pa najdejo obešeno na magnoliji pokojne osumljenčeve babice, v rokah in ustih ima sledi metinih bombonov ter je ovita v bršljan, podivjano rastlino, do katere naš botanik goji posebno spoštovanje. Toliko očitnih dokazov glavnega akterja skorajda že opere krivde, saj ljubitelji detektivk vedo, da so ti običajno podtanjeni. Avtorica si je torej nastavila obširen manevrski prostor za izvajanje psiholoških in pravniških akrobacij, a se je odločila kreniti po najbolj shojenih poteh.

Kdor je v bivši Jugi jedel metine bombone, pa je bil lahko kriv še nečesa: izdaje slovenskega naroda, saj je manjkal »samo centimeter naše zemlje, in Trst bi bil naš«. Ta parola je večkrat vrinjena v tekst, običajno tedaj, ko je nekaj treba ponovno osvojiti. Tako leitmotivov kot stavkov, ki so znova in znova prekopirani na različna mesta v romanu, je kar nekaj. Njihova funkcija je obtežiti določene aspekte zgodbe, predvsem dejstvo, da se tistega, kar nam je v otroštvu vtetovirano v zavest, ne bomo zlahka znebili. Če te fraze osamimo, nekatere še vedno delujejo udarno, kot denimo »Aber das ist zu wenig, meine Liebe! Wir haben andere wichtigere Ziele!« (»Ampak to je premalo, moj ljubi. Mi imamo druge, pomembnejše cilje!«). Takšen repetitorski stil pripovedovanja je avtorica patentirala že v enem izmed svojih prejšnjih romanov, *Lju. beznici ali Svetlobi po dekretu*, v katerem je utripal še močnejše. Z njim obrača nož v nezaceljenih ranah, kar pomeni, da bolečino likov



naredi še bolj dostopno bralčevi percepciji, vendar se na določenih odsekih ta postopek prepogosto ponavlja, zato pridobiva dementno obliko in postaja sam sebi namen.

Slogovna plat je prav gotovo vsečna za širše množice, saj se zaradi svoje energičnosti in slikovitosti giblje daleč od območja dolgočasnega. Postavlja se s številnimi dovtipi in bolj ali manj posrečenimi jezikovnimi žonglažami. Ena takšnih je denimo tudi sam naslov *Potaknjenci*, ki pomeni del rastline za razmnoževanje, če pa dodamo le eno črko, se izpišejo »podtaknjenci«. Patrik podtikanj ne doživi le na sodišču, temveč tudi v družinskem krogu. A kaj, ko je tudi na slogovnem terenu na delu prevelik pohlep. Preveč poliranja lahko doseže ravno nasproten učinek od zelenega. Bese-dilo je prenasičeno z različnimi pripovednimi zvrstmi (ob že ome-njenih policijskih poročilih in psihološkem profilu osumljenca so priložene še partnerske sinastrije, ljubezensko pismo, odlomek iz intervjuja s Patrikom Šelcem in ne nazadnje recept za metine bombone), stilskimi oblikami, intermezzi v poševnem tisku in poliglotskim šopirjenjem. Čeprav različni jeziki poskrbijo tudi za stopnjevanje vzdušja: trda nemščina je priročna za zapovedovanje samokontrole, italijanščina ob naslajanju nad metinimi bomboni, ki bi jih lahko, če bi le ne »sfalil« centimeter, kupovali pri nas, okrog botaničnih vložkov pa se vije brezčasna latinščina. Slednja je brez potrebe pritaknjena omembi vsake rastline, kar ne zveni bahavo le na tistih mestih, kjer je na ta račun spletena kakšna besedna igra, kot denimo pri figi, *Ficus carici*, ko se Patrikova hči Sara pošali, da bo po zaužitju tega sladkega sadja končno postala carica. Štukatura vsekakor daje vtis obilja, kar pa še ne nujno pomeni tudi estetske prefinjenosti. Mešanica raznovrstnih orna-mentov deluje precej zadušljivo, je kot bršljan, ki se razleze povsod, če ni pravi čas posekan, zaraste se tudi čez zgodbo ter jo postavi v podrejeni položaj. Avtorica je s takšnim pristopom najbrž želela prikriti medlo vsebino, še posebej dejstvo, da bi ob določenih pro-blematikah lahko zakopala precej globlje. »Klicaj, klicaj, klicaj! Aiuto, aiuto, aiuto!« bi lahko zavriskali po njenem zgledu.

Vsebinsko najbolj izstopajoče postaje so tako številne notíce o rastlinskem svetu, dopolnjene z nevpadljivimi skicami, ki bralcu ponudijo marsikakšen uporaben podatek, poskrbijo za bolj polne dialoge, z njihovo pomočjo pa je spretno nadzidan tudi simbolni sistem romana in dodatno osvetljen protagonistov karakter. Junak začne o naravi pleteničiti predvsem takrat, ko bi rad potlačil svoja čustva, kot na primer, ko spregovori o nesojeni ljubici Mili: »Bila je tako sveža. Kot vedno. Lubenica. *Citrullus lanatus*. Zrela lubenica, v katero nisem nikoli hotel ugrizniti, ker sem se bal, da bi mi steklo po bradi. In potem bi bilo vse lepljivo.« Ko bi le roman premogel več takšnih preprostih rezov.

V literarno prešo skupaj vreči veliko družinske psihologije, nekaj kriminala, precejšnje odmerke simbolizma in delčke iz boleče zgo-dovine predstavlja šele pol poti do uspeha, drugo polovico mora zagotoviti pisec. Opazno je, da se je Maja Gal Štormar pri tem moč-no naprezala, na kar kaže že sama zgradba romana, pri kateri je izvajala pravo kaskaderstvo. Časovno se namreč pripoved nenehno pomika naprej in nazaj, po malem pa še vstran, tudi v kakšno slepo črevo, in tako snov nekoliko razvleče. Takšen nestanovitni ritem vsekakor spodbudi romaneskno prekrvavitev in stopnjuje suspenz, vendar zgodbo nekajkrat skorajda povsem zavozla.

*Potaknjenci* nikakor niso populistično delo, saj se brez senti-mentalnosti vsaj na povrhnjici lotevajo zatohlih tematik iz reali-stične pokrajine in tako ne nudijo domišljjskega udobja, a so premalo galantni, da bi jih lahko obravnavali kot resno čtivo. Po-koplje jih predvsem avtoričina prevelika ambicioznost bralcu ser-virati čim več različnih okusov, ki se ne premešajo dodobra. Pa vendar se v določenih elementih odlepijo od povprečnosti, pred-vsem skozi samozavestno pisavo, ki bi jo bilo treba sicer dodobra rafinirati, in vložke črnega humorja, kot prepričljiva pa se nedvom-no kaže tudi odločitev vsebino speljati na meji med dramo in trilerjem. Če bi pisateljica izbrala eno ali drugo pot, bi se zgodba lahko iztekla bodisi v cmeravo telenovelo bodisi v senzacionalisti-čen izrezek iz črne kronike.



Jernej Županič

## Pod površjem

Milan Kleč, **Lep pozdrav**. Cankarjeva založba, Ljubljana 2014  
(Poezija)

Medvedjo uslugo si dela kritik, ki se Klečeve poezije zadnjih let loteva po istem kopitu, kot bi se katere druge, torej z resnim namenom, da bi ji prišel do dna; splošno mnenje namreč – vsaj po mojem občutku, kolikor zmorem zaznati iz kritik njegovih del, kot tudi iz pogovorov o njih, je pa to seveda vse parcialno – o Klečevem pisanju pravi, da dna tako in tako nima in da je tisti, ki se ga spravlja iskat, v najboljšem primeru naivna dobričina, v slabšem pa pompozna rit, ki skuša avtorju soliti pamet o tem, kaj je hotel pesnik zares povedati. Klečeva dela so tako pogostejše predmet »zapisov ob knjigi« in »utrinkov ob branju« in zapisov o avtorju kot prav kritik: bolj se zdijo odprta anekdotičnemu komentarju – koliko resnice je zares v *Uri resnice?* – kot pa kritiški ali literarno-teoretski obravnavi; pa še avtor je menda kerlc in zanimiv človek, ki ga poznajo mnogi, ki tako raje kot o njegovih knjigah pišejo o njem.

Kritike Klečeve najnovejše pesniške zbirke *Lep pozdrav* se zato lotim malce nerad – a me knjiga hitro nekoliko pomiri. Gre namreč za precejšen odmik od poetike Klečevih zadnjih pesniških zbirk, zlasti pa *Končnih avtobusnih postaj*, ki je bila bolj ali manj nadaljevanje proze z drugimi sredstvi. Tu se standardnemu klečevskemu glasu oziroma subjektu vendarle pridružuje protipol, ki zbirko v primerjavi s prejšnjimi precej poglobi oziroma nadgradi.

Preden nadaljujem, bi rad ob besedi »poglobi« zapisal naslednje: standardni »klečevski« subjekt, ki ostaja, vsaj moji omejeni seznanjenosti s kritiko in teoretskimi teksti, kljub precejšnjemu številu knjig, v katerih se pojavlja, precej nerefleksiran (označen za

»klečevskega«, pač, saj vsi vemo, kaj je to), ne delam si pa vseeno iluzije, da na tem mestu odkrivam Ameriko – torej, ta subjekt je tako rekoč sama površina; tri četrte vsega, kar pove, je odveč, vse skupaj ena sama logoreja, govorjenje zavoljo govorjenja, blebetanje v prazno, neskončne zastranitve, ki pogosto nikamor ne pripeljejo in se nikakor ne razrešijo in tudi povedo ne ničesar; subjekt se nenehno popravlja, sprašuje, o čem je že govoril, saj očitno sproti pozablja, za kaj sploh gre, potem se spomni nečesa, kar je prej pozabil, in tako naprej in tako dalje, in kaj sem že hotel reči? Torej: kar mi pride ob tem subjektu na misel in kar je bila ob začetkih Klečevega ustvarjanja (in je še danes, a po mojem ne povsem ustrezno) tudi ena glavnih oznak njegovega pisanja, je ludizem. A danes – zlasti v primeru Klečeve proze, manj pa, in ravno o tem govorim, poezije v pričujoči zbirki – v resnici ludizem, obrnjen na glavo. Če gre pri »historičnem« za gol užitek v jeziku, za jezikovno igro (to je seveda zelo poenostavljeno), se tu jezik osamosvoji, strga se z verige, subjekt ga ne obvladuje več, temveč jezik sam nadvlada subjekta in se z njim poigrava, namesto da bi bilo obratno. Subjektu ne uspe povedati nič relevantnega, a zelo veliko govori – kaj je to drugega kot zmagoslavje jezika nad govorcem? Gostobesednost brez poante? Zmagoslavje označevalca nad označencem. Pri čemer je »zmagoslavje« seveda prelepa beseda: rezultat je klavrn, meji na afazijo; jezik ni sam po sebi nič lepega. In subjekt, ki ga nosi naokrog, se počuti približno temu primerno: Klečev subjekt, kadar je najbolj klečevski, ni suvereni izjavljalec ali igralec, pač pa nesrečnik, ki mu je igra že zdavnaj presedla, ki bi rad izstopil, ker zadeva ni več smešna, a tega ne zna in ne more storiti. V tem, bi rekel, se Kleč najbolj približuje absurdizmu, ki se mu ga prav tako pripisuje – v tem nenehnem, brezplodnem govorjenju v prazno, v tej ujetosti v jezik, morda celo, kot Stoppardova Rozenkranc in Gildenstern, v neko tujo zgodbo.

Kot rečeno pa so pesmi zbirke *Lep pozdrav* v primerjavi s tem vendarle nekoliko poglobljene: zgoraj opisanemu glasu je čisto dobesedno zoperstavljen drug glas, glas ženske, ki mu je dano



upovedati nemalo pesmi, npr. »Tvoja izjava«, »Tvoje besede, ki sem si jih zapomnil«, »Tvoje besede«, »Tvoja vprašanja«, »Tvoje besede o vlaku«, »Ti o pticah«, »Ti o gozdu«, »Ti in palčki«, »Tvoje besede, ki si jih bom zapomnil«, od takih, kjer tega ne nakazuje že naslov, pa še »Še povezave« in nekaj drugih. Ob »ženskem glasu« morda, če beremo *Literaturo*, pomislimo na tu pred meseci objavljeni odlomek iz Klečeve proze v nastajanju z naslovom *Tralala* – tudi tam je subjekt ženska –, a gre za nekaj čisto drugega: v omenjeni prozi za gospo Klečevo, ki je od Milana razen po osebnih zaimkih praktično nerazločljiva, v *Lepem pozdravu* za polnokrven, samostojen glas.

In ta glas je za *Lep pozdrav* bistvenega pomena, je tisto, kar zbirko povzdiguje nad serijo bolj ali manj posrečenih domislekov subjekta, ki ne more nehati govoriti; ob njem se namreč, tako se zdi, subjekt te svoje površinske vendarle začne zavedati. Logoreja se tako v tej zbirki precej umiri, obrzda, glas je sicer še vedno prepoznaven, a se ne razpase po celotnih pesmih, ne požre vsega ostalega; tisto, česar simptom je ta logoreja, pa je do neke mere ozaveščeno in tematizirano – klečevskemu slogu, kolikor ga v *Lepem pozdravu* še ostaja, je tako priskrbljena boljša legitimacija kot v večini njegovega pisanja doslej. Subjekt tu ni površinski le bralcu, temveč se kot tak predstavlja tudi samemu sebi, zaveda se svoje naivnosti, svoje nezmožnosti izstopa iz banalnosti. Ko tu ob smrti ženske (celotna zbirka je o smrti ženske, koherentna in celovita je in tu ji ni kaj očitati; *Lep pozdrav* je slovo od umrle) v številnih pesmih ni zmožen priti dlje od podobe njenega mrtvega telesa ali vtisov z njenega pogreba – npr. v pesmi »V mrliški vežici«, ki se v celoti glasi takole: »Šel sem v mrliško vežico, / nazadnje sem le prestopil / njen prag, / a takoj me je minilo. / V krsti / si imela čez glavo poveznjeno / le eno ruto« – je to na ravni zbirke ozaveščen problem. Pól površinskega subjekta je še toliko bolj zaostren, kadar (to se zgodi nekajkrat v zbirki) raje kot o eni mrtvi govori o številnih, npr. v »Spominih«, kjer pravi: »Nikdar si nisem mislil, / dobro, niti razmišljal nisem, / saj zakaj pa bi, / da lahko umre

kakšna ženska, / s katero sem bil. / Že pri tretji sem začutil ...« In potem na sosednji strani v »Osmrtnici«: »Iz časopisa sem izvedel, / da je umrla še ena ženska, / s katero sem bil.« In podobno še v nekaj pesmih.

Ženska kot njegov protipol mora biti seveda ena sama globina – in tudi je; odnos med njima pa tak, kot bi ga ob tem pričakovali. Naivni subjekt nagovarja žensko, ki mu ostaja nekako neznana, ki mu je bila nedoumljiva v življenju in je taka tudi v smrti; če jo subjekt v nekaterih pesmih reducira na telo in nasploh precej banalizira, se drugod, zlasti v tistih pesmih, kjer govori sama (oziroma kjer govori ženski subjekt, seveda), odpira v tako rekoč mitološke globine: »Štirinajst dni je samo sedela ob morju, / da sem jo nazadnje nagovoril. // Zakaj pa ne greš v vodo? // Saj sem šla. / Želani, / pa so se me potem vsi tako bali. // Utihnil sem, / ker se je vame zažrla nekaj neznanega« (»Štirinajst dni«). To se zdi včasih malce problematično, v nasprotju s pravilom *show, don't tell* Kleč tu in tam z vsem skupaj opravi malce preveč na hitro, globina je nakazana prepovršno, da bi ji zares lahko verjeli, in tako ostane nekredibilna, na ravni subjektove predstave, tako denimo »Potok«: »Tvoj spokoj / na obrazu. / Nekaj si vedela. / Menda si zadnja leta / prala perilo / v potoku. / Morda mi bo on kaj povedal / o tem.« Po drugi strani to vendarle ni povsem zgrešeno, saj Klečeve pesmi v *Lepem pozdravu* niso prvenstveno upovedovanje ženske globine, ampak prav upovedovanje *odnosa* do te globine, upovedovanje občutka, da je v ženski nekaj mističnega, usodnostnega, globokega, in hkrati spodletelih poskusov, da bi to globino dosegel. Skratka, v konceptualnem smislu je to upravičeno – ima pa bralec ob izjavah v stilu »v njej je bilo nekaj nedoumljivega«, če niso z ničimer nadgrajene, seveda vseeno občutek, da ga je pesnik žejnega prepeljal čez vodo.

Klečevo pisanje je poglobljeno predvsem tedaj, ko površinskega njegovega subjekta, kot v tej zbirki, vzgiba neki protipol: ko ni vse zgolj subjektivno posredovano in predmet besedičenja (ki je seveda lahko in je zabavno in kratkočasno in ima po drugi strani tudi



samo po sebi nekakšen smisel), pač pa se začne subjekt na vsebinski ravni zavedati svojega položaja – z drugimi besedami, ko zasluti, da ve manj kot vsi ostali, ko zasluti nekaj pod površino in se trudi preseči svojo jezikovno-mentalno ujetost ter do tega tako ali drugače dostopati.

V tem smislu *Lep pozdrav* funkcionira predvsem na ravni zbirke: posamične pesmi so kratke, tako da pride do omenjenega zoperstavljanja protipolov le v maloštevilnih; nasprotno pa se ob branju zbirke od začetka do konca skozi več pesmi na eni strani izoblikuje podoba površinskega subjekta in na drugi globoke ženske, ki vse skupaj nekako osmisli. Težko bi človek torej izpostavljati dobre ali slabe pesmi, je pa seveda tako, da se nekatere berejo bolje, druge slabše. Ne vem nadalje čisto dobro, kaj bi z vericami, pikapolonicami in palčki; to so tu najbrž ostaline iz neke prejšnje Klečeve faze, iz časov njegovega bolj tradicionalnega ludizma (najdem jih na primer v *Radiu* iz leta 1991, zadnji zbirki izpred njegovega skoraj dvajsetletnega pesniškega premolka), ki pravzaprav ne motijo: vpisujejo se pač v gostobesedno kratkočasnost klečevskega pisanja, a k sreči le vpisujejo, ne pletejo prehudih lastnih zastranitev.

Hardcore navdušencem nad Klečevo prozo bo tako morda *Lep pozdrav* manj blizu od avtorjevih prejšnjih dveh zbirk. To je po mojem pozitivno.

Ana Schnabl

## Ponavljati do utrujenosti

David Bedrač, *Tvoj nakupovalni voziček*. Spremna beseda Aleš Šteger. Beletrina, Ljubljana 2014 (Beletrina)

Kdaj ste nazadnje nakupovali? Kdaj ste se nazadnje sprehodili po trgovini, ne da bi kaj kupili? Kdaj ste se nazadnje sprehodili po trgovini brez namena, da bi kaj kupili, pa ste nekaj vendarle kupili? Kdaj ste kupili nekaj, kar vam je bilo ob prvem dotiku ali stiku izjemno všeč, čez nekaj dni pa se s kupljenim niste mogli več poistovetiti? Kdaj ste se z nahrbtnikom na ramenih skušali zgnesti med nakupovalce, ki so stali med ozko razporejenimi policami, in s svojim zadkom s police potisnili kozarec marmelade, kar je nadalje povzročilo, da sta se med police zgnetla še čistilka in varnostnik?

Sklepam, da lahko, kolikor ste pač človek, na vsa vprašanja odgovorite s pozitivno vsebino. Sklepam, da je, kolikor ste človek, za vas nakupovanje konstitutivna izkušnja in jo lahko razčlenite na številne produkte in prigode, ob katerih vam srce bodisi zaigra bodisi zajoče. O tem, da ljudje nakupovanje doživljamo nadvse emocionalno (tudi v primeru, da z nakupovanjem bežimo od svojega faktičnega čustvenega stanja) in da v nakupovanju razvijemo izjemno škodljive vzorce vedenja in (ne)mišljenja, nekateri poslušamo, že odkar smo na svetu. Kadarkoli beremo ali slišimo kritiko potrošništva, vemo, kako se bo razvila oziroma kaj lahko od nje pričakujemo. Predvidimo lahko, da bo vključevala besede in besedne zveze, kot so kapitalizem, komodifikacija, reifikacija, volja do popravkov, fleksibilnost postavk ipd. Ker lahko predvidimo vsebino kritike potrošništva, malokdaj zares učinkuje; ker je že popolnoma izgotovljena, se zdi, da je tudi sama nekaj, kar je mogoče komodificirati in kot zajca iz klobuka privleči vsakokrat, ko imamo na jeziku zlobni in grdi svet.



S tega stališča se zdi pisanje poezije o potrošniški izkušnji pogumen projekt, ki samega sebe upraviči le, če razgrne nove poteze univerzalne zablude. Nobena skrivnost ni, da pesniška zbirka Davida Bedrača *Tvoj nakupovalni voziček* uvid v našo slo po nakupovanju zmore osvežiti, vprašanji sta le, kako to stori in kaj ob tem ostane od naše izkušnje poezije – če sploh kaj.

V pesnjenju Davida Bedrača je na delu kolizija med dvema redoma resničnosti: med redom umetnosti in redom trženja, med redom bližine resničnosti in redom potujevanja resničnosti. Prvi red avtor najbolj eksplicitno postavi v pesmi »Brezno namesto naslova«: »Sediš pri mizi in nekdo ti razlaga, da o samoti ne smeš pisati. / ... / Pisati moraš kot nekoč. / Zakaj pa so takrat imeli pesniki bralce? / In zakaj nimajo pesniki / danes ničesar drugega kot le padec? / V svojo pesem padejo, tam obstanejo in ne obstajajo več.« Dilema, kam z umetnostjo v svetu osamosvojenih reči, reči, ki nas *pijejo* tako, kot smo mi nekdanji pili njih, dilema, kako ravnati s tem, da imajo vse reči svojo govorico, da »vse reči sestavljajo določene verze, / ritme, pesmi«, stiska, kako vzporejati območje umetnostnih protislovij z urgentnimi potrebami po praktičnih rešitvah, stopi pred nas v »Novi umetnosti«: »Držiš nakupovalni listič / in ga gledaš – to je nova umetnost! / Kot bi držal gotsko katedralo, / toplo do vrha, / kot bi oči pribil v renesanso na platnu. / Ta listič je nova umetnost! / Na njem je, čemur gre verjeti. / Te besede imajo zaledje. / ... / Vse to lahko kupiš, vse to bo imelo posledico. / Katera slika se materializira? / Katero katedralo lahko poješ v naskoku lakote? / Na katero pesem lahko obesi svilnato / spodnje perilo? / S katero pravljico lahko opereš oblačila, / da dišijo po zračnikih nekega novega časa? / Nakupovalni listič je globina / in je odgovor na večno vprašanje: / Kaj je to umetnost?« Bedrač nas vseskozi spodbuja, da bi spregledali ali, še bolje, pogledali pod krilo ubožnim časovnim pojavnostim, kavi, ki si jo pripravljamo, jogurtom, ki jih razlivamo po ploščicah trgovin. S formo nagovora nas povsem necincajoče umešča med tiste, ki že nismo mi, ki ne moremo biti mi, saj smo vendar večji od sile kulture; pravzaprav nas istoveti z nami samimi, razume, da bi se radi

sem in tja stlačili v nahrbtnik in se odnesli iz popolnosti »v rdeče oko, polno mesečevega vina, / tja, kjer se tu in tam dovoli imeti / zlomljen noht in znoj na ustnicah«. Na strani reda umetnosti lahko spregovori o *condition humaine*, kakršna je pod nanosi raznorodnih konvencij *blastanja* po ali kakršna je pod koreninami naših po trgovinah dišečih zob. Najbolj od vsega smo osamljeni in prazni, nam pravi Bedrač, svoje misli v rokah držimo trdo, da nam ne bi zbežljale v notranjost, da ne bi pokazale, kako »oddaljenost in samota lezeta v prazen krožnik« pred nami. Z eno roko držimo misli stran od lastne bolečine in bridkosti, z drugo roko potiskamo voziček, nas opominja.

Z motivom vozička smo seveda stopili na teren potrošniškega potujevanja. Med obema redoma je težko razlikovati, saj sta resničnost in njen simulaker ali tisto, kar od resničnosti ostane po frenetično-nevrotičnem zametu, soodvisna, v trku postaneta eno. Bedrač še v večini svojih pesmi osredotoči na »Mrtvaško uro« doživetja, občutenja, celo usode nekega potrošnika, mene, tebe, vseh nas: »Na koncu se boš razredčil z življenjem nekoga, / ki bo obiskal tvoj grob, / položil nakupovalno vrečko nanj / in rekel: / To je bil tvoj zadnji nakup. / Ničesar nisi kupil, / ničesar prodal v življenju. / Pravzaprav te nikoli sploh ni bilo ...« Da bi prikazal vse konture našega kulturnega obolenja, se Bedrač nenehno zateka k hiperboli in ironiji, izjemen primerek tega je pesem »Otroci iz kave«: »Imeti zavitek kave je kot imeti otroka – / ko se prvič zagleda, čutita pripadnost / in potem se pestujeta skozi prste in oči / in potem se odpeljeta z vozičkom po drevoredu / moke, sladkorja in velikih škatek z bomboni. / In doma pripraviš kavo z največjo pozornostjo – / samo v najboljših skodelicah ji dovoliš spati, / samo najprijetnejši ljudje jo lahko pijejo.« Hiperbola za vsako ceno, hiperbola čez vsako mero, hiperbola kot odmev pretiranega odnosa, pretirane navezanosti in odvisnosti od stvari. To pesniško sredstvo je glavni gost Bedračeve poezije, in ker je glavni, je tudi najpogostejši gost, tisti, ki nam gre lahko zato, ker stalno visi za šankom, že nekoliko na živce. Da nas ne bi pretirano živcirali, Bedrač v kontrast ponekod ubere tudi prebadajoči, razpravljaajoči



*matter-of-fact* način pesnjenja, daleč stran od »ognjemeta besed«, kakor na primer v »Itak te ...«: »In v tem času moraš živeti, / biti suh, celo za računalnikom, / biti nakreman in mlad, / dišati kot obraz bele barve, / se drobiti mehko, / biti določenih kilogramov, / z določenim milom za očmi, / imeti moraš tisto kretnjo, / ki je uzakonjena, / imeti nasmeh popolnega loka.« Na razdalji med hiperbolo, metaforizirano govorico in faktično govorico uspe Bedraču o naglavnem problemu zbirke povedati vse, vozi nas od intimne preko kolektivne nevroze potrošnje do stadija čustvene zamašenosti, do trenutka, ko se denar prelevi v čustvo in kot tak postane »prava ljubezen«.

Vse, kar nam Bedrač v zbirki *Tvoj nakupovalni voziček* predstavi, drži: potrošništvo je urgentno stanje in hkrati urgenten problem sodobne družbe; izlega čudne in otopele ljudi; sili nas, da ljubimo tisto, kar nikoli ne bo moglo ljubiti nas; vodi v potvorbo in zavažanje samega sebe. Da, potrošništvo je slaba dota. Pa vendar postane v zbirki *Tvoj nakupovalni voziček* tudi slaba šala. Ker se družbena kritičnost kot snežna kepa vali od začetka do konca zbirke, ker je pesmi skoraj devetdeset, ker je naperjenost vseskozi enaka, ker zbirko samo pesti prisilna nevroza praskanja po istem, je izjemno utrujajoča. Vprašati se je treba, čemu monomanija. Kaj nam da devetdeset pesmi na isto vižo, česar nam ne bi mogla dati ena sama? Zakaj se je treba dileme lotiti projektno? V povodnji včasih minuciozno, včasih pa naivno zastavljenih podob in sintagem – v tem »belem izcedku lirike« – je malo takšnih, ki nas zares zadržijo pri sebi. Ker vemo, da bo kmalu eksplodiralo novo veselje, v pričnega ni treba dolgo opazovati. Bralska izkušnja postane potrošniška izkušnja, in upam si trditi, da si je pesnik želel nasprotnega učinka, namreč bralca prebuditi. Zbirko pesti problem hiperprodukcije in *boardinga*, zato so v veliko olajšanje tiste pesmi, v katerih zacveti drugačna tematika, poezija o svetu zunaj trgovine. Vsaka Bedračeva pesem hoče biti simptom poezije, vendar se usodno zaplete v mrtvilo ponavljanja – ali z besedami pesnika: »Kupci se ponavljajo, / kupci kupujejo in kupijo / in ne vedo, da so mrtvi.«

Igor Divjak

## Zupanova odprta, afirmativna pesniška forma

Uroš Zupan, *Počasna plovba* (nove, izbrane in popravljene pesmi). LUD Literatura, Ljubljana 2014 (Prišleki)

Ko je neki moj znañec vprašal Daneta Zajca, zakaj v njegovih pesmih vedno znova nastopa vran, mu je ta na kratko odvrnil: »To je moj ptič.« Zelo karikirano in v enem stavku bi tako lahko opisali privrženost temí, značilno za slovenski modernizem. Pretežno temno je bilo tudi sporočilo drugih umetniških zvrsti, ki so najmočnejše zaznamovale naš prostor vse tja do osemdesetih let. Slike Jožeta Tisnikarja, ki je delal kot obdukcijski pomočnik v bolnišnični secirnici, so polne mračnih upodobitev krokarjev, mrtvih in pogrebcev. Kolikor pa je umetnost hotela biti svetla, je morala govoriti predvsem v vzvišeni, palimpsestni govorici.

In čeprav temna resnica smrti in morda metafizike kot njenege edinega možnega izhoda zadeva slehernega izmed nas, je bila takšna podoba v zrcalu, ki ga drži umetnost, preveč skregana z dejanskim vsakdanjim življenjem, da bi se kdo v njem še lahko zares prepoznal. Nekdo ga je moral razbiti in na smetišče zgodovine pomesti prazne idealitete, ki so odsevale v njem: modernistične arhetipe, ostanke socialnega realizma, stisko jezika, postmoderno nanašanje palimpsestov, reistično igro. Nekako tako vidim prihod Uroša Zupana na slovensko literarno sceno leta 1991 s *Sutrami*, kjer je v uvodnem »Posvetilu rodnemu kraju« zapisal: »Bog je mrtev, je vzkliknil Nietzsche / in pozabil dodati, da je Bog umrl v Trbovljah.« Toda Zupan zrcala ni le razbil, ampak je že v naslednji pesmi in ciklu jasno nakazal tudi smer, v katero ga bo poneslo pesniško potovanje in raziskovanje – »V Ameriko!«.



V triindvajset let kasneje izdani *Počasni plovbi*, obsežni zbirki, v kateri najdemo nove, izbrane in popravljene pesmi, žal ni te pesmi, prav tako ne pesmi »San Francisco« in »Vse, kar me spominja nate«, posvečene Franku O'Hari, obeh prav tako iz ameriškega cikla. Tisti mladi bralci, ki se bodo prek te knjige morda prvič seznanjali z Zupanom, bodo tako spregledali vso silovitost njegovega uvodnega nastopa na naši literarni sceni: »V Ameriko s hrupom reaktivca, s presekanim nebom Boeinga 747 / ... / da poiščem / City Lights Books, da tam uprizorim nekaj grouchomarxističnih / gagov pred mogoče že okostnjakom Ferlinghettija.« Ne bodo pa prikrajšani za neverjetno svežino, ki so jo prinesle pesmi iz *Suter*, saj že na petem mestu *Plovbe* najdemo antologijski »Psalm – magnolije v aprilskem snegu«, v katerem pesniški subjekt, ki zapuša pretesni očetov svet, verjetno posredno nagovarja tudi očete slovenske literarne tradicije: »Zame so verzi, divji, dolgi verzi / ki dirjajo kot konji v popotnikovem hrepenenju.«

Na splošno in spet zelo karikirano bi se dalo slovensko poezijo ločiti na tisto, ki je obstajala pred prihodom rokenrola, in tisto po njem. Seveda bi bilo krivično, če bi pri tem spregledali neoavangardo s Šalamunom na čelu, ki je Ameriko z rokenrolom, filmom in popkulturo v našo poezijo prinašala že pred Zupanom. Vendar obstaja temeljna razlika: Šalamun je začel pisati v času, ko je rokenrol predstavljal opozicijo prevladujočemu malomeščanskemu okusu in je imel podobno kot njegove pesmi močan subkulturni in subverzivni naboj. Boris Paternu je v eseju ob zbirki *Poker* o Šalamunovi subverzivnosti zapisal, da je malomeščanski konformizem »miniran zelo od blizu in razstreljen do zadnjih možnosti«, zato ga je razumel kot »zadnjo, vsekakor pa doslej najbolj daljnosežno možnost alienativne lirike«. Zupan pa je nastopil, ko je bil rokenrol z vsemi podzvrstmi in izpeljanimi zvrstmi že dobro utrjen v prevladujoči kulturi. Njegovi verzi, kot tudi esejistični zapisi, nočejo biti upor niti se ne zadovoljijo z obliko ponižnega dialoga z literarno tradicijo, ampak raje poiščejo tretjo možnost, pogosto tako, da vzpostavijo dialog z avtorju ljubimi glasbeniki, npr.

Nickom Drakom, Joni Mitchell, Leonardom Cohenom, Milesom Davisom ...

Kot je razvidno iz *Počasne plovbe*, se Zupan v svojih pesmih neprestano vrača k pojmu Amerike in ameriške poezije. Na več načinov in z različno držo, včasih ironično, a zdi se, da vedno precej naklonjeno. Najbrž si je Ameriko za smer svojega potovanja izbral tudi zaradi njenega vsaj načeloma doslednega vztrajanja pri afirmativnih kategorijah, kot sta iskanje sreče in svoboda posameznika. Afirmativnost je zaznamovala tudi njeno poetiko; Zupan ji v »Lokomotivah«, nekoliko popravljene pesmi iz istoimenske zbirke iz leta 2003, izreče posvetilo, v katerem omeni tudi fotografijo verjetno osrednjega ameriškega pesnika 20. stoletja, Williama Carlosa Williamsa, tistega avtorja, ki je rekel, da piše poezijo zato, da bi ljudje videli, da so njihova življenja lahko pesniška, in ki je kot pripadnik objektivizma trdil, da je pesem treba izdelati kot objekt, ki se sklada s časom. »Mogoče je fotograf vedel, da je v svojih pesmih šele v pozni starosti / začel uporabljati besedo smrt, in ga je zato postavil v takšno scenerijo, / ki vedno znova obljublja novo življenje, novo trajanje.« Kolikor je Zupan ob pojmu ameriških pesnikov ironičen, je ta ironija usmerjena predvsem proti domačim razmeram. A ta ironija ni subverzivno alienativna, dovoli si razkošje lahkotnega posmeha. V pesmi »Ameriški pesniki prihajajo v Ljubljano« tako beremo: »ko se bližate, / pozabljamo na strašna domača sovraštva / in marljivo organiziramo odbore za sprejem, / med striženjem nohtov razvijamo rdeče preproge.«

Podobno kot pri Williamsu pri Zupanu ni vranov, krokarjev in pogrebov. Če bomo podrobno brali, bomo prej našli kakšnega piščanca in samokolnico. In vsekakor Zupan ni pesnik teme, ampak je pesnik svetlobe. Toda če govorimo o afirmativnosti Williamsove ali Zupanove poezije, to ne pomeni, da je odnos teh pesmi do življenja izključno afirmativen. Ne gre pozabiti na misel Milana Kundere, da je absolutni pristanek na bivanje kič, kar je past, v katero posnemovalci take lirike zlahka padejo. Gre preprosto za to, da so pesmi zgrajene iz afirmativnih kategorij, nič dejanskega jim



ni tuje, nič preveč banalno, da bi vstopilo v tkivo pesmi. Po Williamsu, ki je motiv pesmi prikazal kot *objet trouvé*, najdeni predmet iz dejanskosti, na primer listek na hladilniku, je količino motivov, primernih za pesniško obdelavo, razširila predvsem newyorška šola. Kenneth Koch je izjavil, da je v tem pogledu doživel preobrazbo, ko je bral pesem Franka O'Hare »Danes«: »Prižgal mi je luč. Naenkrat so se v mojih pesmih pojavili klicaji, aspirini, orglice, kenguruji in kitajski dateljni. Doživel sem pravo preobrazbo.«

Razširitev motivike je povezana s spremembo v filozofiji kompozicije. V pesmi lahko enakovredno nastopajo vsakdanja dejstva, fenomeni iz popkulture, metafizika, eksotika in banalno. Zupan si preprosto vzame zamah, ki mu je za pesem potreben, in v veliki meri se je v zadnjih dobrih dveh desetletjih v tako skomponirano slovensko poezijo prav po njegovi zaslugi vrnil tudi avtorski subjekt. Dober primer take pesmi je »Hölderlinski stolp« iz leta 1998, kjer na nekem mestu preprosto naniza, kar počne, ter kot metafizični utrinek doda še znano sintagmo Marjana Rožanca: »Ležim, spim, / čakam Natašo, pritiskam gumbe na daljincu, / čakam, kdaj se bo na kakšnem kanalu začel / nogomet. Marjan Rožanc bi rekel: maša / dvajsetega stoletja.« V takem nizu, naj se zdi še tako nepomemben, lahko prepoznamo daljni odmev Whitmanovega postopka katalogiziranja, pa tudi prej navedene Williamsove izjave, da si želi, da bi ljudje videli, da so njihova življenja lahko pesniška. Tako tudi Zupanov avtorski subjekt v tej pesmi nastopa kot slehernik nekega časa.

Če je bila v poeziji podoba nekoč predvsem ilustracija predmeta in je v modernizmu prevladala nad predmetom, tako da govorimo o obdobju diktature fantazije, bi ob taki nanizani kompoziciji lahko govorili o prevladi predmeta nad podobo. Vendar to še ne pomeni, da je podoba iz pesmi dokončno izgnana ali da so nanižani fenomeni čisto negibni. Med njimi se nakazuje in vzpostavlja neka hierarhija, včasih jo začutimo kot nemir med vrsticami, včasih kakšne besede dobijo dvojni pomen. Včasih vsakdanji detajli ustvarjajo vtis bolečine že zaradi tega, ker se pesem nevarno približuje prazni igri. Še posebej izpostavljeni so zaključki pesmi. Na primer

v pesmi z naslovom »Preveč resnosti, Uroš«: »Ura je komaj deset. Ves dan je pred tabo. / Srečen si. Sprijazni se s tem. Čas je že.«

Morda je ključ za pristop k taki odprti pesniški formi najbolje podal kar Zupan sam, v eseju »Svetloba znotraj pomaranče«, kjer govori o tem, kako sta se njemu samemu odprli pesmi Johna Ashberyja »Pohajkovanje« in »Približevanje dežja«. Srečanje z njima opiše kot prvo srečanje z abstraktno sliko. »Čutil sem, kako se od besed širi modra svetloba,« zapiše Zupan, nato pa se sklicuje na likovnega kritika Tomaža Brejca, ki pravi, da se je ob stiku z abstraktnim slikarstvom »treba prebiti skozi lazurne nanose, v katerih je skrita poteza, treba se je prebiti skozi snov, da pridemo do podobe«. Atmosfera je nekje zadaj, med nanosi vrstic. Dodatno plast pesniške kompozicije je Zupan v nekaterih svojih najmočnejših pesmih, na primer v že omenjenih »Lokomotivah«, našel v spominu na otroštvo. Kompozicija takih daljših pesnitev je pripovedna, tū se na primer asociativni spominski niz sproži ob obisku pokopališča starih lokomotiv. Take pesmi avtorju, ki se je v »Magnolijah« po vehementnem razhodu z očetom odpravil novi pesniški formi naproti, pomenijo most do pozabljenega temelja.

Tak je tudi naslov avtopoetičnega eseja, ki ga je dodal prejšnjemu izboru svoje poezije *Drevo in vrabec* iz leta 1999. Tam je celo zapisal: »Trbovlje so moja tla. Umetnost, ki nima tal, je neprepričljiva.« Toda rečemo lahko, da do tega spoznanja ne bi prišel, če se ne bi odpravil v Ljubljano in čez lužo v Ameriko, po dolge, sproščene in svobodne whitmanovske verze ter neobremenjeno proustužnost asociiranja. Trbovlje Zupanovega spomina so idealizirane, mitske, razžarjene s svetlobo, ki je zajeta v formo, ki je prišla z Zahoda. Dolgi verzi so Zupanu pisani na kožo, najbrž je moral ravno zaradi notranje potrebe po širokem, epskem zamahu narediti prelom s tradicijo. Le da se je njihova divjost z leti umirila, drnec je, kot sugerira naslov, nadomestila počasna plovba. V »Jesenskem listju«, pesnitvi, ki je nastala ob novem mejniku v njegovem življenju – prvi in drugi del se dogajata v pričakovanju rojstva oziroma teden dni po rojstvu sina –, je epsko širino spojil z intimistično tradicijo.



Toda spoj epskega z intimističnim se mi zdi pri pesniku, ki je šel skozi mnoge odlične razvojne faze in je tudi po moji oceni najresnejši kandidat za prvo ime slovenske poezije od osamosvojitve do danes, eden njegovih manj posrečenih eksperimentov. Predvsem postajajo v »Jesenskem listju« verzi preveč umirjeni in monotoni, pripovedni lok me kot bralca ne ponese naprej. Metonimično nizanje dejstev, ne glede na njihov metaforični potencial, učinkuje kot nekoliko uspavalna in razširjena, že malce homerska prisposoba: »Z obvoznice se sliši promet. / Premikajoča se mravljiska. Pločevinaste škatle, ki bodo / nekoč videne kot prazgodovinske relikvije.« Podobno me ne prepriča intimizem v nekaterih pesmih zadnjega obdobja, na primer »Vožnji«, kjer končno doseže nekakšno pomiritev z očetom: »Nisva vedno znala sedeti skupaj in molčati. / Danes znava in sem tega vesel.«

Škoda, da avtor v izbor ni vključil pri občinstvu verjetno najodmevnejše pesmi zadnjega desetletja »Jan Plestenjak je žalosten in zamišljen«. V njej mu uspe z nizanjem bizarnih popkulturnih dejstev in simulakrov oblikovati poetiko ekscesa, ki je čisti *trash*, hkrati pa ima v sebi potencial globljega sporočila. Je pa v zbirko dal neko drugo, prav tako izvrstno humorno in ekscesno pesem, »Recenzijo, napisano v stanju prizanesljivosti in dobre volje«, ironični avtoportret s praznimi, a bleščečimi kritiškimi prijemi. Slovenski pesniki v tej pesmi izjavljajo: »Svetimo se. Za našo prihodnost ni bojazni. / Bleščimo se. Ližemo čokoladni sladoled / in pomirjeni letimo v nebo.« Kajti vedno znova se lahko vprašamo, zakaj in čemu ta lesk in osvoboditev nacionalne ali kakršnekoli druge pesniške substance. Kljub izjemni uspešnosti in prepoznavnosti Uroša Zupana v literarnih krogih me je neki drug znanec – ne tisti z začetka kritike, ki je govoril z Danetom Zajcem – spomnil, da obstaja tudi druga perspektiva. Ko sem mu rekel, da berem Zupana, je odvrnil, da se mu zdi, da je že slišal zanj. In potem ko je prebral eno pesem, je dodal, da se bere gladko in da mu je všeč. To pa je bilo tudi vse.

Žiga Rus

## Kuhajmo z dialektiko

Lado Kralj, *Če delaš omleto*. Beletrina, Ljubljana 2014  
(Beletrina)

V romanu to sicer ni izrecno povedano niti ni omenjeno na zavihku platnic, a je kljub temu splošno znano, da se *Omleta* precej naslanja na neko resnično zgodovino. Helena Murkovič je bližnja romaneskna vzporednica pisateljice Milene Mohorič; Helenin mož Vladimir Veble je literarni dvojnik Vladimirja Premruja; ustrezanje v številu zlogov in naglasih se ohranja tudi pri njenih literarnih delih, *Korenove Saše učna doba* postane *Medenove Maše učna doba* in tako naprej. Heleno Murkovič alias Mileno Mohorič tako spoznamo v dvajsetih letih preteklega stoletja, ko je priča nasilni izselitvi ubožoanih prekmurskih kmetov, nakar ji leta 1934, zdaj že poročeni, sledimo v Moskvo, kjer se spoznava z revolucionarno Sovjetsko zvezo; tam se zadržimo nekaj mesecev, nato pa po njenem prihodu v Ljubljano spet preskakujemo, najprej smo še pred drugo svetovno, potem med njo, pa po njej, ob koncu štiridesetih let. Pri čemer je roman pravzaprav *Helene Murkovič učna doba*, popis neke zavesti, ki se z določeno idejo sprva šele spoznava, nato pa se je oprime in se od nje nikoli več zares ne poslovi, čeprav ji vsake toliko nekaj prišepetava, da tukaj nekaj ni čisto prav. Ta ideja je stalinistična doktrina, Helena jo zagovarja do zadnjega, to je njena omleta, za katero ji, tako se prepričuje, ne sme biti škoda strtih jajc, nazadnje se zaradi nje – od nekdanjih soborcev ožigosana za »informbirojevsko bando« – pusti streti sama.

Obenem je to tudi poskus predstavitve slovenskega prostora, še zlasti Ljubljane, v določenem času, z njegovimi mnogoterimi idejnimi pozicijami. V zgodbi lahko mimogrede srečamo marsikoga: oba brata Kosovel, Ferda Kozaka, Josipa Vidmarja, Milo



Kačič, omenjeni so Mrzel, Bartol, Podbevšek, Ciril Debevec. Popisan je tudi razkol med starim in novim kulturnim modelom – Helenin oče, sodnik Murkovič, je še predvsem zagovornik nacionalne ideje, medtem ko so Helenini umetniški prijatelji zvečine že internacionalisti, sprva še v znamenju ekspresionizma, a se z leti vse bolj postavljajo na stran socialnega in socialističnega realizma.

Pri čemer že lahko zaznavamo postopno uokvirjanje Heleninih idej: če na začetku romana svoje prijatelje še okrca, da »igrat Golarja, to še ni korupcija, to je samo drugačna repertoarna politika, mogoče tudi drugačen literarni okus«, če torej zagovarja soobstoje več literarnih struj, je po prihodu iz Moskve že skoraj vernica v zveličavno idejo socialističnega realizma z njegovim trojnim načelom razumljivosti, ljudskosti in partijskosti. Tudi združevanje socialistične ideje s krščanstvom, ki se ji v ekspresionistični fazi še ne zdi sporno, v času moskovskega izobraževanja odpade: »Uh, taka sem bila, ampak zdaj, ko vem, kakšne namene ima v resnici religija, bo treba strogo obračunat s takšnimi tendencami moje zavesti.«

Na vsebinski ravni daje roman veliko: od Ljubljane in njenih nekoliko vaških specifik preko predvojnega Berlina – seveda v znamenju hudega nacionalizma in rasizma, kar pa gre, morda protintuitivno, čisto lepo vstric z visoko tehnološko naprednostjo – do Moskve z vedno novimi in novimi racionalizacijami stalinističnega režima. Heleni uspe tem racionalizacijam na trenutke že skoraj pobegniti, se osamosvojiti, na primer ko se v Leningradu za hip izgubi v debeli megli: »Občutek izolacije, ampak ne povsem negativen, sploh ne. Naenkrat je odklopljena od vsega, kar jo določa, kar povzroča bolečino, samozadostna je ... nihče ji nič ne more.« V Moskvi ima za gostiteljico tovarišico Lastočkino precej dvomov in vprašanj, nazadnje ji pričnejo udarjati še iz podzavesti, da se ji narahlo blede, a je še vedno predobro vpeta, vedno je tu nekdo, ki ji razloži, kje v svojem mišljenju dela napako, zakaj ni sprevidela tega ali onega in da so pač točno taki ukrepi nujni in neizbežni. Seveda so že parametri njenih zaznav naravnani tako, da je nagnjena k odobravanju in podpori: Stalinov govor je zanjo živa zgodovina,

»videla sem zgodovino, si zašepeta«; potniki, ki se morajo na Moskovskem kolodvoru pod prisilo odstraniti iz vagona, da se lahko vanj vkraja gostje iz tujine, pa s tem padejo tudi z vlaka zgodovine, po kratkem nelagodju Helena nanje ne pomisli več.

Prevladujoči slog dela določajo dolgi odstavki, ki vase akumulirajo dogajanje, misli, pa tudi dialoge: tudi posamezne replike so praviloma združene v takih monolitih, da dobimo občutek ne le prostorske, ampak tudi dejanske dogajalne stisnjenosti, koncentrata, kot da se pripovedovalcu kar mudi povedati vse, kar se je namenil, in je zato pripoved skoraj neprekinjen tok. Taka hlastnost po eni strani daje vtis, da se pripovedovalec z navdušenjem potaplja v svojo temo, torej v dvajseta, trideseta, štirideseta leta preteklega stoletja, kar za bralca ni neprijetno, prav hitro se takega entuziazma naleze tudi sam (pri čemer je učinek gotovo močnejši, če je bralec tudi sam Ljubljančan: mestne hiše, ulice, vogali po branju *Omlete* izgubljajo svoj dolgočasni vsakdanji videz in postajajo dosti bolj zgodovinsko pomenljivi). Drugi vtis, ki ga taka dogajalna in slogovna zbitost pusti, pa je občutek nekakšne dogajalne naglice, nekakšna knjižna vzporednica kakšni stari burleski, denimo ko je v enem stavku povzeta Helenina in Vladimirjeva ljubezenska dinamika: »Ko se njuna polemika že močno zaostri in se že skoraj začneta pretepat, pa planeta v jok, prosita drug drugega za odpusčanje, sledi divje poljubljanje, prepustita se valovom ljubezni in potem je za nekaj dni mir.« Vsebina taki burleskni atmosferi ustreza zdaj bolj, zdaj manj: vsekakor je ustrezna, ko govori o minornih razprtijah in klikah male ljubljanske kulturne scene, prav tako tudi takrat, ko spremlja Heleno, kako v Moskvi tisto, kar ji govorijo oči, vedno znova prekvalificira v tisto, kar ji govori teorija; ko taki ali drugačni režimi odkrito pokažejo zobe, pa se pomakne v smer groteske.

Hlastni pripovedovalec je zanimiv tudi sam po sebi: Precej preprosto bi ga bilo povsem izbrisati, doseči vtis, da se zgodba pripoveduje sama, a se, intrigantno, to ne zgodi; na vsake toliko, ko bralec že popolnoma pozabi nanj, skoči pripovedovalec izza



zavese. Prvič že v drugem poglavju, ko se mu zazdi pomembno, da nam pove, da »[s]mo v Ljubljani, na začetku gledališke sezone, v Narodnem gledališču ...« Potem za dolgo časa utihne, dokler se po skoraj sedemdesetih straneh zopet ne pojavi in pove, da se je res »zgodilo tako, kot je napovedala Helena, v Moskvo se je odpravila 1. oktobra 1934 in ta datum se pozneje pojavlja v mnogih skrivnih dokumentih, ki se ukvarjajo z njo ...« Ko se Helena vrača iz Moskve v Ljubljano, pa vskoči še s pripombo: »Lahko bi bilo tudi čisto drugače, ob umoru Kirova se je ljudem dogajalo marsikaj, posebej tistim brez proletarskega porekla.«

Takih primerov, ko pripovedovalec šarmira s svojo širšo zgodovinsko perspektivo, je še nekaj, ne pa toliko, da bi jih lahko jemali kot stalno pripovedno strategijo. Prva razlaga, ki se ponuja, je seveda preprosta nedoslednost, po drugi strani pa lahko o takih bežnih intervencijah razmišljamo tudi kot o namernem potujitvenem postopku: kot bi bil ta občasni zgodovinar neke vrste odsev režiserja, ki ga lahko Helena vidi v moskovski gledališki predstavi, t. i. *tekresdoku*, »teatralnem kmečkem dokumentu«, kjer naj bi se vse, tako povejo gledalcem, »zares zgodilo, to je objektivna stvarnost, zmontirana iz dejanskih materialov«, pri čemer je bralcu seveda jasno, kako naivna in potvarjajoča je ideja takega gledališča. Tako kot se torej v *tekresdoku* pred gledalci pojavi sam režiser in jih nagovori, se tudi v romanu semtertja pojavi glas pripovedovalca, ki nam pojasni, kje in kdaj smo in kako so se ali se bodo reči zgodile; ker smo modrejši za izkušnjo »gledališkega dokumenta«, pa smo bralci tudi do našega pripovedovalca skeptični: tudi to, kar beremo, je navsezadnje nekakšen *prikaz*, ne pa zgodovinska realnost sama. V tej luči morda tudi lažje razumemo, zakaj Helena Murkovič navsezadnje ni poimenovana kar z imenom svoje korespondentke v realnosti Milene Mohorič: delo, ki sicer res *temelji* na zgodovinski realnosti, je obenem tudi dovolj umno, da do resničnosti lastne interpretacije zavzame določeno distanco.

Slogovnemu vtisu burleske ustreza tudi na vsebinski ravni nekakšna splošna humornost, ironija pripovedovanega, ki se ne

skuša dokazati s preveč izstopajočimi, bleščečimi dovtipi (ti so, to vemo iz drugih slovenskih literarnih del, skoraj pogosteje debakli kot pa uspehi), pač pa je prisotna bolj pritajeno, mimogrede, kot nekakšno skromnejše, pa zato uspešnejše muzanje. Tudi zgodovinske ironije ni treba iskati ravno z lučjo: posebej razvidna je v ponavljanjih in vzporednicah med sicer idejno raznolikimi režimi. »Kdo vam je dal *Komunistični manifest*?« sprašuje Krista Koblenca policist Kraljevine Jugoslavije. »Nisem vas vprašal, kje ste ga dobili, ampak kdo vam ga je dal!« Na dobesedno ista vprašanja, le da tokrat glede *Kratkega kurza vsezvezne komunistične partije boljševikov*, naleti Helena sto sedemdeset strani in okrog dvajset let pozneje, v sicer povsem drugem političnem okviru. Kar nekajkrat se, prav tako pod različnimi režimi, pojavi tudi dialektika, to čudežno orodje, univerzalni ključ za vse primere, ko je treba nepredviden razvoj dogodkov in spremenjena načela prikazati kot del izvirnega načrta – pa naj gre za »dialektični obrat«, zaradi katerega si morajo tekstilne delavke v pomanjkanju mehanizacije pomagati s kolo vrati, to »individualno metodo iz preseženih časov«, ali za »objektivni zakon dialektike«, po katerem so Rusi naenkrat jugoslovanski sovražniki številka ena.

Ena teže opravičljivih pomanjkljivosti *Omlete* – v svoji kritiki na internetni izpostavi *Literature* jo je že omenil tudi Aljoša Harlamov – so njeni dialogi: prepogosto se namreč pojavlja brisanje mize, prekomerna razlagalnost, kot bi se junaki zavedali, da jim prisluškuje nekdo tretji, namreč bralec, ki ga je treba opremiti z vsem potrebnim znanjem. V drugem poglavju si tako Helena in Vladimir, zaročenca, podrobno razlagata kulturno sceno, odnos do Kosovela, Podbevska, in to čeprav Helena vmes pove, da je »z vsem tem prav dobro seznanjena« (kako bi ne bila, saj sta vendar zaročena in del istega kulturnega miljeja!). Podobno prenadrobno Helena na novoletni večer Vladimirju in sestri Marjani obnavlja trenutne kulturniške razprtije. Način govora skratka pogosto daje vtis, kakor da se zgleduje po pisnih zgodovinskih dokumentih, ki ne morejo dovolj dobro posredovati realnosti govornega jezika; malenkost zbadljivo



## Priloga 28: Literarna kritika Majde Travnik Vode (Sodobnost, marec 2013)

bi lahko rekli, da na trenutke deluje kot govor iz starega slovenskega filma in je na ta način skorajda nekako ustrezen. Po drugi strani je pripovedovalčev glas do prijetne, čeprav ne skrajne mere obarvan s sočnim, zgodovinsko ali žargonsko specifičnim izrazjem: *kamgarn obleka, kurbleva, škribontar, strmi vanjo kot hudič s krugelce*, takih reči je v romanu še veliko; vsečni so tudi drobni detajli, da lahko začutimo materialni drobir prostora in časa, od šlagerja *Wenn die Elisabeth* pa do pornografske revije *Unschuld ohne Schutz*.

Romanu, na videz trdno zasidranemu v zgodovinskih dejstvih in »realnosti«, se vsake toliko zgodi kratek stik, da se nivoji resničnosti pomešajo in bralca malo zmede: Nastja, ki Heleni v Moskvi pripoveduje o ukrajinskem *holodomoru*, se nam takrat zdi še kot neke vrste duh – navsezadnje na koncu pogovora odleti skozi okno, pa še maček jo spremlja, to je vedno sumljivo –, nekaj poglavij pozneje pa Heleno o taisti Nastji zaslišujejo kot o povsem realni osebi. Nenavadna je tudi jasnovidnost Heleninega berlinskega spremljevalca, gospoda I., ki še pred vojno med drugim napove spremembo Königsberga v Kaliningrad in Stettina v Szczecin, kar se je zgodilo šele po njej. Roman se v nekaterih poglavjih tudi odpove Heleni kot osrednji zavesti, skozi katero se pretaka izbrani čas, in se posveti povsem drugim junakom z drugačnimi problemi – prijem, ki bi ga kakšen dogmatičen naratolog v preteklosti nemara grajal, a se v tej konkretni izvedbi prav dobro obnese.

Če je Harlamov v svoji kritiki povedal, da *se mu zdi, da bi lahko bil ta roman boljši, če bi bil drugače napisan*, se bo pričujoča kritika končala drugače, da je bil namreč kljub pomanjkljivostim bralski doživljaj precej prijeten. Za kar ima, si predstavljam, zasluge tudi drugačno izhodišče: medtem ko je Harlamov zgodbo Milene Mohorič nemara že poznal in mu delo ni moglo nuditi drugega kot estetsko plat, sem sam do »golič dejstev« prispel šele na koncu, ko sem roman že odložil, in sem torej pustil, da me je o vsem skupaj prvi poučil prav ta. Spoznavni užitek je tako vsekakor odigral veliko vlogo – čeprav bi me morala, če se prav premisli, prav ta zgodba narediti bolj skeptičnega do fiktivske obdelave resničnosti ...

Majda Travnik Vode



**Marko Sosič: *Ki od daleč prihajaš v mojo bližino*.**

Ljubljana: Študentska založba (Knjižna zbirka Beletrina), 2012.

Marko Sosič (rojen leta 1959 v Trstu), uspešen radijski, televizijski in gledališki režiser, nekdanji ravnatelj in umetniški vodja Slovenskega narodnega gledališča v Novi Gorici in Stalnega slovenskega gledališča v Trstu, je od leta 1991, ko je izdal prvo zbirko kratkih novel *Rosa na steklu*, do danes postal tudi prepoznavno literarno ime. Romana *Balerina*, *balerina* iz leta 1997 in *Tito, amor mijo* iz leta 2005 sta se uvrstila v najožji izbor za kresnika, *Balerina, balerina* je doživela odsko uprizoritev in prevod v italijanščino, za *Tito, amor mijo* pa je bil avtor nominiran tudi za nagrado Prešernovega sklada.

V pogovorih in zapisih je Evald Flisar že nekajkrat ponovil: "Jedro mojega pisanja je vprašanje, koliko resničnosti prenese človekova duševnost." Zdi se, da je enaka problematika vse bolj tudi v središču Sosičevega ustvarjanja, kot vse kaže, pa je to hkrati postalo eno ključnih vprašanj naše civilizacije. Duševne bolezni, motnje zavesti, odstopanja vseh vrst ali zgolj nedoločna tesnoba in strah so v svetu, ki je izgubil kompas in zato posamezniku ni več zmožen zagotoviti temeljnega občutka varnosti, postali del našega vsakdanjika. Kolikokrat smo v zadnjih letih prebrali ali slišali, da duševna motnja 'ogroža tako rekoč vsakogar izmed nas'. Svetla plat takšnih in drugačnih medijskih kampanj pa je, da duševne bolezni počasi le izgubljajo svoj žgoči pečat, vse pogostejše so celo prikazane tako, kot da jih spremlja tudi iskrica genialnosti (tako se na primer poudarja, da sta za bipolarno motnjo trpela tudi Nietzsche in Van Gogh). Ali bo torej bolna človekova zavest postala naslednji velik literarni siž?

V nenavadno kratkem času sta pri nas izšla dva romana uveljavljenih avtorjev – poleg Sosičevega *Ki od daleč prihajaš v mojo bližino* še *Igranje* Stanke Hrastelj –, ki se vsak na svoj način poglobljata v zelo podobno temo: boleče drsenje zavesti v čedalje hujše bolezensko stanje. Vendar se omenjena romana od dosedanje tovrstne literature razlikujeta v tem,



da ju zanima zgolj neke vrste fenomenologija bolezni: momenti njenega porajanja, prvi nedvoumen zdrs, dolgotrajno boleče potapljanje na dah, točka dokončnega prestopa ter krute manifestacije in posledice odtujenega stanja, medtem ko je ves ostali kontekst močno v drugem planu (Sosič sicer subtilno odpira še teme šovinizma, psihičnega nasilja in tržaškega meščanstva). *Ki od daleč prihajaš v mojo bližino* je pri tem še bolj neposreden in kljub poetičnosti bolj grob od *Igranja* Stanke Hrastelj, saj nas avtor brez kakršne koli uverture ali ogrevanja že na prvi strani potopi naravnost in globoko v vročično, razboleno glavo svojega junaka Ivana Slokarja, točneje v njegove halucinantne sanje, ki jih s forenzično natančnostjo izrišeta dinamika in perspektiva filmske kamere in iz katerih se junak le stežka prebija v budnost – kot da bi se sanje prilepile nekam na rob njegove zavesti in ga vleklo dol, v "votlino, ki jo čutim pod čelom in v kateri se že nekaj dni zapored kopičijo razcefrane podobe, ki jih ne morem razvozlati in ki vzbujajo v meni nenavaden nemir". Pravzaprav se zdi, da se Ivan v romanu iz teh sanj nikoli docela ne izvije, ampak se te iz jutranjega prebujanja nekako spotegnejo za njim, najprej v polzavestno stanje, na rob med snom in budnostjo, nato pa vse bolj moteče prodirajo v njegovo zavest. Iz njih se začno luščiti in porajati še druge podobe, občutki, prividi, Ivanu v glavi večino časa odmeva mehka, svetla pesem, katere besedila se ne more spomniti, spremlja ga občutek, da mu nekdo stoji za hrbtom in ga gleda, njegovo zunanje vedenje pa postaja vse bolj mehanično, prisilno, vsak posamezen gib mora posebej ozavestiti (opisi takšnega stanja so mestoma morda nekoliko predolgi, saj bi pripoved lahko brez škode napredovala hitreje). Ivanov brezupni boj za obstanek in sestop v podtalje trajata štiri dni, ki hkrati zamejujejo tudi časovni okvir romana.

S psihoanalitičnega vidika gre v romanu za poskus opisa trenutkov, ko neka travmatična izkušnja in njene psihične vsebine, ki jih je v preteklosti človek potlačil, začno pronicati na plan kot sokrvica iz nezaceljene rane. Varovalni mehanizmi popustijo in v zavest začno nenadzorovano (skozi sanje, halucinacije, občutke, sinergije junakovega notranjega doživljanja in zunanjih dogodkov) naletavati uničevalni drobci potlačene bolečine, ki jo je človek odrinil v podzavest, namesto da bi jo ozavestil, jo ponotranjil in 'predelal', nazadnje pa sublimiral – kot narekuje znanost.

Ivan je psihiatrični povratnik, kar osupli izvemo šele proti koncu romana, čeprav so ob poti že ves čas posejana znamenja. Njegova travma je na površje prvič udarila pred trinajstimi leti, vendar so jo vsi skupaj, on sam, terapevti in njegovi bližnji, potisnili nazaj. Tako Ivan celih trinajst let kot kakšna redka žival (temu primerno tudi osamljen) živi v nekakšnem

umetnem raju, krhki stekleni menažeriji, v kateri o neželenem dogodku vlada zapovedan molk, na katerega pristanejo celo prijatelji in službeno okolje. Namesto da bi mu pred trinajstimi leti njegovega demona pomagali premagati, ga žena Sonja prepriča o spočetju otroka (Ivanovi hčerki Biserki je zdaj natančno trinajst let), njegovi starši (s svojo avtoritarnostjo je problematičen in morda usoden zlasti oče) pa mu kupijo lepo tržaško meščansko stanovanje. Za konec Sonja prek svojega šefa posreduje, da Ivana sprejmejo nazaj v ugledno profesorsko službo, sama pa mu od nekje nenehno prišepetava, da bo vse še dobro, da je najhujše za njim, da je zdaj vse lepo. O tem, ali je bilo v resnici celih trinajst let vse lepo, ne izvemo ničesar, nobenega dvoma pa ni, da so se zdaj pred Ivanom odprla vrata pekla ...

In Ivan teče, teče skozi mesto, ki je njegov pendant, zavetnik in sovražnik, teče, da bi razkril skrivnost, preden bo prepozno. Na zadnjih straneh, ko mu mati odstira še zadnje jančice družinskih skrivnosti, ji reče: "Govori, nimam več veliko časa." Vendar to ni edino mesto v romanu, ko napetost doseže vrhunec, pravzaprav se pripoved od začetka do konca kar trese od suspenza. Takšno gradnjo pisatelju izvorno omogoči izbira teme (kaj je lahko še bolj dramatično kot dvigniti pokrov potlačene travme), še bolj pa izbira pripovedne tehnike, ki sloni na prefinjeni logiki upočasnevanja in pospeševanja pripovednega ritma: Ivan ne more prodreti skozi prividne podobe, ki ga obletavajo in se vanje nemočno zaletava kot nočni metulj, stopica na mestu, preigrava psihološke variacije, ko v pripoved naenkrat od zunaj vdre neki dogodek (Ivanovo spoznanje o halucinaciji s Filipovo ženo, njegov alienirani izpad sredi pouka itd.), ki mu spodmakne tla pod nogami in ga porine še globlje v agonijo.

Romanu, napolnjenem z majavo, neobstojo snovjo, ustreza tudi slog: gost, poetičen, zabrisan, prepreden z močnimi arhetipi: vodo, glasbo, krvjo, svetlobo, rdečo in črno zemljo, travo. Na tej močni simbolni podlagi lahko pisatelj prepričljivo zgnete in prikljče kakršen koli svet in vzbudi kakršno koli aluzijo, kajti velikokrat ostane le pri tem: od sugestije na Ivanovo potlačeno in sprevrženo spolnost (ki je pravzaprav želja po incestu) do namiga na prikrito psihično nasilje v junakovi izvorni družini in le stežka brzdano sinovsko sovraštvo do očeta, ki je nekoč že izbruhnilo z vso silovitostjo. Ivana hkrati spodbija tudi njegova izmuzljiva, nefiksirana identiteta, saj ne ve, kam pravzaprav spada: med marginalce, ob katere zadeva na vsakem koraku in ki ga očitno nezavedno privlačijo, ali med jaro tržaško gospodo, ki si kot statusni simbol privošči istrsko gospodinjstvo pomočnico. Ivan niha med obema svetovoma: krčevito, za ceno samožrtvovanja, se oklepa svojega profesorskega položaja in se boji

prijeti za žlico, s katero bi zajel juho, namenjeno klošarjem v zavetišču, hkrati pa ga prav ti neustavljivo privlačijo, da hodi za njimi, jih išče in se želi z njimi pogovarjati, resnično pogovarjati, do česar v njegovi družini ne pride niti enkrat samkrat; kot bi imeli zanj edino ti reveži pravi človeški obraz ... Tudi nenavadni sklepni prizor, ko junak v svoji halucinaciji četico svojih neuglednih uličnih prijateljev in znancev pripelje v svoje lepo stanovanje, prinaša simbolno povečanje ljudi z obrobja.

Enako kot spretno mehča Ivanove identitetne robove (očitno se Ivan na koncu vendarle umesti med marginalce), je Sosič mojster pretapljanja zunanjega in notranjega pripovednega sveta, zlasti prelivanja Ivanovih notranjih svetov: stanj načete zavesti, njenega postopnega prevešanja, vihanja navznoter in navzven, razžiranj in slednjič razkrajanja. S takšno fluidno, zelo rahlo, a vendarle do zadnje bilke natančno zvezano strukturo je Sosičev roman (ki na trenutke morda pravzaprav razkriva svoje daljno sorodstvo z novelo) netipičen tudi v današnjem času. Zdi se, da bo tako, kot se je iz sanj porajal (in ga tudi s pozornim branjem ni mogoče do kraja materializirati), nazaj v sanje tudi poniknil. Od tam pa bo, tako kot Balerina iz Sosičevega prvega romana, iz svojega zadnjega počivališča na kakšno belo noč še nekaj časa stegoval lovke po nas in trkal na vrata našega humanizma.

Milan Vincetič



**Alenka Jovanovski: *Hlače za Džija*.**

Ljubljana: LUD Literatura, 2012.

“Vse se godi okoli izbrisa teles. / Napake širijo napake, bolezni, nevidne / tragedije, vse se godi okoli prikritih dejanj –”, pomenljivo stoji v pričujočem pesniškem prvencu, zgrajenem iz petih razdelkov, v katerih pesnica prepotuje svojo pesniško deželo, “ki nima zidov”, z lucidnostjo opazovalke, portretistke, pejsažistke tako zunanjih kot notranjih pokrajin in ne nazadnje jedke izpovedovalke vsega, kar (po)temni našo eksistenco tako na osebni kot družbeni ravni. Prav zaradi svojega razgledišča, v katerem “vse vestno zapiše / in svet, ki nastaja skozi desnico v beležnici, // je približno enako verjeten”, uporabi tako mnogoliče jezika kot tudi dialog z že zapisanim, znanim, zaradi česar verzi prehajajo iz žurnalističnega fokusa v hermetične prostore, iz katerih diha glasovi filozofov, pesnikov, obrazi umetnikov, plesalcev, ki naj končajo, kot sama namiguje, “v stoletju endorfinov”, torej v (ne)znosni lahкости bivanja in sanj. (Post) modernistična manira seveda dopušča, da se poezija vdaja toku (samo) preobrazbe in posrka vse, kar prepusti filter lirskega subjekta, filter, ki se sproti prilagaja dražljajem zunanjega/notranjega sveta, hkrati pa deluje tudi kot požarni zid.

Prav zaradi slednjega je poezija Alenke Jovanovski uglašena polifonično/kakofonično, pesmi kratko malo prehajajo iz prozne v lirsko naracijo, celo v lirske krokijske (*Wittgenstein, o gotovosti; Ohrid*), kar samo priča, da se pesnica odziva po notranjih, bolj ali manj intuicijskih premisah. Tudi sam zapis pesmi ni enoten, saj se nevsiljivo drži nenapisanih zakonov (modernističnega) prostega verza, v katerem so dovoljeni tudi odkloni od pravopisnih standardov (podpičje v vlogi končnega ločila, uporaba samo malih črk, neuporaba ločil ...). Ves ta instrumentarij je predvsem voda na mlin samemu jeziku, ki se želi trdno podrediti sami sporočilnosti: ekspresivne, tudi citirane podobe, ki jih smelo uporablja, tako obenem plastijo, ne da bi (za)brisale meje, ravni mimetičnosti (“Akacije maja



snežijo, / oblaki trosijo pelod." (*Stalno bivališče*)) z robovi zaumnosti/nadrealnosti ("Mati, ki je ni več, takrat odpre jezik. / Kri liže in sluz in iztrebke mladičev; / tanjša srčne pregrade in zdravi želodčne razjede, / zidove topi, in vrata in okna." (*materin jezik*)).

V pesmi *Manuel* Jelena in vsi drugi tako prebiramo: "Moja nevednost je prozorna in vztrajna kot dež: / ničesar ne spere. Nevidno je tu, in vse / izgublja gostoto. / Tisti drugi ob meni pravi, da se jezik nekega dne prebudi / in reže kot laser. Pravi, da udarci jezika več ne bolijo, / ko ti je enkrat odvzeto telo." Človek skozi jezik seveda upoveduje/poimenuje in umišlja svet okoli sebe, zato je svet, ki ostaja onkraj upovedanega, še bolj vabljev. Res je, človekov (raz)um je doslej razorožil marsikatero uganko, ni pa še globlje prodrl v podkožje (med)človeških odnosov, ki še kako vznemirjajo pesnico, zato med vrsticami pričujoče pesniške knjige (kot tudi v navedeni pesmi) mnogokrat naletimo na stigmatizirane plati tako družbenih kot (med)osebnih relacij: homofobičnost, feminizem, potrošništvo ... Prav zaradi slednjega njene pesmi, četudi venomer poganjajo iz lastnih (tudi intimnih) refleksij, nenehno konotirajo z družbenim utripom, ki ga seveda ne more preglasiti, kaj šele uglasiti na demiurgično ali celo orfejevsko poslanstvo pesnika, lahko pa pospremi bralca na višji razgledni stolp, od koder se (mu) končno iz/ostrli slika "med stalno, udobno variabla / in nestalno, nihajočo konstanto".

"Nevarno je brati poezijo. Toliko prostora obstaja, / toliko prostora, ki ga zasedajo in zapuščajo / misli, besede, telesa. In barve, in kosmi akacij. / Toliko vate, da jo veter odtrga, toliko golote / pod njo." zapiše v *Zasilni obleki*, v pesmi, v kateri jasno izriše svoj *poesis*. Ali *credo*, kajti: "Moje oko je lahko golo. Vse, kar gre, / gre samo mimo." Minljivost/minevanje, bolje rečeno trajanje, je tista obleka njene poezije, ki je nikoli ne sleče. Kajti golota pod njo je le povrhnjica številnih neulovljivih golot in le ena od resnic, tlakovanih v mozaik z mizanscenami spominov, doživetij, odnosov do staršev, ljubljenih, prijateljev (*Veronika, Manuel, Janja, M. Apostolska* ...), vedut mest in obrisov krajev, ki jih je obiskala, živih (A. Ristović, Tina K., V. Parra, T. Šalamun ...) in neživih pesnikov (Byron, Kocbek, Kajuh ...), njih muz (Lavra), filozofov (Wittgenstein, Kant ...) in drobtin ljubezni, ki je "toliko resničnejša, / kolikor se odpove razdejanju". Še več: obleka njenih pesmi, četudi pokriva goloto intime, se vsaj po robovih venomer dotika družbenega ali širšega angažmaja, o čemer priča tudi trpka pesem, posvečena čilski pevki in skladateljici Violeti Parra, v kateri zapiše: "moja najbolj intimna pesem živi med ljudmi, / moja najbolj intimna pesem raztaplja okove stvari". Pesničin beg iz tradicionalne matrice ljubezenskega/erotičnega pesništva je torej zavestno dejanje, ki se izraža

predvsem skozi revolt proti bestiariju sveta, ali nemočna naveza "tistim, ki smo za rešetkami". Ali z njenimi besedami: "Nobene intimne pesmi ni več mogoče napisati. / Samo pesem o notranjih organih povožene mačke, / ki njena kri meži iz kožuhovalne vrečke, / skupaj z ledvicami in srcem v maščobni ovojnici." Ob tem pa je treba kratko malo odmisлити svoje telo, nagone, libido, torej poslanstvo mesa in krvi, češ da "na koncu vsaka zver postane kašasto mehka". Prostori filozofije, umetnosti, predvsem pa znanosti, do katere pesnica goji ambivalenten odnos, so tisti parametri, ki tudi zveličavni *La Liberté* odvzamejo alegorično-mi(s)tični obstet. Pesnica z veliko mero kritičnosti, tudi cinizma, ruši tako družbene kot religiozne (dogmatizirane) markacije (*Kraljevska partija pingponga*), hkrati pa ne-utrudno išče sebe. Prav ta nedosegljiva diskrepanca med iskanjem sebe v sebi ali med drugimi ("Najdem jih, brez velikega truda, precej / bolje kot sebe. Tam, kjer me ni, / je veliko drugih glasov. (*Najdem jih, brez velikega truda*)), poveže verze "sredi globokih in gluhih prostorov" z zažigalno vrstico iz "simptomov nevidnih, / nedotakljivih, / nikoli dotaknjenih, / neprevodnih teles".

Pesniški prvenec Alenke Jovanovski *Hlače za Džija* v sodobni slovenski prostor ne prinaša novega vetra, prej bi dejal, da gre za že ustaljeno pisavo (naj)mlajše pesniške generacije, v kateri odsevajo predvsem relikti (post)modernizma. Džijeve hlače brez dvoma niso povsod ukrojene po meri, so pa šivane z verzi, med katerimi jih je kar nekaj, ki ne "gredo samo (tako) mimo".



Diana Pungeršič



**Nataša Konc Lorenzutti: *Kava pri dišečem jasmínu*.**  
Ljubljana: Mladinska knjiga (Zbirka Nova slovenska knjiga), 2013.

Če je žirija nagrade modra ptica 2011 skupno podstat nominiranih del, med katerimi se je znašel tudi obravnavani roman, našla v "transrealizmu", ki se je v stroki uveljavil kot oznaka za osrednjo težnjo slovenskega poosamosvojitvenega romanopisja, bi glede na opredelitev termina zadevni roman lahko vzeli kot prototip. Tako zaradi prevlade realističnih postopkov pri gradnji dela in zaradi izrazite usmerjenosti v intimo posameznika kot zaradi visoke stopnje berljivosti, vezane na znane pripovedne, žanrske, stilne obrazce, nenazadnje pa tudi zaradi nove emocionalnosti kot prevladujočega čustvenega stanja subjekta.

*Kava pri dišečem jasmínu* v ospredje postavlja protagonistko Jasmino in njeno ljubezensko, partnersko, zakonsko razmerje s hazarderjem od njenih študentskih do srednjih let. Roman bi pavšalno lahko označili za ljubezenskega (v delnem obnavljanju žanrskega obrazca dodatno pritrjuje zgornji znanstveni oznaki), nekoliko bolj bi zadeli z oznako psihološki. Vendar bi takšno predalčkanje le delno ustrezalo kompleksni romaneskni celoti, v kateri bralec skozi protagonistkino notranje uvidevanje spremlja njeno agonijo v lovljenju življenjskega ravnotežja. Če bi vzdušje dela skušala izraziti s pomočjo (zavajajočega) naslova, bi – prej kakor s prijetnim pomenkom ob skodelici kave v senci jasmína – kavo povezala z nadležno želodčno kislino in pekočo zgago, dišeči jasmín pa z medlim, globoko poteptanim idealom.

Zgodbo, ki nam jo pisateljica odstira zdržema, a v premišljenih koncentratih, je preprosta, vezana predvsem na Jasminino željo po vzpostavitvi srečnega in ubranega odraslega življenja. Izbira primerne partnerja in prizadevanje za medsebojno slogo bi v njenem primeru zadostovala za dosego življenjskega načrta, a prav tu se ji usodno zalomi. Po nekem iracionalnem vzgibu se na točki, ko bi se lahko utirila v tradicionalno, predvidljivo življenjsko krožnico z zglednim fantom, junakinja spusti

v odnos z moškim, ki poteši njeno potrebo po "nevsakdanjosti". Kaj hitro se izkaže, da v tej težnji svoje življenje usodno preplete s kockarjem. Na prvi pogled še ena v vrsti žajfastih ljubezenskih avantur se razvije v vzlast odnos, ki bi ga bilo mogoče strniti v nekaj oznakah: strastna in usodna privlačnost, divjost, slepa predanost, nemir, bolezenska odvisnost, čustveno izsiljevanje, ujetost, strah, tesnoba, občutek krivde, lažne obljube, prekrivanje resnice, začarani krog, nemoč pobega ipd. Skratka, bolj ko se Primož izgublja v igralniškem vrtincu in utaplja v dolgovih, močnejše v odnosu duši Jasmino.

Zgodba s premišljeno gradnjo, ki v jedru sledi Jasmininemu razmišljanju, nekakšnemu dnevniškemu beleženju življenja, odstira njeno psiho in posledično motivacije njenih ravnanj. Jasmina sprva niti ne dojame, v kakšno odvisniško mišelperko se je ujela, v svoji zaljubljenosti in posledični prizanesljivosti pa tudi ob vsakokratnem trdem pristanku še naprej slepo naseda Primoževim manipulacijam, sladkim obljubam, da bo ruleto ustavil in bosta uspela zaživeti normalno. V tej veri se utrjuje zlasti med nosečnostjo, saj je prepričana, da bo starševstvo Primoža naredilo skrbnejšega in mu vlilo moči za premostitev odvisnosti, da "bo kos preboju iz svoje blodne ohromelosti!" Šele večkratne drastične zlorabe zaupanja Jasmino toliko streznijo, da se po rojstvu dvojčkov odseli k staršem in se z njihovo pomočjo od moža loči tudi formalno. Vendar trganje iz odnosa ne poteka preprosto, spremlja ga dosti dvomov, vzponov in padcev, saj Jasmina Primoža še vedno na neki način ljubi, mu želi pomagati, ga rešiti, hkrati pa je tudi on iz svojega primeža noče zlahka izpustiti; omamlja jo z lažnimi in že kar osladnimi pisemskimi obljubami zvestobe, poboljšanja ipd. Jasmina se znajde v mučnem čustvenem vrtincu: "Ali je ljubezen tudi, če pustiš človeka njegovi lastni volji in pri tem dopustiš, da se uniči ..."

Tako selitev kot poznejša ustalitev z novim partnerjem, ki v odnos priinese svoja bremena iz preteklosti, se izkažeta kot nezadostna protiutež Jasminini viharčniški ljubezenski preteklosti. Zatika se ji skoraj na vsakem koraku: "...odprle so se stare jame, kosti lezejo ven." Zlasti po tem, ko se po nekaj letih v njeno novo življenje kot obujeno rakasto tkivo zopet razraste že ozdravljeni in vnovič poročeni Primož, ki tokrat ne zahteva denarja, temveč stike z otrokoma, pri čemer na plan znova prileze njegova lisjaška narava in neverjetna sposobnost manipulacije.

Ob spremljanju Jasminine zgodbe bi se zaradi na videz tendenčnega kopičenja protagonistkinih težav bralec lahko upravičeno muzal, vendar je takšno dojemanje sveta z ožariščeno subjektivno po kopici mukotrpnih razočaranj, ki jih doživi v odnosu s svojo prvo veliko ljubeznijo, tudi moč upravičiti. Nenazadnje v odnosu z njim tudi sama postane odvisnica,



potrebna duševnega zdravljenja. Čeprav je Jasmina, sodeč po njeni neomajni volji, da se bori, zlasti pa po njenih lucidnih, tudi samoironičnih samoanalizah in uvidih v dane razmere oziroma razmerja, močna in razgledana ženska, in čeprav že v uvodnih povedih romana izvemo: "Nikoli ni hotela postati žrtev, ni si sama izbrala vloge!", se vendarle ves čas kaže, da je v hazardni igri s Primožem vendarle šibkejša.

Kar nenadno potrjuje tudi z začetkom staknjen konec in posledična krožna struktura romana. Avtorica tako prikaže, da Jasmina pravzaprav živi iz preteklosti, je z njo zaznamovana v sedanjosti, z njo pa bodo zaradi njene labilnosti bržkone zaznamovani tudi njeni potomci. Kot problematičen se kaže zlasti odnos s sinom, ki je za razliko od hčerke bolj samosvoja osebnost, hkrati pa Jasmino nezavedno nenehno spominja na bivšega moža. Primož je njeno življenje že davno postavil na glavo, a Jasmini se vrti še zdaj, ko že stoji na lastnih nogah. "Stara zavržena stvar se zažira v novo, kakor da bi hotela izpiti njeno življenje in ga spet imeti zase." Jasmina se ne nazadnje duhovno čuti povezano z babico, ki je drugo svetovno vojno preživela v taborišču: "Pretiravam, če rečem, da se je babičina menažka vselila vame?" S čimer že namiguje na nezavedno v sebi, ki ji tako neizprosno kroji usodo.

Nataša Konc Lorezutti med literati ni novinka, precej kilometrine si je nabrala s pisanjem otroških del, za seboj ima poleg romanesknega prvenca *Bela, bela lilija* (2006) tudi zbirko kratkih zgodb, kar se kaže tudi v slikovitem slogu *Kave pri dišečem jasmínu*, ki s svojimi poetičnimi odlomki, ki jih napoveduje že naslov, preiščenim jezikom in občutkom za pravo mero učinkuje klasično, vendar ne staromodno. Domala nenavadno se zdi, da je avtorici z "izbranim" jezikom, brez ekscesnih jezikovnih sredstev uspelo zaobjeti tako skrajna psihološka stanja. Zlasti prepričljivo so ubesedena Jasminina doživetja, občutja, temelječa na inovativnih in preciznih primerjavah: "Obšla jo je misel, da bi menjala kožo za bombažno platno, ga oprala na devetdesetih stopinjah in ga zlikala z obiljem pare." "Potem je bila seveda še bolj poražena in popražena, kakor priloga k zrezku, na zažgani čebuli." Zasledimo tudi nemalo sklicevanj na znana literarna, filmska, glasbena dela, v katerih Jasmina odkriva delček svoje usode, hkrati pa interpretativno razpirajo tudi sam roman.

Četudi delo v prvi vrsti tematizira specifiko ljubezenskega odnosa, mu ne gre oporekati visokega potenciala bralske identifikacije (ne zgolj ženske) in univerzalnosti ideje – prikazati človeka, njegovo ravnanje v odvisnosti od vseh vidnih in nevidnih, preteklih in prihodnjih silnic. Avtorici je uspelo ustvariti delo, v katerega se bralec spričo protagonistkine nenehne introspekcije, pogosto že kar komaj verjetne distancirane vivisekcije lastne

duše, zelo hitro potopi in v njem tik ob boku protagonistke tudi zaživi, hkrati pa iz dela težko, počasi izplava, saj kompleksnosti problematike ne more kar na hitro zapopasti ter se mu zatorej na široko razprostre polje njegove refleksije.

Če na tem mestu tudi sama staknem konec z začetkom, bi nemara v obravnavanem primeru predpone pri oznaki "*transrealen*" ne veljalo razumeti zgolj kot navezavo na realistično literarno tradicijo, realistično metodo, tehniko pisanja, temveč tudi v smislu duševne zamaknjenosti, v katero nas je realnost zmožna pahnuti.



Lucija Stepančič



**Davorin Lenko: *Telesa v temi*.**

Ljubljana: Center za slovensko književnost (zbirka Aleph), 2013.

Je pornografija lahko (tudi) umetnost? Avtor oziroma njegov pripovedovalski alter ego nas že na samem začetku prepriča, da se zaveda težavnosti naloge, ki si jo je zadal: žanr, kot je ta, po eni strani hromi romantični pristop (vsi lepi, vsi potešeni), pa tudi druga skrajnost, realizem, ki se naslaja nad banalnostmi in deziluzijo tovrstnega početja, skoraj prav tako hitro, čeprav je kanček zanimivejši, zapade v ponavljanje in rutino. In kakšna bi lahko bila postmodernistična različica pornografije? Mimogrede je treba bralca tudi prepričati, da postmodernizem še zdaleč ni mrtev, nasprotno, podoben je staremu razvratniku. "Že od nekdaj sta me zanimala parjenje in literatura. Pa parjenje besed. Naskakovanje. Ne nujno zgolj fizična pojavnost teles v seksu, ampak tudi notranje dogajanje, valovanje libida; le-to se v nekih bežnih zametkih v vseh svojih nihanjih namreč kaže kot kak pretrgan, natrgan diskurz; kot pripoved, ki se je strgala, prekinila vse stike z logiko vzroka in posledice. Kot takšno to iracionalno valovanje libida odlično deluje znotraj postmodernistične poetike." Po eni strani jamra, da je "ujet v lingvistične lapsuse in zanke" in da se iz njih ne more izviti, po drugi kleno izjavlja, da ga zanimajo ženske "s kosmatimi in zanemarjenimi pičkami".

Oborožen s koncepti in podobami, ki tudi niso kar tako, si je Davorin Lenko za svoje brezkončne variacije na temo omislil še kako zanimivo začetno pozicijo: njegove okrogle in več kot okrogle pripoveduje srednjeletnik, ki je preživel raka na modih, vendar je ostal tako rekoč kastriran, in to doživljenjsko. Situacija je v osnovni tragična, da ne bi mogla biti bolj, še posebno v Ljubljani, ki je, po Lenku sodeč, pravcata prestolnica greha, pa še sezona parjenja je več kot očitno na vrhuncu. Tako ali drugače in počez se drstijo vsi do zadnjega. Izvenzakonska partnerica izginja za rdečimi vrati svingerske hiše, postelja mladoletne pastorkice vso noč buta ob steno, profesorju literature študentke ščijejo v usta (ali vsaj

prek SMS-sporočil ustrezljivo ponujajo tovrstne usluge), enako veselo se razcveta tudi masturbacija. V redkih trenutkih počitka zadovoljno upehani razvratniki razraščajo še intelekt in razpravljajo v žižkovski maniri ter na veliko citirajo, predvsem Barthesove *Fragmente ljubezenskega diskurza*. Povečini so nadpovprečno inteligentni, prodorni in dobro ali odlično situirani, ustvarjalni, visoko kotirajo tudi na intelektualni sceni (univerzitetni profesor, urednica leposlovja, slikarka). Kaj si lahko še želimo, razen tega, da bi bili zraven? Da ne bo vse skupaj prehitro ciknilo na intelektualistični snobizem, se avtor ravno še pravi čas domisli Bukowskega in mimogrede pogrša vse ženske, ki so se znašle v obnebu njegovega romana: če niso grde že po naravi, si vsaj obrijejo glavo. "Bukowski je poleg o grdih in/ali starih babah pisał tudi o zmešanih, ki pa niso bile nujno stare in/ali grde. To je pomemben podatek." Ampak tukaj bi si verjetno celo stari mojster panično zatisnil nos, saj je Lenko impresivnemu spisku zaželenih lastnosti dodal še smrdljivost. Kronično in akutno, človek sploh ne ve, katera mu je ljubša. Edinole koruznica Sara ima prepričljiv izgovor za osebno (ne)higieno; ima namreč luskavico.

Avtorjevi nameni so hvalevredni: ves ta zajčnik, ki ga bo vsak čas razgnalo, opisuje pač zato, ker "premalo razmišljamo o teh stvareh, premalo se jim posvečamo. Premalo smo iskreni samo s sabo in z ljudmi, ki nas obkrožajo. Spolnost obče žal dojemamo kot neko od ostalega življenja ločeno pripoved, kot nekakšno eksperimentalno kratko zgodbo znotraj velikega realističnega romana življenja. Njenemu narativu ne priznavamo vrednosti, ki si jo zasluži. In to me žalosti." Zanimivejše je njegovo osebnejše opažanje: "Tisto zimo, ko sem izvedel, da imam raka, in ko se je moje telo čutilo, kot da se bo utekočinilo in posušilo hkrati, sem za zaprtimi očmi ustvarjal nov svet. Svet, ki mi je bil zatočišče in ki mi je pomagal preživeti. Bil je majhen, ta moj mentalni svet, obsegal je le različne spalnice, različna stranišča in različne ženske. Ničesar več. In govorile so mi, te ženske. Bog, kako so govorile. Pa ne le z usti. Govorile so mi in mi pripovedovale, me zibale v sen, v mir, v pozabo." Če verjamete ali ne: "[Z] izgubo mod se je pričelo v meni nekaj dogajati, nekaj spreminjati: izostrili so se mi čuti in skoraj skladno s tem se je na neslutene ravni razširil nabor stvari, ki so me privlačile in ki so na neki napol nežen, napol trpek način – vsaj za trenutek ali dva – zahtevale mojo popolno in najvdanejšo pozornost ... bil sem nenasiten. Bil sem plenilec. Dolge ure sem se lahko sprehajal po ljubljanskih ulicah in se izgubljal v nekem meglenem, globokem svetu, ki je bil le moj. Čuval in negoval sem ga." In spet: "[P]oleti je v starih mestnih jedrih v zraku polno feromonov in znoja tujih teles. Pa tudi drobne – in ne tako drobne – sledi drugih telesnih izločkov je povsem



lahko razločiti: tu so vaginalni izcedki in sperma, menstrualna kri, urin, blato – vonjave, ki me nehote opominjajo, da se nahajam med živimi bitji. Ničesar ne zahtevajo ... So pa tam, če jih le hočem vzeti. In ne lažem si: hočem jih. Hrepenim po robustnih otenkih življenja, ki jih nosijo na sebi. Ti ljudje, ti smrdeči in lepi ljudje so v takšnih trenutkih povsem uravnani s siceršnjim stanjem mojega uma." Po načelih, ki od proze zahtevajo stopnjevanje, je kmalu premalo, da dame perverzno migajoč vsenaokoli ponujajo vse svoje odprtine; da bi bilo bolj zanimivo, morajo zraven tudi vse več scati, prdeti in špricati še druge, še bolj zagonetne, še intimnejše izločke. Ko se avtorju po naključju zapiše beseda vulva, se takoj nadvse olikano opraviči, pardon, mislil sem seveda pizda, o besedi nožnica pa kar mimogrede zimprovizira cel traktat.

Proti koncu, ko naj bi se v romanu vendarle nekaj zgodilo (ves čas se ogromno dogaja, a se nikoli nič ne zgodi), se vsaj v sledovih vendarle nakaže nekakšna volja po preobratu – vsaj približno. Svingerki, na primer, padejo čreva iz riti (tako nekako se glasi laična diagnoza), verjetno zaradi pretiravanja z določeno seksualno kaprico, čeprav se mimogrede tudi izve, da sploh ni taka razvratnica, kot bi si kdo mislil, saj se orgij udeležuje le enkrat na mesec ali še redkeje. Še njena šestnajstletna hči, čeprav si je omislila pirsinge na prsnih bradavičkah, s seksom sploh ne pretirava tako zelo, saj se daje dol le s sedmimi ljudmi (fanti in puncami). Tudi urednici sploh ni (več) tako lahko, saj "odkar nosi protezo, ne more več tako dobro fafati". Pravcate tragičarke torej. Le v enem primeru si resnično oddahnemo, za "odurno" Anette se izkaže, da je izmišljena, s tem pa tudi njena pedofilsko-incestuoza epizoda. Neprijetni resnici o sebi ne uide niti pripovedovalec sam; njegova seksualnost naj bi bila vprašljiva že pred samo operacijo. "Rak mi je samo pokazal nekaj, kar bi mi verjetno moralo biti očitno že dolgo, dolgo časa. Vse moje življenje. Pa mi ni bilo in zdaj ni več poti nazaj."

Navsezadnje se vendarle najde nekaj zanimivega. Pa ne v pripovedovanju, ki še kar naprej spominja na mlahav ženski špeh, ampak v poziciji avtorja, ki se začne spraševati o kritičnih odzivih na njegovo delo. Vse to seveda prevale na svoj literarni alter ego in njegov roman, pri čemer je še kako očitno, da gre v resnici zanj in za *Telesa v temi*. Roman je zasnovan kot mešanica intervjuja (pripovedovalec je vsaj znotraj pripovedi precej znan, nominiran je za kresnika in kar naprej ga vabijo na branja), pogovorov s psihiatrom, občasnih izpadov družabnosti in prijateljske zaupljivosti. Tako lahko zelo spontano prehaja od žgečkljivih epizod k "lingvističnim lupin-gom", ponarodelim citatom najbolj modnih teoretikov, pa spet od najbolj čustvenih izlivov k najbolj rušilnim dvomom o sebi in o lastnem pisanju.

Avtor se svojih pomanjkljivosti zaveda že od samega začetka in jih bralcu prefrigano servira kar sam; že na začetku ugotavlja, da ne zna fabulirati, in s tem se moramo na žalost strinjati (morda pa je problem bolj v tem, da njegovi liki v sebi ne premorejo dovolj možnosti razvoja: od perverzije k še večji perverziji očitno ni stopnjevanje, kakršno zahteva gradnja zgodbe). Veliko prijetneje si je zamišljati besne odzive feministk in feminističnih kritikark, vendar je neokusnost kljub vsemu manjši problem od dolgočasene samonanašalnosti, ki ne more preseči majhnosti vase zazrtega pripovednega sveta: lahko si kvečjemu čestita, da ni napisal preživitvene knjige po meri "idiota" Lancea Armstronga. To pa mu je resnično zelo dobro uspelo.



Jelka Ciglencečki



**Andrej E. Skubic: *Samo pridi domov.***  
Ljubljana: Modrijan, 2014.

Zdi se nenavadno, da ni takšnih zgodb v slovenski prozi več, snov kot da se ponuja sama. Tajkunske malverzacije, prekupčevanje z zemljišči, svet, v katerem se moralna drža posameznika dojema kot odlična šala ali znak psihične bolezni. V zadnjih letih je sicer socialno angažirana literatura v ospredju, pišejo se sodobne zgodbe, za močan literarni tok tudi novi socialni realizem ne bi bil pretirana oznaka. Avtorji po navadi na družbo pogledajo iz žabje perspektive izkoriščenega, deprivilegiranega sloja, pogosto mladega prekerca (recimo v zadnjem času Robert Simonišek, Tadej Golob, Tomo Podstenšek), glavni junaki so jezni, užaljeni, večinoma nemočni. Skubic pa v romanu *Samo pridi domov* gleda skozi oči junaka, ki je blizu političnih vrhov, in zdi se, da skuša odgovoriti na vprašanje gledalca povprečnega slovenskega televizijskega dnevnika: Kako je to sploh mogoče?

A po teoriji počasnega kuhanja žabe se verjetno marsikateri gledalec niti več ne vpraša. Kot se že dolgo ne sprašuje več glavni junak romana, odvetnik Leon Berden. Že res, da je mladost preživel na pankovski sceni, že res, da je svojega delodajalca Plevška spoštoval zato, ker je branil oporečnike. A ker (zelo uspešno) kariero začne v samostojni Sloveniji, postanejo njegovi glavni klienti nepremičninski baroni ter tajkuni srednjega dometa in uporniški ideali počasi bledijo. Prijatelji odrastejo, poroka z otroško ljubeznijo Agnes in hčerkica Naomi ga preusmerita v načrtovanje karseda razkošnega družinskega gnezdeca, vile z bazenom na dragi lokaciji. Podobno pot hodi žena, energična Agnes, ki se vzpne do službe šekretarke na ministrstvu za okolje. Glavna kapitalistična zapoved, da mora pot voditi zgolj navzgor, uspešno briše moralistične pomisleke uspešnega para. Sledi prelom: Berden razkrinka nečedne posle tajkuna, ki služi z nepremičninskimi mahinacijami. Spodbode ga dejstvo, da bi kot žrtev goljufije padlo 214 stanovalcev, ki bi jih deložirali, na mestu

njihovih bivališč pa sezidali luksuzne poslovne prostore, zato skupaj z zagovornikom stanovalcev Zuljanom skliče novinarsko konferenco. Ker pri tem izda zaupne podatke stranke, mu grozi odvzete odvetniške licence.

Skubic je z Leonom Berdenom v slovensko literaturo, ki pogosteje stavi na majhne, intimne zgodbe, vnesel enega redkih pravih junakov, aktivnega borca z družbo, skoraj samega proti vsem, junaka ljudskih množic. Prek njega posanjari o možnosti, da tudi podalpska mafija dobi svojega žvižgača, in se zamisli, kakšen bi lahko bil njegov psihološki profil. Ker živimo v ciničnih časih, ko je treba besedo "pogum" tudi v literaturi uporabljati zelo previdno, ima junak seveda napako (to ves čas slutimo in o tem nenehno ugibamo). V ospredje romana ni postavljeno samo dejanje, odločitev za znamenito novinarsko konferenco, temveč tedni, ki ji sledijo; plačilo, ki pride v obliki skrhanih odnosov z družino, v osamljenosti, ki mu tako zamaje samozavest, da začne resno izgubljati stik z realnostjo. Roman z rezi prizorov, zamiki zgodbe in z zavajanjem s podvojenimi imeni junakinj poskrbi, da ves čas tuhtamo in sestavljamo možne scenarije kot pri branju detektivke. A še bolj kot za detektivko gre za triler: napeto zgodbo, pri kateri trepetamo za glavnega junaka in ugibamo, ali bo odnesel celo kožo (le začetek, ko so zgodbene niti še nepovezane, je predolg in morda prepočasen). Po zakonih žanra bi moral premagati *bad guys* in (sicer zdelan) preživeti. Morda je konec romana *Samo pridi domov* točno to – le da se izkaže dokaj pogosta resnica: tudi junakom ljudskih množic na eni rami sedi angel in na drugi hudič. In lik angela se v romanu tudi dejansko redno pojavlja kot Leonov sogovornik v depresivnih nočnih urah. Na tem mestu se spomnimo še drugih Skubičevih junakov, ki prav tako hodijo po robu psihičnega zdravja, neredko pa pošteno prekoračijo meje razumskega ravnanja (recimo dezorientirani lastnik slabo definirane parcele v romanu *Koliko si moja* in v kočevskih gozdovih izgubljeni birokrat v romanu *Lahko*). Če smo na začetku namignili, da bi lahko avtorjev opus dali v škatlico z ohlapnim naslovom socialni realizem, se torej "realizem" pogosto znajde pod vprašajem.

Zanimiva je avtorjeva (verjetno ironična) samoopredelitev v intervjujih, da piše v žanru socialnega nadrealizma. O povezavi s francoskimi surrealisti bi težko govorili, verjetno izjava meri na resničnost, ki je bolj neverjetna od fikcije, a jo vseeno skuša stlačiti v svoje romane. Namigne pa tudi na Skubičevo ljubezen do absurda in smeja. Ta izvira prav iz te t. i. "nadrealne" plati njegove proze – včasih je dovolj vzeti nekaj zgodb iz realnosti, morda za kanček pretiravati in že se najdemo v popolnem absurdu, ki sproži odrešujoč smeh (čeprav ni neposredne povezave, se morda spomnimo na skupino, ki se je prav tako označila za nadrealno:



sarajevske nadrealiste ali New Primitivs). Verjetno si je prav s specifičnim humorjem Skubic pridobil naklonjenost publike ob prvencu, romanu *Grenki med*, ki je sešit iz nepozabnih urbanih legend, ta linija pa se je, vse tanjša, vlekla skozi njegove romane vse do danes. Spomnimo se samo fužinskih nepremičninskih agentov, pa zgodbic ljubljanskih turističnih vodičev v romanu *Popkorn*. Roman *Lahko* je bil že napisan v skoraj povsem temnih barvah, smeha je malo tudi v predzadnjem, s Prešernovo nagrado in kresnikom okronanem romanu *Koliko si moja?* Zato pa se zdi, da je Skubic v *Samo pridi domov* spet odkril radost zbiranja vsakdanjih, verjetno resničnih, a skoraj neverjetnih neumnosti. Neprecenljive so zbirke zgodb o obiskovalcih odvetniške pisarne, ki tožijo svoje sosede. Ker se odnosi zastrupljajo počasi, a z lucifersko zanesljivostjo; od tega, da sosed nag zaplava v bazenu, pride do tega, da ogorčenemu družinskemu očetu na bližnje drevo škodoželjno lepi erotične plakate, in takrat lahko pomaga samo še odvetnik. Svojim klientom, ki jim zavlada pravičniški, a slep bes, postane podoben tudi na prvi pogled brezhibni, izobraženi, pokončni odvetnik Leon Berden, ki se spremeni v trmoglavega otroka: nič ga ne zaustavi pri rušenju njegovega lastnega življenja. Svoji družbeni uporniški drži doda še razmerje z ljubico, uspe se skregati z edinim prijateljem iz otroštva; ko mu stoji ob strani samo še Zuljan, tega tako zasovraži, da ga nokavira v uličnem pretepu. Ko pride situacija do roba, postane smešna, ne da bi zato izgubila kaj tragičnosti. Običajnejši izhod v samopomilovanje je v Skubičevi prozi zaprt.

Zanimivo je izbran naslov, ki implicira, da se je treba vrniti domov, pobegniti od norosti v intimo; fraza, ki jo Leon nenehno ponavlja ambiciozni ženi. Vračanje k pristnim odnosom, pomen družine, ljubezni in topline sta bila že v središču romana *Koliko si moja?* in zdi se, da je to tudi tokrat eno močnejših sporočil dela. A tokrat bo bralec težko verjel, da se lahko junakom, ki so v rušenju odnosov zabredli tako daleč, kaj takega še posreči. Razpad je dosledno prikazan ne le na politični sceni, temveč tudi na medčloveški.

In še zanimivost: zapis na platnici zagotavlja, da ne gre za roman na ključ. A nekateri akterji, ki se pojavljajo pod neznanimi imeni, so dokaj lahko prepoznavni, avtor prav hoče, da jih najdemo: tak je recimo Ivan Štih, premier, karizmatičen, po televiziji po navadi zoprno ciničen, Leon se ga spomni še iz časov, ko je bil mlad pesnik in urednik pri neki reviji ... Dogajanje v romanu je bolj jasno, če Štiha povežemo z današnjim zapornikom številka ena. A tovrstni namigi bodo verjetno z leti vse manj aktualni, roman pa bo to izgubo zlahka preživel.

Ana Geršak



**Gabriela Babnik: *Nočne pokrajine*.  
Ljubljana: Mladinska knjiga (Nova slovenska knjiga), 2014.**

*Nočne pokrajine*, prva kratkoprozna zbirka Gabriele Babnik, se začnejo s citatom Borgesa: "V nasprotju z nesmrtnimi živalmi je človek subjekt, ne samo umrljiv in enkrat, temveč tudi zaznamovan z generacijami lačnih prednikov, ki so na njegovo lice odtisnile sled neizbrisljive preteklosti." Na poti skozi sedem nočnih pokrajin sem se večkrat vprašala, kdo so "lačni predniki" teh zgodb; ki se tako neopazno prelivajo druga v drugo? Preveč detajlov se ponavlja, da bi lahko šlo za naključje, preveč se jih vzajemno nanaša drug na drugega, med sabo komunicirajo in se dopolnjujejo. Včasih so to imena in Tone iz prve zgodbe bi prav lahko bil Ivanin dedek iz zadnje, tako kot bi lahko bila hčerka prvoosebne pripovedovalke iz *Ljubice* ista Rosana, ki jo pozneje srečamo v *Laseh*, daleč najboljši zgodbi v zbirki. Homogenost pokrajin poleg tega dodatno utrjuje gotovo nenamerni lapsus iz *Las*, kjer se protagonistka Rosana za trenutek preimenuje v Saro, junakinjo naslovne zgodbe *Nočne pokrajine*. Nekaj likov dela za bombažno podjetje ali ga vsaj omeni. V vsaj dveh zgodbah nekdo pomisli na sneg. Tudi barve se ponavljajo; včasih diskretno sooblikujejo smer branja: neznana ženska iz *Ljubice* ima "svetlo lila dlesni", v *Laseh* pa beremo, da ima "dobra, sladka ženska vijoličaste dlesni". Poleg vseprisotne vijoličaste ali lila, ki se pojavi v vsaki zgodbi, so tu še različni odtenki rumene, kot zadnji ostanek svetlobe in barvni kontrast vijoličastim odtenkom večerne zarje. A razen v omenjenih zgodbah pisana korespondenca nima večje teže: njena vloga je predvsem povezovalna – podčrta bližino zgodb, tako kot imena in aluzije na sorodstvene vezi ("lačni predniki") med posameznimi liki. Že omenjeni Tone iz zgodbe *Toro*, najzvestjši pes preživi vojno in taborišče, da na koncu umre; v zadnji zgodbi se Ivana odpravlja na pogreb dedka Toneta, ki je preživel vojno in taborišče.

Krog je sklenjen, dramaturgija *Nočnih pokrajin* pa natančno premišljena, celo do te mere, da bi zbirko lahko brali tudi kot fragmentarni roman.



“Lačni predniki” se konec koncev ne nanašajo le na konkretne odnose med liki, so tudi intertekstualna prvina, dialog z do sedaj izdanimi romani Gabriele Babnik. Takole po bralskem spominu bi rekla, da *Toro, najzvestejši pes* in *Ljubica* obnavljata atmosfero *V visoki travi*, starka kraljevskega porekla iz *Las* pa spominja na Sito iz prvenca *Koža iz bombaža*. Nekaj vznemirljivega je v iskanju skritih povezav in razbiranju namigov, toda za to je treba avtoričino delo poznati vnaprej. *Nočne pokrajine* bi se gotovo brale drugače, če bi šlo za prvenec. To ne pomeni, da bi bila zbirka boljša ali slabša – bi pa brez vpetosti v širši kontekst delovala bolj hermetično. In kakor romani ima tudi zbirka svoj metafikcijski moment, ki je tu prestavljen v zadnjo zgodbo *Med njegovimi stegni*, kjer v dialog vstopi pisateljica Gabriela in prelet – pisateljica in protagonistka sedita v letalu – skozi pokrajino (in *Pokrajine*) zaokroži z mislijo, da “ženske v romanih zmeraj strmijo skozi okno in tuhtajo, kako bi se osvobodile”, kar je tudi lep povzetek zbirke.

Tudi ženske *Nočnih pokrajin* gledajo, morda ne skozi okno, toda zazrte so nekam v daljavo, in tuhtajo. Zdi se, da se želijo predvsem osvoboditi sebe, realni ali namišljeni, hoteni ali nezaželeni ljubezenski trikotniki jih utrujajo, tako kot jih utrujajo konflikti s partnerjem, ki se v novem svetu samozavestnih žensk pogosto ne znajde najbolje in se nanj odzove zdaj z begom zdaj z grobstjo in gluhostjo. Na neki način gre za klasičen tematski repertoar, kot smo ga vajeni iz dosedanjih del Gabriele Babnik, le da so tu zaradi zgoščenosti forme posamezne teme bolj poudarjene, a do neke mere tudi popreproščene. Razlika med mestnim in ruralnim okoljem je okrnjena na binom vaški fant-mestno dekle ali obratno. Podobno je z izobrazbo; visoka izobrazba je izenačena s čustveno zavrtostjo, tako pri moških kot pri ženskih likih, le da je pri ženskih enačaja prignan do skrajnosti, na primer v *Med njegovimi stegni*, kjer izkušena ženska mladi doktorandki naravnost pove, da v njej “obstaja hladen prostor”. Nasproti izobrazbi je tu prvinskost, predanost življenju, tudi podjetnost, ki jo morda najbolj pooseblja lik matere iz *Ljubice*. Nasploh so matere in starke *Nočnih pokrajin* podjetne, stvarne in trd(n)e ženske, ki podpirajo vse štiri vogale hiše, zdi pa se, da so bile zaradi tega primorane žrtvovati svoja čustva. Hčere so podobne materam bolj, kot so si pripravljene priznati, in iz tega izvira večina konfliktov. Nasprotno so očetje “prisotno odsotni” ali “odsotno prisotni”, kar je tudi ponavljajoča se sintagma zbirke. To, da so skoraj vsi ljubimci v zbirki črnci, pa je bolj kot ne eksotičen pripis: pri Gabrieli Babnik je barva kože predvsem ornamentalna, tako kot barva obleke ali avtomobila. Ljudje so pač vedno zgolj in samo ljudje.

Na homogenost zbirke in premišljeno dramaturgijo napeljuje tudi spretno vključevanje naslovov zgodb, ki v večini primerov nudijo ključ do neodgovorjenega vprašanja v besedilu. V zgodbi *Ljubica* z nazivom ni mišljena le prvoosebna pripovedovalka, temveč tudi odgovor na vprašanje, kdo je mamin “novi ljubimec”; prav tako je ime za psa, “edino, česar sem se v tistem hipu zares domislila”, kot reče pripovedovalka, skrito v naslovu *Toro, najboljši pes*. A to sta le dva očitna primera. Pripovedi so podane v intimni prvi ali vsevedni tretji osebi, toda med pripovedovalkami in občasnimi zunanjimi popisovalci čustev in dogodkov ni posebne razlike. Tudi zato bi se *Nočne pokrajine* lahko brale kot roman: vse zgodbe pripoveduje isti glas, ki zgolj občasno menja lego. Gladko prehajanje se spotakne le ob *Pripoved trinajstletnika ali premišljevanja o beli vrani*, ki naj bi jo – spet po naslovu sodeč – pripovedoval trinajstletni deček in ki predstavlja edini primer, kjer postane nespremenjeni register moteč. Seveda gre za literarni trik, a določene pasaže (“v takšnih trenutkih bi jo najraje poslal v kurac”) dajo slutiti, da je bil namen ubesediti govor trinajstletnika vsaj v določeni meri čisto resno mišljen. Tako kot tokratno vpeljevanje citatov in parafraziranje. V avtoričinih romanih so bile navezave vedno vraščene v zgodbo brez dodatnih označb, kot ne(do)ločljivi deli pripovedi. Na koncu zgodbe *Med njegovimi stegni* so viri skrbno navedeni: “V besedilu so med drugim v kurzivi dobesedni ali spremenjeni citati naslednjih avtorjev: Curzio Malaparte, A. S. Byatt, Umberto Eco, Marie Luise Kaschnitz, Chimamanda Ngozi Adichie, Julian Barnes, Audre Lorde, Michel Houellebecq”, *Prvi spomin* pa je izrecno zapisan kot “variacija na zgodbo *Pred mrakom* Marie Luise Kaschnitz (iz zbirke *Tamburin, konj*)”. Očitno napeljevanje na pravir za zgodbo nima resnih posledic – citati so tam zaradi citatov, zgodba pa s tem nič ne izgubi, a tudi nič ne pridobi.

Zagotovo obstaja kup osebnih razlogov, zakaj je Gabriela Babnik začela z romanom in ne z zbirko kratkih zgodb. Če se je to sprva zdelo nenavadno – glede na tisto nešteto krat kršeno, nenapisano pravilo, po katerem naj bi avtorji v svet književnosti vstopili s krajšimi (beri: “lažjimi”) žanri –, se zdaj, po štirih knjigah, zdi skoraj nujnost. Gabriela Babnik se najbolj počuti v dolgih, prostranih prostorih, kjer zgodbe lahko mirno mesli, gnete, razteguje in vzhaja, preden jih zaokroži v konec. Kratka proza že po definiciji pomeni krčenje in stiskanje in nekaterim zgodbam prostora res dobesedno zmanjka, da obvisijo v zraku. Toda *Ljubica* in *Lasje* ujameta dobro ravnotežje med opisanim in zamolčanim, med oprijemljivim in nedorečenim. Slogovno, tematsko in nasploh vsebinsko prelivanje med zgodbami se v tej zbirki izkaže za dvorezen meč. Po načinu, kako se počasi in lagodno spajajo v celoto, reflektirajo bistvo nočnih



pokrajini: zabrisanost, nedefiniranost, tudi kontrast med osvetljenimi in zatemnjenimi deli, ki jih je zaradi umanjkanja glavnega vira svetlobe nujno več. Po drugi strani pa ravno medsebojna spojenost in prepojenost zgodbe tako poveže, da jih je med sabo nemogoče razlikovati. Nobena pretirano ne izstopa; ne puščajo globljih občutkov, temveč bežen vtis. Kakor prijeten sprehod skozi katero koli nočno pokrajino, ki je ponoči, tako kot vse mačke, temna. *Nočne pokrajine* so zato lahko vznemirljivo dopolnilo dosedanjim delom Gabriele Babnik. Osvetlujejo zabrisane kotičke in razkrivajo njihovo notranjo prepletenost. Same zase pa se hitro razblinijo v noč.

Alenka Urh



**Miriam Drev: *Nemir*.**  
Ljubljana: Modrijan, 2014.

Prozno pisanje Miriam Drev zaznamuje poudarek na jezikovnih plasteh besedila. Njen pisateljsko-ustvarjalni nemir se zrcali predvsem v lirizirani govorici in bogati metaforiki njene pripovedi. Če je v svojih zbirkah pesmi poetično govorico večkrat približala pripovedni drži, se, nasprotno, njena proza pogosto staplja v izrazito lirske segmente. Na bohotne besedne obrate in včasih podrobne ter dolge, zložne stavke z močnim metaforičnim (a večkrat manjšim pomenskim) nabojem, naletimo tudi v njenem *Nemiru*.

Nemir, ki v obliki bolj ali manj nezavednih vzgibov kot nevidni ogenj tik za petami glavnih junakov poganja pripoved, je velikokrat razdiralen in (samo)uničujoč. Junaki nimajo obstanka, so v nenehnem gibanju, ki pa ni lahkotno, neobremenjeno vandranje, temveč večkrat spominja na tesnobno bezljanje, kot bi jih preganjale mevlje vseh vrst. In najsí bodo te še tako raznolike, vse koreninijo nekje v preteklosti in junakom na njim skrite načine spodmikajo vsaj navidezno trdne vizije prihodnosti. Roman, razdeljen na tri dele, skozi prvoosebne pripovedi dveh junakinj, Slovenke Eme in Indijke Sangite, razkriva naravo njunih odnosov s Tiborjem, v Avstriji živečim Madžarom, ki si zaradi neizbrisljivih madežev na tapeti družinske preteklosti, tesno vezanih na tedanje politično dogajanje, še pol stoletja pozneje utira pot v precej nepredvidljivo prihodnost. (Istoimenski junak madžarskega porekla se sicer kot stranski lik pojavi že v romanu *V pozlačenem mestu*, vendar se zdi, da med njima ni povezave.) Tiborja preganja nemir polpretekle zgodovine: v mladosti je na krut način izgubil starejšega brata Bartala, bremenijo ga občutki krivde in dolžnosti, povezani z materinim odklonilnim odnosom in bratovimi zločinskimi ambicijami, ter še mnoge, do konca romana neizrečene tegobe. Pri tem naj omenimo, da so časovne koordinate logičnega razvoja zgodbe na enem mestu nepričakovano zamaknjene: kot razberemo, je bil Tibor rojen leta



1946, iz domovine je v iskanju boljšega življenja zbežal pri petnajstih letih in kos pridobljenih dobrin, kot se zapiše avtorici, je takrat nameraval deliti z bratom Bartalom. Ampak Bartal je vendar umrl že leta 1956, ko je bila krvavo zatrta revolucija, se pravi pet let pred Tiborjevim begom. Kakor koli, iz raznih namigov se da razbrati, da se Tibor danes boji nekakšnega prekletstva mitskih razsežnosti, ki se po sorodstvenih linijah pretaka iz roda v rod in se mu po njegovem prepričanju ne bi izognili niti morebitni potomci (ali pač?). To je osnova ključnega zapleta zgodbe, na katerega namigujeta prvi dve tretjini romana. Obe pripovedovalki seveda v odnos vstopata z lastnim "notranjim zemljevidom" minulih izkušenj, obe s seboj tovorita zajetno malho preteklosti, iz katere jemljeta svoj "kako in kaj". Ema je strahovito občutljiva, njeno materinstvo jo dela posebej čuječno; vseeno pa bralca precej preseneti, ko napoved konca ljubezenskega razmerja prepozna v vse prej kot burnem prepiru (katerega naloga je predvsem namigniti na Tiborjev strah pred dednim prekletstvom): "Najina ureditev je dotlej delovala. Nekje pa se zvezi napove konec. Ne bodi naivna, je rekel. Naivna?" S tovrstnim prezirom po Eminih besedah "načenja čustva in tudi strast". Če je to res tisto najhujše, kar ti lahko ljubimec zabrusi in kar načne same temelje ljubezni in strasti, potem bi se junakinji v resničnem življenju precej klavarno pisalo.

Drugi, "Sangitin" del romana vpeljuje temo identitetne razcepljenosti, s katero se soočajo priseljenci, razpeti med tradicionalne vrednostne lestvice in prežeče sence družinskih pričakovanj na eni ter na novo prebujeno vizijo svobodnejšega odločanja na drugi strani. Vse to je voda na mlin že omenjenemu zanimanju avtorice za teme razvoja osebnosti in skritih psiholoških mehanizmov, ki delujejo iz ozadja, a zato nič manj silovito. Ema, razcepljena med vlogo matere in željami ženske, Sangita, razpeta med tradicijo in svobodo, in Tibor, zataknjen nekje v preteklosti – vsem je skupno nemirno iskanje ravnovesja. Opredeljujejo jih beg in približevanje, sestajanje na pol poti med tukaj in tam, združevanje v isti želji po bližini in oddaljevanje v istem strahu pred samoto.

Kakšne so torej možnosti za izgradnjo primernih ljubezenskih ali priateljstvenih odnosov v okoliščinah, kjer na varno polje intime vdira zgodovina, kjer na področje zasebnega vdira spomin na krvave kremplje represivne politike preteklih sistemov? Kako obračunati z lastnimi spomini in z grehi ter tragedijami svojih družin, da ne bi nezavedno spodkopavali svojih premišljenih potez? Kolikšen delež odločanja je v resnici v rokah posameznika in koliko smo vnaprej zapisani določenim izbiram? To so tematska stebrišča, ki podpirajo pisanje Miriam Drev. Zgodba, ki je v osnovi ljubezenska, je presežena s pogostimi analitičnimi digresijami

in referencami, ki segajo onkraj narativne celote. Dogajanje je večplastno sprepleteno s premislekom o identiteti posameznika, o njegovi determiniranosti, vnaprejšnji opredeljenosti z mehanizmi dednosti, okolja, nemara celo usode. Na neki točki so bile v življenje posameznika vpisane koordinate, osnovni navigacijski sistem, ki usmerja njegove odzive na zunanje dražljaje in ki ima, ko govorimo o človeškem življenju, jasen začetek in cilj, a ohlapnejše zarisane vmesne postaje. Če se je avtorici že v *Rojstvu* zapisalo: "Ob stene žil udarja / neprebrana / arhaična pisava ...", v *Nemiru* njeno zanimanje za minulo, ki večkrat v obliki nezavednih, a vnaprej spogramiranih odzivov stopi v ospredje, ne pojenja: "Veš, glavne dogodke v človekovem življenju sproži prebujenje tistega, kar je bilo na začetku položeno vanj. Čas kot turbina s svojim vrtenjem oplazi te prvine, ki so v nas, da se strnejo, povežejo med sabo in uresničijo."

Pripoved je kljub sorazmerni skoposti osnovnega dogajanja (ločena mati dveh hčera spozna skrivnostnega, inteligentnega in ranjenega moškega, se z njim zaplete v nepredvidljivo razmerje, malo krmari med vlogo matere in vlogo ženske, razmerje pa se nazadnje razplete tako, kot se slej ko prej konča vsaka ljubezenska zveza: z odtujitvijo ali s smrtjo) dovolj dinamična, saj morebitno monotonost v veliki meri razbija nesukcesivna organiziranost dogajanja, ki se po spominskih niti pripovedovalk odpleta k različnim postajam preteklosti. Tekočo naracijo po drugi strani nekoliko zavirajo razna modrovanja in gostobesedni opisi čustvenih stanj protagonistov, ki so sicer pretežno povezani z osnovnim dogajanjem, a vendarle velikokrat preveč splošni, celo abstraktni. Pretanjen pesniški posluš za jezik sicer predstavlja nesporno odliko njenih besedil, vendar v romaneskni obliki vendarle odpira prostor nekemu manku in včasih trdno prozno strukturo pretaplja v ohlapne metaforične abstrakcije, brez katerih bi zgodba, ki nas v veliki meri intrigira ravno z velikim deležem zamolčanega, nemara stala bolje. Če avtoričino skromno in ekonomično odmerjanje dejstev o Tiborju povečuje občutek življenjske verodostojnosti, saj je življenje praviloma bolj radodarno z vprašanji kot z odgovori, na drugi strani varčno jednatost mestoma rušijo razbohotene besedne figure. Slednje v bralcu vzbujajo občutek, da je prisiljen v iskanje izmuzljivega simbolnega pomena in bo nemara zgrešil kaj bolj oprijemljivega, konkretnega. Ko se pribere do zadnje strani, ugotovi, da mu velik del sestavljanke še vedno manjka, da so se "Dogodki, tako otipljivi, s toliko posledicami ... sestavili v del celote; manjka pa delež odgovorov na vprašanje *zakaj?*". Tako se nemir, ki se pretaka po sleherni strani *Nemira*, naseli tudi v bralca.



Mojca Pišek



Foto: Mike Crawford

### Miha Mazzini: *Izbrisana*.

Novo mesto: Goga, 2014.

*Izbrisana* je roman, katerega nesporni adut je aktualna, družbeno relevantna tematika. Navzel se ga je celo naziv prvega romana, ki si je za temo vzel izbrisane, torej prebivalce Slovenije, ki jih je vlada leta 1992 brez ustrezne pravne podlage izbrisala iz registra stalnih prebivalcev. Z nekaj pedantnosti je vredno spomniti, da prvi izbrisani kot glavni junak literarnega dela nastopi že leta 2007 v Gradišnikovi trilogiji *Roka voda kamen*, res pa je, da je njegov izbris tam le postranska tematika. Motiv izbrisanih se v manjšem ali večjem obsegu, bralci poročajo, menda pojavlja tudi v drugih literarnih delih predvsem zadnjega desetletja.

Tudi če bi bil motiv kriminala belih ovratnikov pogost v sodobni slovenski literaturi, je vsaka zgodba, ki za svoj osrednji motiv jemlje izbris, nekaj posebnega. V slovenski družbi izbrisani veljajo za nesporen in neizbrisljiv madež, ki je toliko večji, ker formalno doslej ni bil popravljen. Še huje, v nekaterih segmentih družbe je še vedno predmet zanikanja. Izbrisani so s tem postali ultimativna zgodba, ki se iz realnosti dviga na simbolno in arhetipsko raven. Skozi posamezno nam govori o splošnem, predvsem pa ne govori zgolj o njih, govori o nas. Zgodba o izbrisanih je naša osebna izkaznica, naš osebni dokument, do nadaljnjega povsem veljaven. Temu primerno k njej pristopa Mazzini: z jasno zavestjo o tem, kaj se je zgodilo, kako se je zgodilo in zakaj je bilo narobe. Z zavestjo, da ne gre zgolj za eno številnih zgodb o birokratskih napakah in zlorabah moči, pač pa za ključno zgodbo velikih etičnih razsežnosti, ki ves čas deluje kot preizkusni kamen sočutja, na katerem se lahko vsakdo vsak trenutek testira.

Avtorjev odnos do snovi tako ni raziskovalen (s čimer ne sugeriram, da je primer izbrisanih pri vseh dostopnih informacijah in osebnih zgodbah še odprt za interpretacije), pač pa je tezen, po malem tendenčen. Četudi se izbris godi *in medias res*, Mazzini njegovo resnico in vse poznejše

implikacije pozna do potankosti. To je past, ki se ji je bilo pri tovrstnem pisanju bržkone najteže ogniti: kako pisati o letu 1992 brez vednosti, moralnih sodb in finalne etične razsodbe, ki jo imamo o letu 1992, v letu 2014. A ni toliko problematično, da je roman za svoj čas pretirano informiran in analitično zrel, pač pa me bega to, da bi bil roman morda kakovostnejši, če bi razsodbe povsem pustil ob strani. Bralec v letu 2014 romana s tematiko izbrisanih ne more brati neinformirano, nepodučeno in brez določene analitične zrelosti, zato tudi ni potrebno, da mu vse na pladnju prinaša že avtor.

*Izbrisana* ima precej preprosto in neproblematično kompozicijo: junakinja Zala Jovanović v prvem poglavju rodi, ostane brez dokumentov in posledično brez otroka, v nadaljevanju pa jo spremljamo pri njenem 14-dnevnem boju za ohranitev državljanstva in zdravega razuma, ki ga srečno dobi. Romanje mlade mamice je intenzivno, skorajda instantno v primerjavi z izbrisom, ki za številne državljane teče že tretje desetletje. Roman pa se z rojstvom Zalinega otroka že uvodoma notranje razcepi na dva dela. Če si bralec nemara obeta, da se bo skupaj z junakinjo soočal s presenečenjem, grozo, brezupom, nejevero, žalostjo, depresijo, samomorilnostjo, lahkovernostjo, negotovostjo, brezbriznostjo, bojevitostjo, agresijo, celo paletu čustev in doživljanj, ki jih junakinji prinese zlovesče birokratsko dejanje, se ušteje. Vsa ta čustva skupaj z njo doživlja primarno zaradi sočasnega neljubega dogodka: odvzema otroka. S tem, ko se roman obilno posveča bolečinam, ki jih Zala prinaša ločitev od otroka, omili jakost samega dogodka izbrisa. Zala dejansko ne trpi zaradi izbrisa, ta postane nekakšna postranska zoprnost. Ko spoznavamo njen čustveni svet, se soočamo predvsem z njenim materinskim žalovanjem. Izbris je tu, je dano dejstvo, a junakinja trpi in svet doživlja kot nesrečna mama, ne kot izbrisana državljanka. Legitimna avtorska odločitev, ne nujno najbolj učinkovita. Pušča mi namreč grenek priokus, kot da avtor brez tragike ločitve matere in dojenca ne bi zmozel prikazati, kako je dejanje izbrisa grozovito samo po sebi. Po drugi strani mi deluje materinstvo v romanu kot obče mesto, ki nas bo zanesljivo pripravilo do primerne sočutja, kot da avtor bralcu ne bi zaupal, da ta sočutje zmore tudi do samske ženske oziroma nematere. Posvojitev, ki grozi Zalinemu otroku, je v resnici poskus ugrabitve. Ta zaplet, ki morda skuša v zgodbo vnesti nekaj žanrskega vznemirjenja, bi zlahka tekmoval za enega najbolj za lase privlečenih zapletov v zgodovini slovenske literature. Učinkuje prisiljeno akcijsko, kot da želi zgodba z njim na vsak način izraziti svoj filmični potencial. Še enkrat, kot da dejstvo izbrisa in plemenit Zalin boj za avtorja nekako nista dovolj navdihujoča, vpelje še zlobno direktorico



porodnišnice in njenega moža, ki skušata s spletkarjenjem otroka ukrasti za svojo neplodno hčer. Fokus romana tako po nepotrebnem razpade, na eni strani ostane veliki kafkovski boj junakinje proti birokratskemu stroju države, na drugi pa spopad s čisto partikularno zlobo manjše skupine ljudi, ki je brez smiselne konteksta in globljega sporočila. Sodila bi v žanrski roman, kjer se hudobne in dobre sile lahko frontalno spopadajo, ne da bi moralo biti komur koli nerodno, še najmanj pa bralcem.

Zalin ameriški nesojeni fant, dojenčkov oče, je resda ključen, funkcionalen element zgodbe, a je tudi funkcijski. „Uporabljen“ je, da bi s svojo ameriško etiko in ameriškim načinom slovenski zgodbi držal ogledalo, kot da zgodba brez tovrstne mednacionalne primerjalne perspektive ne bi imela dovolj grozljivih razsežnosti. Ali kot da je Slovenci oziroma slovenski junaki ne bi zmogli doumeti in k njej aktivno pristopiti. Američan kot precej pomembno gibalno dogodkov v romanu je v tej svoji vlogi pravzaprav kliše. Za nameček je pretežen del romana nekoristen, četudi ima tako sredstva kot motivacijo (odnos do Zale ostaja več kot le prijateljsko ljubezniv) za to, da bi Zalin problem rešil z eno od dveh enostavnih potez, ki se ponujata sami od sebe: s priznanjem očetovstva ali plačilom dolga, ki otroka zadrži v porodnišnici. Ker Mark ničesar od tega dvojega ne stori, pač pa predvsem uporablja svoj vpliv ter z distance elegantno presoja, kot lik ostaja neizživet. Je naravnost v zgodbo vstavljen avtorjev glas, primarni vir avtorjevih razmišljanj in analiz. Mark je bolj kot Zali potreben Mazziniju, saj bi roman brez njega ostal brez nekaj najbolj sočnih misli na račun Slovencev.

In teh ne manjka. Kakor koli se je z Mazzinijevimi analizami slovenstva mogoče strinjati, so te v roman pogosto vstavljene tendenciozno in z vidika funkcioniranja literarnega dela neorgansko. To velja denimo za motiv slovenskega nagrobnega prvonovembrskega šminkiranja, katerega povod je pogovor med Zalo in mamo med okopavanjem gredic. Analiza tega pojava, ki sledi, je za zgodbo arbitrarna, je samo votlo teoretiziranje in nekakšen dislociran satelit glede na lego zgodbe, saj ni vpeta v pripovedno dogajanje. Če bi bili Slovenci denimo Franznovi junaki, ne dvomim, da bi šel z njimi direktno na grob, prisluhnil bi njihovim dejanskim pogovorom, jih spremljal, ko se domov odpeljejo z novim avtomobilom, vrednim kredita in praznih želodcev. O čudaškem vedenju Slovencev za praznik mrtvih je krasno brati v kolumni, v roman pa je vstavljeno na suho in zgolj v demonstracijo avtorjeve bistroumnosti.

Neorganske so tudi številne Zaline reakcije in replike, katerih občasne prodornosti ne narekuje niti njen stan niti njena karakterna konstitucija, da o posebnem čustvenem stanju, ki bi iz vsakogar posrkalo duhovitost,

ne govorim. Pogosto reagira naučeno in kot da bi v prostem času veliko brala Mazzinijeve kolumne. Takšna je tudi njena zadnja replika po tem, ko ji v porodnišnici vendarle izročijo otroka: „Ankete o tem, kako sem bila zadovoljna z vašimi storitvami, mi pa ne boste dali?“ Trhla plat *Izbrisane* so tudi karikaturne upodobitve številnih stranskih likov: zdravnikov, uradnikov, birokratov, upokoјencev, novinarjev, pisateljev. Naj nanje reagiramo z zgroženostjo ali smehom, se mi vendarle zdijo le vnovična pritrditev splošnim prepričanjem o tem, kaj vse je šlo v primeru izbranih narobe. Pogrešam bolj temeljito poglobljanje v ozadje „napačne presoje“ o izbranih, naj gre za biokrate, ki so brisali, novinarje, ki so molčali, ali pisatelje, ki so bili preveč zaposleni s prenašanjem paradigme na simbolno raven. V avtorjevi rokohitrski upodobitvi različnih družbenih skupin vidim upravičeno obtožbo in pravičniško razsodbo, hkrati pa ostajam žejna po avtorjevem sočutju do celotnega spektra človeškega, tudi do šibkosti in nemarnosti. Do etičnega razsvetljenja v romanu *Izbrisana* bi želela priti sama.

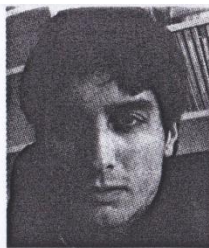
Morda še beseda o Mazzinijevem mestoma razkošnem slogu, ki daje vedeti, da je avtorju veliko do tega, da bi roman brali kot umetniško delo. Tako že na drugi strani, ko junakinja dospe v porodnišnico, beremo: „Obraz medicinske sestre v sprejemnici jo je pričakal kot nevihtni oblak na površini nebesno modre uniforme. Nanj je med pretirano rdeče lase razpostavila vsa nezadovoljstva preteklosti, ki niso obetala vedrejših prihodnosti.“ Ja, treba se je ustaviti in prebrati še enkrat, da je jasno: kak oblak, zakaj oblak, kakšna nezadovoljstva in ali ti rdeči lasje kaj posebnega pomenijo? Nič ne pomenijo. Kot nič ne pomeni niti pooblaščen obraz medicinske sestre in dejstvo, da je njeno življenje težko. Te podrobnosti se ne bodo osmislile niti v nadaljevanju, ki gre takole: „Ko je zagledala nosečnico, je vstala in pričela polagati na pult papirje, kot bi jih reševala iz vode in dajala sušiti.“ Mazzini v tem naravnost uživa: bogate metafore rad postavlja brez očitnega reda in notranje besedilne motivacije, z metaforami in vsakovrstnim besednim okrasjem rad poudarja nebstvene detajle. V resnici je vseeno, ali je življenje bolniške sestre pušča, kot je vseeno, kako je naši nosečnici podala papirje. Metafora Mazzinijevega sloga, ki se trudi za slikovitost in izvornost, bi se besedilo bolje podala, če bi se nahajala na pomenljivejših mestih, predvsem pa se uprla skušnjavi, da podpira stereotipe (sitne, neživiljenjske javne uslužbenke). Tudi sama izvornost metafor je na trenutke na ostrem robu nesmisla ali pretiravanja: „Mladenič je bil videti prosojen, kot komaj rojen podmladek marmorja okoli sebe.“

*Izbrisana* ne glede na ugotovljeno nikakor ni slab roman. Če odmislim analizirane hibe in celo, če jih ne, je roman še vedno berljiv, nesporno



tematsko zanimiv, mestoma natančen v družbeni in psihološki analizi. Bralcu vse to omogoča, da se do konca sprehodi brez posebne muke. Menim, da mu še največ škode dela naivna promocija, ki pravi, da naj bi šlo pri pisanju o izbrisanih za pogumno dejanje. Žal tega ne vidim tako. Aktivizem za zabrisane je danes obvezna sestavina javne morale: v politiki, medijih, na univerzi. Morda bi bilo pogumno pisateljsko dejanje leta 1994. Zares pogumen roman bi danes zanimalo vsaj še – ali pa kar predvsem –, kaj se je pred in med izbrisom po glavi pletlo drugi strani, aktivnim in pasivnim povzročiteljem nesreče 25.671 soljudi. Mazzini birokratsko pamet le ošvrkne in na hitro odpravi s preprosto ugotovitvijo, da birokrat zgolj počne, kar mu naročijo. Res? Ali pa tudi birokrat, na kateri koli funkciji že, dvomi, okleva, se grize, od groze in nemoči trpi, zboleva? Na roman, ki bi šel zares globoko, prikazal celotno kompleksnost problema in izrabil ves literarni potencial tematike, še čakamo.

Rok Smrdelj



**Katja Perat: *Davek na dodano vrednost*.**  
Ljubljana: LUD Literatura (Zbirka Prišleki), 2014.

Pesmi v drugi pesniški zbirki Katje Perat so obložene z metafikcijo, zavedajo se pogojev lastnega nastanka, vrednotijo same sebe in ves čas opozarjajo na razdaljo med sabo in bralcem. Trudijo se razbremeniti zahtev, ki jih pred avtorje in bralce postavlja literatura, poskušajo biti sproščene, vendar ne tako, da kriterijev dobre literature ne bi izpolnjevale, temveč tako, da s prstom kažejo nanje, da jih razgaljene postavljajo pred nas. Umikajo se lepoti, odstraniti hočejo nakit, ki ga umetnost običajno nadeva svetu, odmikajo se do točke, v kateri se izrisuje pristna, banalna vsakodnevnost, kjer je lepota povsem avtonomna kategorija, ki je predmet sam zase in ne nujno barva, s katero bi morali umetniki pleskati svet.

Zato svet v poeziji Katje Perat ne premore svetlih odtenkov. Svet, na nekem mestu poimenovan krščanski Zahod, je razmajan od negotovosti, drobi se in razpada na prafaktorje, podobno kot razpada Evropa v Kosovo-velovih pesmih, vendar brez patosa, brez opozoril, očitkov, groženj in klicajev. Razpada med stoičnimi ljudmi, katerih misli so uperjene v popolnoma druge skrbi, denimo v denacionalizacijski postopek ali v čiščenje zaraščene hiše. Razpada počasi in tiho. Razpada zato, ker sta smrt in uničenje poleg plačevanja davkov edini gotovosti. Sta pojavnosti, ki ju ljudje pogosto povezujemo z žalostjo, grozo, strahom in obupom. Kajti težko se je sprijazniti, da je smrt najbolj gotova stvar na svetu. Davki že dolgo ne več, vsaj za najbogatejše ne. Še teže je sprejeti, da tudi naša civilizacija ne bo večna. A poezija Katje Perat vse to sprejema. Zanj je značilna teleološka nota, po kateri ima vse skupen cilj – destrukcijo. O njej govori mirno in sprijaznjeno, v slogu, očiščenem slehernega sentimenta, posutim z nekaj cinizma in ironije.

Dvojica cinizem-ironija je značilna tudi za druge tematske kategorije in postopke v pesniški zbirki. Na primer za metafikcijo, ki odlično učinkuje v pesmi *Povabilo na ples* z izrazito dvodelno strukturo. Prvi del bi lahko

imenovali pojasnilo (ali morda opravičilo?) bralcu. V njem nam avtorica daje vedeti, da se zaveda, da zagotovo "obstaja velika književnost, [...] ki zadošča svojim notranjim kriterijem / in služi navzven, / ki dvomi in upa / in z vsem, kar izjavlja, / prispeva k zgodovini." Zaveda se, da najbrž "obstaja čudovita metafora, [...] ki zna z eno potezo predstaviti lepoto dogodka". Predvsem pa se zaveda, da zagotovo obstaja nekdo, ki jo bo pripravljen ustvariti. Bralec meri na avtorico zbirke, a ona mu nonšalantno pojasni: "Nikar ne obupajte, / samo ne računajte name." Verz je seveda ironičen, kajti računamo lahko prav nanjo in na vse ostale dobre pesnike in pesnice. Ko Katja Perat govori o zakonitostih dobre književnosti in močnih metaforah, ko jih opredeljuje in opisuje, jih spotoma tudi ustvarja. Njen jezik je čist, a na mnogih mestih metaforičen in dovolj kompleksen, da je zmožen nositi resna pesniška sporočila. Zmožen je ustvarjati dobro poezijo.

Zmožen je srečnih koncev. V drugem delu pesmi neko dekle nekoga prime za roko in z njim zapleše. "V tej pesmi je nekdo srečen / in vse ostalo / se zdi popolnoma odveč." V tej in v drugih pesmih se metafikcija kaže kot neposreden komentar pesemskega dogodka. Vsebina se zaveda, da je znotraj pesmi, da je objekt umetniške obdelave, in komentar se zaveda, da opravlja delež, ki je običajno namenjen bralcu. Ki pa zaradi tega ni prikrajšan. Nasprotno. Zaradi tega se zabava, med branjem je sproščen. Tudi takrat, ko vsebina skoraj ponikne. Na primer v zadnji, najdaljši pesmi z naslovom *Pesem s posvetilom*, ki je oblikovana kot niz vprašanj, naslovljenih na avtorico in bralce, nanašajo pa se na pesem. V njej metafikcija doseže vrh. Nekaj primerov: "Sprušujem se, koliko bralcev meni, / da je pisati tovrstno poezijo samoljubno, / koliko bralcev meni, / da pisati tovrstno poezijo ni umetniško, / in koliko bralcev meni, / da bi zmogli tovrstno poezijo pisati tudi sami. [...] [K]oliko ljudi je izgubilo interes in te pesmi ne bo prebralo do konca[.]" Avtorica ne pozabi niti na literarno vedo: "[K]oliko ljudi meni, da moje zasebno življenje / za razumevanje te pesmi ni pomembno, / koliko ljudi meni, / da sta lirski subjekt in empirični avtor dve različni osebi, [...] koliko ljudi se sprašuje, / katere druge pesmi so vplivale na to pesem[.]" Avtorica odgovorov verjetno ne pričakuje niti je ne zanima, kakšni so. Vprašanja v pesmi se posmehujejo načinu razumevanja literarnega besedila, ki ima temelje v pozitivizmu; lahko bi ga imenovali tudi *šolsko*, saj je še vedno prisotno v osnovnih in srednjih šolah, včasih celo na fakultetah. Takšna vprašanja za razumevanje katere koli pesmi načeloma niso pomembna. Še posebej ne za tiste, ki ne sledijo metafikcijskim postopkom.

In teh je v zbirki kar nekaj. Najbolj izvirne so v ciklusu *Sedem*, ki je sestavljen iz sedmih pesmi, naslovljenih po sedmih smrtnih grehih, ki jih je



v krščanstvo vpeljal papež Gregor Veliki v 6. stoletju. Vsaka pesem lapidarno povzame en smrtni greh: napuh, pohlep, pohoto, jezo, požrešnost, zavist in lenobo. Izvirnost ciklusa izhaja iz spoznanja, da so tako imenovani grehi posledica nevzdržnih zahtev sveta, kjer se je nemogoče ravnodušno ukloniti resničnosti, ki vzbuja ogorčenje in jezo. "Resničnost nam je izročena / kot skrhan izdelek iz rok rokodelca, / ki ni dobro vedel, kaj dela. / Ko počti, / odgovorita obup, / ki kazi naše moralne poteze, / in brezzobo ogorčenje, / ki ne pristaja na svet in njegove pogoje, / a ne more nič zoper njih." Jeza se kaže kot najmanj obsojanja vredna človeška lastnost, ki je prikazana brez moralističnih tonov. Tako kot ostali grehi, pri katerih je bolj kot sodba pomemben kontekst, v katerem jih srečujemo.

O ostalih pesmih v zbirki bi težko zapisali kar koli splošnega in sintetičnega. Nekatere so vpete v večerni ali nočni ambient, prisotno je drevje, obteženo z listjem ali dežjem, lačni krapci hlastajo v ribniku, v drugi je popoldan podoben zatonu srednjega veka, zidovi se utapljajo v mraku, v tretji je cesarstvo v zatonu, kjer oddaljena, nenaseljena mesta obsijuje zahajajoče sonce, v četrti je ljubezen podobna lomu svetlobe, zato ne vzdrži ...

Poezija Katje Perat je, kot že rečeno, teleološka. V njej je vse usmerjeno k skupnemu cilju, ki tako ali drugače predstavlja konec.

*Aljaž Krivec*

**Borut Gombač: *Prehod*.  
Maribor: Založba Pivec, 2013.**



Pesniškim zbirkam Boruta Gombača smo priča redko. Ko do tega le pride, pa se vselej srečamo s popolnoma novim pristopom, ki bržkone odraža pesnikovo iskanje različnih načinov, s pomočjo katerih naj bi izrazil neko občutje, neki svet, ki pa v svoji srčki vendarle ostaja podoben; igra je omejena predvsem na *techné*. Zaradi omenjenega moramo ob branju vselej pripraviti nove prijeme. Če smo v *Razblinjenih dlaneh* (Subkulturni azil, 2003) imeli opravka z ekonomičnostjo verz ter mnogimi belinami, spregledati pa ni šlo niti vizualne podobe zbirke, in smo v *Sencah in sinkopah* (Založba Litera, 2007) imeli možnost "prisluhniti" strogo ritmiziranim ter cikličnim pesmim v zaumnem jeziku, nam Gombač s *Prehodom* ponuja enainosemdeset pesmi v prozi, skrbno razporejenih v devet razdelkov s po devetimi pesmimi. Z izvršitvijo tovrstnega *prehoda* pa se pesnik ni znašel le na drugem koncu sveta poezije, temveč se je začel spogledovati tudi s kratko prozo.

Seveda, pesmi v prozi so tako ali tako jedro najrazličnejših razprav o razmejitvi literarnih vrst, a Gombačevo ustvarjanje bi lahko debatelo le še dodatno zaostri. Teksti so gotovo bližje poeziji, če upoštevamo veliko število odprtih mest in poetičen jezik ter pomožen in nekoliko naiven kriterij kratkosti tekstov. Tehnica pa se nekoliko zamaja, ko na drugo stran postavimo neizrazit notranji ritem besedil, pogosto linearno sledenje nekemu dogajanju ter verz, ki je redko omejen le na tisto najnujnejše. A naj vprašanje, ki bi mu gotovo lahko namenili precej več prostora kot sami kritiki, pustim ob strani, saj se zdi, da je že naslov *Prehod* tisti, ki naj bi brez slabe vesti avtorja ali bralca besedila umestil nekam na sredo.

Rdeča nit, ki ji Gombač sledi tudi v novi zbirki, je gotovo osrediščenost na mestno okolje, ki se skuša v pesmih vzpostaviti v konfliktu s pesniku lastnim prikazom urbanega okolja. Če so *Razblinjene dlani* iskale tisto "mestno" v subjektovi skrajno osebni umeščenosti v neko okolje in če je



v *Sencah in sinkopah* vsaka pesem rastla iz konflikta med tradicionalno ruralno obliko balade ter mestnim dogajanjem, v *Prehodu* Gombač črpa snov iz tistega, kar je za urbano okolje morebiti res specifično, vendar pa hkrati prostor vzpostavlja kot lirskemu subjektu najbolj domač in naraven. Zdi se, da lirski subjekt ne more zreti vase in v svet skozi kakršno koli drugo prizmo – elementi mesta so pač edino orodje, s katerim lahko operira, pri tem pa nima opravka z nikakršno estetiko urbanega. In kar je najpomembnejše: v njem ni tistega konflikta med posameznikom in mestnim okoljem, ki največkrat preveva minimalistično poetiko.

Zato pa je minimalizem v *Prehodu* našel prostor tam, kjer je govor o maniri vzporejanja malih, na videz nepomembnih dogodkov z nekimi "višjimi spoznanji", ki jih lirski subjekt izrazi z refleksijo dogodka. Ta se navadno izvrši s sunkovitim preobratom na koncu pesmi ali z naštevanjem sorodnih situacij, ki začnejo po principu eliminacije najrazličnejših asociacij izrisovati osrednjo misel.

Ta struktura besedila je značilna za celotno zbirko, vendar se zdi, da še najbolj uspeva v srednje dolgih zapisih. V daljših tekstih (recimo *Globina pogleda* ali *Pravilo srečanja*) se osrednja linija zaradi zastranitev in neekonomičnosti jezika začne megliti in tako le težka poskrbi za krepitev osrednjega vzdušja. S slednjim izgubi trdno strukturo in zazdi se, da pesem spolzi med prsti. Izjema so pesmi, v katerih lirski subjekt s pomočjo naštevanja doseže tako zgoščenost stavkov kakor tudi močan notranji ritem (recimo *Preteklost in prihodnost* ali *Pod kotom*), saj oboje narekuje linijo, ki naj bi ji bralec sledil od začetka in vse do konca branja. Ta osnovna struktura pesmi pa se zamaje tudi ob najkrajših tekstih v zbirki, saj ti izzvenijo kot kakšni dobri načrti za pesmi, ki pa niso bili izpeljani, zato vzbujajo vtis prisiljenosti (na primer *Prva snežinka* ali *Gola*). Povrh vsega tak pristop, ki je sicer v zbirki nekoliko redkejši, ne vzpostavlja prepričljivega dialoga z ostalimi besedili. Občutku prisiljenosti se izognejo le besedila, v katera je vnesena še kaka podoba, ki ne služi le kot protipol začetku ali koncu pesmi, temveč se z njo odpirajo nova obzorja, nove možnosti za širitev pesniškega sveta (*Ničesar več*, *Predor*). S tako pridobljeno širino se odpre tudi možnost problematizacije neke teme, predvsem pa pride do distanciranja od odgovorov. Že vonj po slednjem lahko v poeziji nastopi kot zelo moteč faktor, kar za zbirko *Prehod*, ki se mu sicer uspešno izogiba, še posebej velja.

Izogibanje odgovorom pa bi lahko označil tudi kot nekakšno bežanje ali odmikanje od le-teh. Lirski subjekt slednje dosega predvsem s tem, ko sicer na trenutke linearno sledi nekemu dogajanju, vendar z vsako dodatno opredelitvijo situacije izvede nenavaden obrat, poišče nepričakovano

nadaljevanje, ki hkrati odpre kopico novih možnosti že s tem, ko bralca prestavi v popolnoma novo videnje akcije – vse naštetu bi lahko pripisali včasih nekoliko bolj eksplicitno izraženemu menjavanju žariščanja. Prav to je verjetno najmočnejša prvina Gombačeve zbirke: s hitrimi zasuki ponuja pluralizem resnic, s čimer preprečuje, da bi zbirka, za katero so značilni nekatere precej specifične podobe in besedje, dopuščala le malo odprtih mest.

Želja po tem je na nekaterih mestih vidna celo kot avtorjeva intenca. Slednji namreč skuša z nekakšno nevidno roko tok dogodkov skrajno zaznamovano prikazati kot iztrgan iz nekega daljšega teksta. Takšen je recimo začetek pesmi *Razmerje med strunami*: "Člani benda se presenečeno spogledajo", ali pa "Zaviha rokav na levi roki." iz *Tanke kristalne vaze*. Postopek *in medias res* sicer preveva celotno zbirko, vendar se zdi v teh primerih še dodatno radikaliziran, s tem pa vzpostavlja svojevrsten stik z dogajanjem v poprejšnjih pesmih, z naslovom ali celo z naslovom zbirke. Tako se zdi, kakor da je lirski subjekt na kraj dogajanja prišel nekoliko prepozno, vendar se to, razen v samih začetkih tekstov, pravzaprav ne zrcali na noben drug način, s čimer hkrati tudi zanika *prehodnost*, ki jo želi vzpostaviti. Sicer s tem odpira možnost, da smo bralci tisti, ki smo prispeli prepozno, kljub temu pa je tak pristop predvsem zanimiv in ne toliko učinkovit.

*Prehodnost* je očitno pojem, ki se mu ob branju zbirke nikakor ni mogoče izogniti (skoraj bi si upal trditi, da gre za popolno izbiro naslova), čemur botrujeta tudi izbira jezika in podobja. Slednje je, kot sem že povedal, v tesnem odnosu z urbanim okoljem, vendar je mogoče biti še nekoliko bolj specifičen. Imaginarij je pravzaprav skoraj v celoti omejen prav na tisto najbolj prehodno – promet. Tako v središče stopajo zastoji, pločniki, avtomobili, semaforji, vlaki, tuneli, avtobusi, križišča, ulice pa tudi pešci. Nekatere od podob so še posebej pogoste in začnejo skozi pesmi dobivati skorajda simbolne razsežnosti. Semaforje zaznamuje predvsem ustavljanje dogajanja, manj pretočnost, tunel služi kot nekakšen prehod v vzporeden svet, medtem ko se zdi, da je za vlake in avtobuse značilna prav lastnost, da lahko v sebi združijo kopico dogajanj, pogledov, lahko bi rekel tudi "vsebine" ali "tovora". S pridobivanjem tovrstnih simbolnih pomenov ta imaginarij pridobi posebno, če ne kar osrednjo funkcijo stalnega vračanja sorodnih situacij. Te so vselej nekoliko presmišljene, a ne preveč. Slednje mogoče pri posameznih pesmih ne učinkuje tako dobro, saj dajejo vtis, da se večkrat srečamo z isto idejo, vendar pripomore k umirjanju ritma zbirke, ki zato učinkuje enovito in kot zaključena celota.



Četudi jezik ni *prehoden* v smislu nenehnega spreminjanja, zbirka pravzaprav ne operira z raznovrstnim in bogatim besediščem, nenehno gibanje skuša doseči s pogosto uporabo glagolov ter samim opisovanjem dogajanja, nekakšnim notranjim gonilom posameznih tekstov.

Prav vse pravkar našteto bržkone najbolj zaznamuje zbirko, ji daje njej najbolj lasten glas, četudi se od *prehodnosti* ne bi mogli popolnoma distancirati niti v avtorjevih zgodnejših delih. A tokrat se zdi, da je ta značilnost še bolj kot v same oblikovne značilnosti pesmi in njihov jezik zapisana kar v pogled, ki jih izgrajuje. Če je avtor lahko stopil tako daleč iz tradicionalnih okvirov verza, bi bil naslednji korak bržkone lahko prozno delo, ki bi se spogledovalo s poezijo, s tem pa bi k prozi verjetno prispeval še več, kot je prispeval k poeziji. Prehodnost, v smislu žariščenja in nenehnih menjav prostora, je slednji kljub vsemu verjetno mnogo bolj zapisana v kri, četudi jo je Gombač še izdatno vnašal v svoje najnovejše delo.

**Izjava o avtorstvu**

Izjavljam, da je magistrsko delo v celoti moje avtorsko delo ter da so uporabljeni viri in literatura navedeni v skladu z strokovnimi standardi in veljavno zakonodajo.

Kranj, 2015

Jerca Marenče