

PIMLICO IN *NEZNOSNA LAHKOST* *BIVANJA* KOT MATURITETNA ROMANA¹

Pimlico Milana Dekleve in *Neznosna lahkost bivanja* Milana Kundere sta sodobna evropska romana, ki se jima uspešno približamo le s sodobno interpretacijo. Ta vključuje raziskavo pripovednih postopkov (esejizacije, lirizacije in razdalje do pripovedi) ter analizo literarne osebe in kronotopa. V prid šolski interpretaciji sodobnih romanov je tudi primerjalna metoda, ki olajša razumevanje večplastnosti letošnjih maturitetnih romanov.

1

Letošnja maturitetna romana sta sodobna evropska romana, ki pripovedujeta o bližnji preteklosti, tesno povezani s sedanjostjo. Mladi bralci radi berejo sodobno literaturo, zato dodatna bralna motivacija ne bo potrebna; zastavlja se le vprašanje, ali bo zaradi sodobne problematike obravnava romanov preprostejša ali zahtevnejša. Oba romana, *Pimlico* Milana Dekleve in *Neznosna lahkost bivanja* Milana Kundere, sta blizu današnjim bralcem vsaj z ljubezensko temo; pomembno pa je, da jim je blizu tudi sodobni roman kot literarna vrsta. Srednješolci so večji poznavalci tradicionalnega romana (z modernim oz. sodobnim² se srečujejo v zadnjih letnikih), zato lahko včasih občutijo negotovost ali nelagodje pred sodobnim romanom, ker se jim zdi zaradi ohlapne ali razpadle zgodbe nerazumljiv, težje³ se tudi uživajo v bivanjsko tematiko, prepleteno z nihilizmom ali pesimizmom.

¹ Razprava je delna predelava treh predavanj, ki sem jih pripravila v okviru predavanj Predstavitev tematskega sklopa na splošni maturi 2007, in so se odvijala 20. in 27. 11. 2006 v Ljubljani ter 8. 12. 2006 v Mariboru.

² V študiji ne ločujem med modernim in sodobnim romanom, saj je predmet mojega zanimanja interpretacija maturitetnih romanov, ne pa podrobna literarnoteoretska distinkcija. V slovenski literarni vedi sta to največkrat sinonimna termina, le da se moderni roman pogosteje uporablja za romane do 1945, sodobni roman pa za roman po letu 1945 oz. za romane od petdesetih let dalje.

³ Za lažje uživanje v bivanjsko tematiko je priporočljiv pogovor o citatih, ki se nanašajo na najmlajšo generacijo, npr. Matjaževa opredelitev mladine: »[...] goltanje ekstatikov in znojenje v diskotekah nadomešča telovadbo, računalniške igrice in deskanje kontemplacijo in psihoanalizo. Glasba + elektronske slike = negativni total, prosto po Kosovelu.« (Dekleva 2006: 111.)

Bralna negotovost izvira iz nepoznavanja sodobnega romana – razumevanje osnovnih značilnosti tega pojava ne bo olajšalo samo branja, pač pa poiskalo tudi nove poti interpretacije. Najlažji način približevanja sodobnemu romanu je opazovanje njegove zgradbe oz. strukture,⁴ kamor bomo poleg esejizacije in lirizacije prišteli še govor (dialog, monolog, notranji monolog) in razdaljo do pripovedi (humor, ironijo, grotesko). Opazovanje strukture lahko zaobseže tudi duhovnozgodovinsko analizo⁵ sodobnega romana, v osnovi pa je usmerjeno v raziskavo pripovednih značilnosti in recepcijo sodobnega romana. Prav različna recepcija nam že na začetku pomaga osvetliti razliko med tradicionalnim in sodobnim romanom, ki jo lahko ponazorim s Pirjevčevo razlago recepcije, kot jo je zapisal v spremne študije romanov zbirke *Sto romanov* (npr. *Grad*, F. Kafka). Pirjevcu se je zdelo, da ravno to, kar bralca modernega romana moti, nudi vpogled v različnost romanesknih svetov. Pri branju tradicionalnega romana se bralec počuti varnega, saj so vse dogodivščine, usode, dejanja, čustva in misli razvidne, nerazumljivosti sčasoma pojasnjene, utemeljene ali pravilno motivirane. »Varna in zanesljiva komunikacija s tekstom in avtorjem pri modernih besedilih odpove.« (Pirjevec 1967: 39.) V sodobni književnosti smo vsekakor prepuščeni nedovršenosti, saj se njen položaj iz dneva v dan spreminja. Ker je sodobnost živa in v največji meri neulovljiva, se upira strogi razvrstitvi, vsem nedvoumnim ocenam, pa celo vsakemu pojasnjevanju na podlagi izključno tradicionalnih pojmov. Tej splošni zakonitosti sodobne literature ustreza tudi znana Kunderova (1988: 39) misel: »A ne gre le za vprašanje o posameznih čisto posebnih situacijah, roman v celoti je eno samo neprekinjeno spraševanje. Razmišljujoče spraševanje (vprašujoče razmišljanje) je temelj vseh mojih romanov.«

Kako se približati maturitetnima romanoma, ki ponujata vprašanja, odpirata nove perspektive občutljivih tem, a ne ponujata instant rešitev ali enoumnih odgovorov? Če smo si z duhovnozgodovinsko metodo prislikali položaj sodobne znanosti, filozofije in etike, monoloških izpeljav niti ne pričakujemo – že na začetku 20. stoletja so si humanistične znanosti izborile, v nasprotju z imperializmom pozitivističnih metod, svoje specifičnosti, med katerimi je tudi raziskovanje določenega predmeta na osnovi dialoškega razumevanja sveta. Hkrati nam tudi sam ustroj interpretativne metode, ki še vedno pogreša teorijo interpretacije s splošno priznanim logično-pojmovnim aparatom, ponuja veliko možnosti oz. prav tako odklanja monološke rešitve. Za boljše razumevanje sodobnega romana ni dovolj samo vedenje o njegovem odprtem, dialoškem in fragmentarnem značaju, ampak tudi poznavanje sodobne interpretacije. Danes namreč interpretacija rabi določeno perspektivo, ki oblikuje njen predmet, ta predmet pa je rezultat situacije, iz katere interpretiramo in ki vpliva na cilje in interes naše interpretativne naloge. Če to prevedemo v cilje šolske interpretacije, nam torej že sam predmet narekuje pristope: k sodobnemu romanu ne bomo pristopili tako kot k tradicionalnemu, pač pa drugače, upoštevajoč

⁴ Struktura je eden od ključnih pojmov sodobne literarne teorije, ki je povezan s pojmi zgradbe, ustroja, sklopa, razčlenbe, forme, arhetipa ali celote. Današnji pomen strukture je še znatno širši, saj vključuje post/strukturalistično razumevanje strukture, razširjeno še s pojmi razlika, nivo in funkcija.

⁵ Moja razprava bo zanemarila duhovnozgodovinsko analizo modernega romana oz. časa njegovega nastanka, saj je ta prisotna v vseh srednješolskih učbenikih in priročnikih; iz istega razloga je najbrž znana tudi dijakom.

njegove sodobne pripovedne značilnosti, kot so esejizacija, lirizacija in razdalja do pripovedi. Ti postopki dokazujejo fragmentarnost, nelinearnost in razpršenost sodobnega romana, v besedilni analizi pa se navezujejo na raziskavo literarnih oseb in kronotopa, elementov, ki na receptivni ravni omogočajo večji vtis enotnosti in preglednosti, hkrati pa sistematizirajo bralne vtise in zagotavljajo trdnejši bralni spomin oz. trajno literarno znanje.

Čeprav se bomo maturitetnima romanoma približali po poti sodobnih pripovednih postopkov, esejizacije, lirizacije in ironizacije, ne bomo zanemarili pomembnega elementa epske strukture, to je lika. Analiza se bo bolj posvečala liku, saj je drugi element epske strukture – dogodek – v sodobnem romanu zaradi razpršenosti strukture sodobnega romana v neprioritetnem položaju. Dogodki se le nizajo, z opustitvijo kronološke in kavzalne logike oslabijo dogajalnost, tako da izgubljajo tradicionalno vlogo in jih je treba obravnavati v okviru literarne osebe, kronotopa in sodobnih pripovednih postopkov odmika od pripovednosti (zaradi fragmentarnosti zgodbe naj dijaki zgodbo sami obnovijo, ne pa da jim ponudimo že zapisano ...). V prid sodobnim pristopom k sodobnemu romanu pa je vsekakor primerjalna metoda, ki jo izpeljemo pri iskanju vzporednosti (vsaj dveh) romanov: ravno letošnja romana sta primerljiva na vseh pripovednih ravneh, zato bo vzporedna interpretacija olajšala razumevanje večplastnosti obeh romanov.

1.1 Esezizacija

Romanoma se bomo najprej približali z raziskavo modernih postopkov, ki so že na začetku 20. stoletja vnesli v tradicionalni roman velike spremembe in povzročili rojstvo modernega romana. Najpogostejši med njimi je še vedno esejizacija, ki rahlja, prekinja ali preoblikuje pripoved v smeri esejističnih značilnosti. Esezizacija, esejizem ali diskurzivnost je vnašanje diskurzivnih elementov v pripovedni tok in s tem opuščanje principa epske integracije in kontinuitete dogajanja, tako da se zgodba⁶ rahlja do razpada. Če tradicionalni roman označuje očitna prevlada pripovedi oz. pripovedovanja, za katerega je značilna linearnost, zgrajena na načelu kronološke in kavzalne povezanosti, moderni oz. sodobni roman določajo esejizacija, lirizacija, deskriptivnost in značilnosti govora (dialoga, monologa). Za pripovedovanje je značilen sukcesivni princip časovne postopnosti (impliciten vsakemu jezikovnemu izražanju), ki obsega neko dogajanje kot zaokrožen proces linearnega toka, zaprtega med začetek in konec, v katerega so diskurzivni deli vertikalno zasekani (Nemec 1988: 137). Ti deli, lahko oblikovani tudi kot samostojne celote, zaradi svoje

⁶ Zgodba je produkt pripovedovanja, za katerega je značilno nizanje določenih dogodkov, urejenih v časovne in vzročno-posledične odnose. Z nizanjem takšnih dogodkov nastane zgodba, struktura, s katero je pripovedovanje zaprto med začetek in konec ter tako oblikovano kot posebna celota. Zgodba je, kot poudarja že Forster, najbolj enostaven književni organizem, hkrati pa najbolj trden skupni imenovalec vseh daljših pripovednih vrst. Šele modernistična proza se je začela osvobajati od zgodbe, zato se razlaga sodobnega romana loči od interpretacije tradicionalnega, saj prva vplete zgodbene informacije v širši kontekst. V tem smislu so nepotrebne, celo škodljive naloge t. i. povzemanja zgodb po poglavjih ali prispevki v maturitetnih priročnikih, ki na več straneh natančno obnavljajo zgodbo. Priporočljivo je, da dijaki sami obnovijo zgodbo in reflektirajo svoj proces združevanja razpršenih informacij v zgodbo.

diskurzivne narave zaustavljajo in upočasnjujejo pripoved; ker so statični, se ne pojavljajo na dogajalnem nizu, s svojimi miselnimi dopolnitvami in pojasnili pa pripoved poglobljajo. Medtem ko zgodba tradicionalnega romana teče linearno, je za esejizirano zgodbo značilno kroženje okrog osrednjega predmeta obravnave oz. ključnih tem. Če bistvene značilnosti esejizacije projiciramo na letošnja maturitetna romana, ugotovimo, da so osrednje teme, okrog katerih kroži pripoved, naslednje: nesporazum, ljubezen, razmerje med lahkotnostjo in težo bivanja, ne/usklajenost intimnega in družbenega delovanja ...

Čeprav zaradi vseh naštetih lastnosti (osvobojenost od narativnih pravil linearnosti, časovne postopnosti in vzročne logike) esejizacija upočasnjuje ali zavira pripovedni tok, je ne smemo razumeti kot proces nepotrebnega zaustavljanja zgodbe. Prav esejizacija namreč odpira prostore domišljiji, miselno-analitičnim premorom in meditativno-filozofskim premislekom, zato pripoved pogloblja in osmišlja. Hkrati pa je tudi podlaga, s pomočjo katere se bralec »orientira« v romanu, kjer vladajo introspekcije, retrospekcije in notranji monologi. Ker je esejizacija prisotna v obeh romanah, jo lahko raziščemo primerjalno: najprej v češkem, nato še v slovenskem romanu (**prilogi 1 in 2**).

1.2 Lirizacija

Poleg esejizacije je pomemben postopek oddaljevanja od tradicionalnosti tudi lirizacija, ki pa je očitnejša v *Pimlicu* (**priloga 2**), medtem ko je v *Neznosni lahkosti bivanja* prisotna na kompozicijski ravni – ritmičnost in dovršeno variiranje istih ali podobnih motivov se približujeta zakonitostim poezije. Kljub nekaterim podobnostim lirizacije v obeh romanah je **lirizirani roman** samo *Pimlico*, saj v njem nedosledna lirizacija poteka na več ravneh (posledica dosledne lirizacije je namreč lirski roman, posledica nedosledne pa lirizirani roman – Novak Popov 2003: 380). V njem je zvočnost opazna že na mikroravni, v uvedbi zvočnih iger, ujemanj in onomatopej. Medtem ko epsko strukturo v češkem romanu rahlja esejizacija, je ta v slovenskem romanu še ohlapnejša prav zaradi lirizacije, ki črpa svoje vzpodbude tudi iz rafiniranja tehnike toka zavesti.

Za lažje razumevanje lirizacije je potrebno razložiti celotno avtorjevo poetiko, ki temelji na posebnem odnosu do glasbe – na izenačevanju poezije in glasbe. Tudi sam umetnik je kot glasbenik na začetku svojega ustvarjanja nihal med poezijo in glasbo; spoznanje, da sta tesno povezani in soodvisni, je v 90. letih 20. stoletja vtikal tudi v svoje romane (*Oko v zraku*, 1997; *Pimlico*, 1998; *Zmagoslavje podgan*, 2005). Most od poezije k prozi tvori poleg lirizacije že omenjena esejizacija, ki ima v poeziji in romanah podobno zasnovo: dialog s filozofsko mislijo Martina Heideggerja⁷ in izročilom vzhodnjaške filozofije (npr. *daoizma*). Tako odpira filozofska perspektiva v

⁷ S filozofsko mislijo Heideggerja je pretkano tudi Kunderovo romanopisje. Kundera in Dekleva si v njegovem duhu prizadevata premagati izročilo zahodne metafizike, izročilo, ki namiguje na en sam resničen opis. Več o Heideggerju si lahko preberete na **prosojnci 2**, razlaga njegove filozofije pa je smiselna tudi v kontekstu filozofije eksistencializma.

poeziji in romanih podobna bivanjska vprašanja: spraševanje o eksistenčnem modusu umetnine, iskanje presečišč med bitjo in bivajočim, minljivostjo in večnostjo ter čutnim in duhovnim, razmerje med tišino in ubesedenim in večno vračanje enakega v jeziku (Zupan Sosič 2006: 72).

Lirizacija je v *Pimlicu* izoblikovala naslednje značilnosti liriziranega⁸ romana: zvočne igre, ritmičnost, zgoščenost in metaforičnost besedila, skrb za polepotenost slovarja, simbolna razsežnost določenih prvin in avtonomnost posameznih lirskih odlomkov. Osnovne zgradbene zakonitosti (izmeničnost poglavij, tiska in perspektiv) so vidne že ob prvem stiku s *Pimlicom*. Njegova arhitektonika pa se ob poglobljenem branju razkriva tudi na mikroravni (zvočno ujemanje, zvočne igre, sinestezija). Stroga kompozicija in stalna skrb za lirizacijo poleg estetskih učinkov prinaša tudi negativno značilnost. V pretirani skrbi za jezikovno instrumentacijo je namreč ljubezenska zgodba podlegla racionalni skonstruiranosti, kar je delno razvodenilo njeno emocionalno intenziteto (Zupan Sosič 2006: 76).

Racionalno strukturiranost romana grajajo tudi nekateri bralci češkega romana. Kundera je ne skriva; celo poudarja jo s podvajanjem naslovov (npr. *Lahkost in teža za prvo in peto poglavje*; *Duša in telo za drugo in četrto poglavje*). Arhitektonika njegovih romanov je namreč prevzeta iz glasbe, saj je zasnovana na zamenjavi tempa in tonalitete, polifonije, variacijah in kontrapunktu (Ribnikar 1990: 49). Osnovno zgradbeno načelo je tako postalo ponavljanje oz. variiranje motiva ter odkrivanje analogij in vzporednosti različnih življenjskih situacij. Kompozicijo njegovih romanov obvladuje red in matematična pravilnost, ponekod celo simetrija – Sussana Roth ugotavlja, da so vsi romani, razen *Valčka za slovo*, zgrajeni na »magičnem« številu 7. Glasbena kompozicija kot zgradbeno načelo se odslikava tudi na zgodbeni ravni, saj literarne osebe določen dogodek, predmet ali splet okoliščin (Terezin prihod kot plavajoča »Mojsesova« košara, Sabinin klobuk, prvo srečanje Tomaža in Tereze) spreminjajo v motiv in ga tolikokrat obnavljajo, da postane vodilni motiv in osnovna enota določenega ritma. Tovrstno sublimacijo konkretnega in običajnega v abstraktno in privzdignjeno Kundera (1991: 67) pojasnjuje s prepričanjem, da je človeško življenje ukrojeno kot glasbena kompozicija, v katerem naša estetska občutljivost spreminja naključni dogodek (Beethovnov glasbo, smrt na kolodvoru) v motiv in ga za vselej vpiše v partituro svojega življenja, tako da ga ponavlja, spreminja, razvija in predeluje.

Glasbena kompozicijo sprejema avtor, ki je v mladosti prav tako kot Dekleva nihal med glasbo in literaturo, tudi kot emocionalno moč; na bralca deluje nenapisano pravilo o menjavi hitrih in počasnih stavkov, kar pomeni menjavo med otožnimi in radostnimi stavki kot eno najsubtilnejših pisateljevih opravil. Pisatelj (1988: 97–109) nam razkrije, da je že od začetka vedel, kako bo zadnji del romana (Kareninov smehljaj) napisal v *pianissimo* in *adaggio*. Blago in melanholično vzdušje, na redko

⁸ Za primerjavo si lahko ogledate ali preberete še kakšen lirizirani roman, npr. Zorin J. Stritarja, *Nina I. Cankarja, Povest o dobrih ljudeh* M. Kranjca, *Pomladni dan* C. Kosmača, *Sporočilo v spanju* L. Kovačiča, *Boštjanov let* F. Lipuša ali lirski romana *Ognjeni žar* M. Tomšiča in *Milovanje* N. Kokelj.

posejano z dogodki, je učinkovito še toliko bolj, ker sledi poglavju *Véliki pohod*, v katerem prevladuje surovo oz. cinično vzdušje z obilico dogodkov.

Medtem ko se v *Neznosni lahkosti bivanja* pojavlja dialog, je v *Pimlicu* eno izmed osrednjih literarnih sredstev notranji monolog.⁹ Ta je v romanu prevladujoč, ubeseden kot neslišni govor v običajnem tisku, v nasprotju z dialogi, ki so postavljeni v krepki tisk. Največ informacij o osebah in dogajanju posreduje v *Pimlicu* prav notranji monolog. Ta izvira iz Nastjine in Matjaževe notranjosti, razporeja pa se izmenično: isti dogodek, proces ali pojav je razložen skozi Nastjino, nato pa še skozi Matjaževo ali Mitjino perspektivo. Most med obema perspektivama tvorijo dnevniški in zvočni zapisi, ki prispevajo k trodelnosti strukture poglavij. Najbolj vrvežava je Matjaževa perspektiva, tako da njegov miselni tok zaradi (večkrat tudi agresivne) dinamičnosti spominja na že patološko vrvežavost, ki pa je strukturno blizu lirizirani prozi. Takšna podoba toka zavesti se odstira že kar na prvi strani, kjer asociacije takole preskakujejo: *stopnišča v duši – podkletena duša – duša kot zrcalno gledališče – v duši obrazi, zvoki, vonji – nastop – čistina luči – junak estrade – rit – ritem – vroče – poslavljanje Nastje – legenda – Presley – sveti Matjaž Godec – kantavtor – kanta od avtorja – reflektor – močna svetloba – Samos – Vasilij Kandinski – svet zveni ...*

1.3 Razdalja do pripovedi¹⁰ (humor, ironija, parodija, groteska)

Sodobni roman razbija iluzijo, da živimo v svetu predvidljivih dogodkov, jasnih pomenov in zanesljivih resnic. Njegova nagnjenost k neobičajnim in nepričakovanim miselnim spojem ter paradoksalnim situacijam je povezana z naravnostjo h komičnemu, grotesknemu in absurdnemu. Tovrstne »vrstne poteze« so v obeh maturitetnih romanih očitne v estetski in intelektualni ironični igri, ki opravlja vlogo relativizacije in demistifikacije splošno sprejetih prepričanj, vrednot in idealov. Ker Kundera razume roman kot subverzivno literarno vrsto, je logično, da bo v njem prav z ironijo razbijal stereotype ali nezaželenе predstave. Tako nepopolnosti človekovega bitja in absurde paradoksalnosti ne prikazuje kot resnično zlo ali tragično dejstvo (Ribnikar 1990: 41), ampak vse motri s humorjem ali ironijo. Kundera (1988:

⁹ Notranji monolog je literarno oblikovno sredstvo za predstavitev misli, vtisov in asociacij, bistvenih za prozne like. Notranji monolog je iznajdba modernističnega romana, ki se nanaša na neposredno predstavljanje vtisov, spominskih predstav ali drugih asociacij v zavesti protagonistov. To je torej tista vsebina posameznikovega jaza oz. njegove zavesti, ki implicira odsotnost vsakršne distance in ki brez tradicionalnega posredništva pripovedovalca ustvarja v pripovedi podobo brezosebnega stila. Pri tem pa moramo vedeti, da vsebuje notranji monolog značilnosti avtorjevega literarnega simuliranja psihičnih procesov, zato ga razumemo kot poskus literarnega izražanja nezavednih procesov oz. človekove zavesti, kjer misli in občutki niso racionalno artikulirani. Osnovni zgradbeni princip notranjega monologa je asociacija, zato pogreša logično, gramatično in kronološko urejenost. Ker je prostor nezavednega govora, briše meje med percepcijo in spominom, sedanostjo in preteklostjo ter gradi neko samosvojo poetiko sugestije.

¹⁰ Odmik od pripovedovanja predstavljata tudi esejizacija in lirizacija, vendar sta to temeljna postopka mehčanja epskega jedra in v tem smislu preoblikovalca pripovedi. Do pripovedi torej ne vzpostavljata razdalje, pač pa sam pripovedni tok prekinjata, preusmerjata in preoblikujeta. Kot sodobna pripovedna postopka pa sta idealno mesto za naselitev ironije, humorja, parodije in groteske, zato so prav esejizirani odlomki tudi najbolj podvrženi ironizaciji oz. različnim razdaljam do pripovedi.

88, 137) sam trdi, da je njegovo premišljevanje že od vsega začetka zastavljeno v ludističnem, posmehljivem, izzivalnem in preizkuševalnem tonu. Ironija se norčuje ali napada, hkrati pa nam spodmika tla pod nogami, saj nam svet prikazuje kot nekaj skrajno dvoumnega. Literarna zgodovina pa dodaja, da njegove pripovedi sledijo *rabelaisovski tradiciji* (šala, parodija, ironija, ironična persiflaža, črni humor ...), saj je resnici od »božjih atributov« ostal le še *rabelaisovski smeh* nad radostjo odkrivanja (ponazoritev ironije v **prilogi 2**).

Tudi filozofsko razmišljanje (npr. Rorty 1998: 102) razlaga Kunderovo prozo kot besedila, v katerih se avtorju zdi smešno, kako najdevamo v svojem iskanju neizrekljivo Drugega opravičilo za neupoštevanje precej drugačnih iskanj drugih ljudi. Smešno se mu zdi celo misliti, da obstaja nekaj takšnega kot je Resnica, ki presega užitek in bolečino. Tovrstna filozofska perspektiva izoblikuje ironično vzdusje, ki je prevladujoče v češkem romanu, v slovenskem pa ga preglasi nostalgija. Ironizacija namreč ni zajela vseh pripovednih prvin (v *Neznosni lahkosti bivanja* so ironizirani: zgodba, literarne osebe, pripovedovalec, perspektiva in kronotop), pač pa predvsem glavno literarno osebo. Prvoosebni pripovedovalec Matjaž se začne posmehovati samemu sebi že na prvi strani, ko na odru čaka začetek nastopa in ga napovedovalec napove kot legendo slovenskega kantavtorstva. Do tako visokoleteče oznake je ironično skeptičen, zato se (glede na to, da se mu zdi legenda primerna oznaka za umrlega umetnika) poimenuje sveti Matjaž Godec, kanta od avtorja. Ironična ost je skozi celoten roman uperjena v Matjaževo samopodobo (preko njegovega pogleda pa tudi v globalizirano družbo) in njegov tragično absurden položaj v svetu. Z ironizacijo je demistificirana celo njegova največja vrednota, glasba. Prav humorno, ironično in cinično razmerje do pripovedi bistvene reference o brezizhodnosti propadlega trubadurja pregnete tako, da se izogne čerem sentimentalnosti, a se kljub temu ujame v zanke patetične elokvence. Če se je češki roman tudi v najostrejših bivanjskih položajih izognil patetiki prav zaradi ironizacije, pa tega *Pimlico* ni zmogel. Patetično privzdignjena govorica hoče zadržati privilegirani položaj izvrženca in zanikovalca; ker do svojega »poslanstva« ne vzpostavi trajne humorne ali ironične distance, ga poskuša prav s patetiko neuspešno povzdigniti v nostalgični ideal.

1.4 Literarna oseba

Zaradi razdrobljenosti, fragmentarnosti in nelinearnosti zgodbe usmerja pravilna interpretacija sodobnega romana svojo pozornost od dogajalnega niza h karakterizaciji oz. analizi literarnih oseb. V šolski interpretaciji je preučevanje karakterizacije najbolj uspešno. Osnovni enoti epske strukture sta namreč dogodek in lik – ker je dogodkov v tradicionalnem smislu zelo malo, pa še ti so se izognili narativni logiki, je smiselno preučiti vsaj eno epsko enoto, torej literarno osebo. Ker je ta še posebej pomembna za utrjevanje bralnega spomina sodobnega romana, saj ravno literarni lik najbolj enotno povezuje pripovedne prvine med seboj, se bo nadaljnje razmišljanje posvetilo analizi romaneskni oseb. Vtis enotnosti prebranega je za mlajše bralce zelo pomemben, ker jih razpršenost večkrat prestraši: raziskave namreč kažejo, da ohranimo podobo literarne osebe še dolgo potem, ko smo že pozabili zgodbe knjige

(Zupan Sosič 2003: 24–25). Analize pripovednih oseb so za šolsko interpretacijo še toliko zanimivejše, ker sistematizirajo razpršene reference ter osmišljajo miselni, čustveni in domišljjski ustroj glavnih likov. V identiteto pripovednih oseb se prebijemo skozi t. i. notranji vpogled, postopek vpogleda v mišljenje, čustvovanje in doživljanje likov. Ta v sodobnem romanu ni izpeljan preko »zunanjega« in »notranjega opisa«, torej opisa zunanosti in notranosti. V obeh maturitetnih romanih smo poučeni o razmišljanju, duševnosti, čustvenosti, sanjah, vizijah, halucinacijah in zablodah obeh osrednjih parov; o njihovem zunanjem izgledu pa le malo. Le to, da je Matjaž večkrat zanemarjen, Tomaž se stara, obe ženski pa sta čedni in budni opazovalki svojega telesa.

Esejizacija, lirizacija in postopki ustvarjanja razdalje do pripovedi (humor, ironija, parodija) zavirajo zgolj hlastanje po zgodbi, ki ga v tradicionalnem romanu vzdržuje suspenz. S svojimi prekinitvami, premori in zastranitvami ponujajo več bralne svobode in racionalno-emocionalne prožnosti. Vsi naštetih preoblikovalci (esejizacija, lirizacija, ironizacija ...) tradicionalne pripovedi pa niso pomembni samo za rahljanje zgodbe, ampak tudi za posodabljanje karakterizacije,¹¹ saj prav preko njih izvemo veliko informacij o filozofsko-miselnem ustroju literarne osebe. Tako je esejizacija eden izmed glavnih postopkov karakterizacije v *Neznosni lahkosti bivanja*, ki prikazuje prvine posredne in kombinirane karakterizacije, torej delovanje in obnašanje oseb ter sodbe drugih literarnih likov, pomešane s komentarji pripovedovalca. V sodobnem romanu neposredna karakterizacija, tj. avtorjev opis oz. piščevo pojasnjevanje lika, izgine, kar se je zgodilo tudi v obeh romanih. V *Pimlicu* pa se omenjenim postopkom karakterizacije pridružuje tudi notranji monolog, ki v češkem romanu ni prisoten.

Kundera (1988: 37) svojih romanov prav zaradi tega ne razume kot psiholoških romanov,¹² saj se dokopati do človekovega jaza v njegovih romanih pomeni dokopati se do bistva njegove eksistencialne problematike. Kundera ne zanimajo sociološke, estetske ali psihološke definicije, pač pa fenomenološke, tj. iskanje bistva v človekovih

¹¹ Karakterizacija je označevanje literarnih oseb po njihovih posebnostih oz. način prikazovanja bistvenih značilnosti osebnosti. To je tudi proces in rezultat raziskovanja in razlaganja stanj in postopkov določenega posameznika, umetniško oblikovanje, ki v prozi in dramatik ustvari fiktivne osebe, največkrat z namenom, da bi te delovale kot žive. Karakterizacija se deli na neposredno (avtorjev opis glavne osebe) in posredno (delovanje, obnašanje in način govora literarne osebe ter sodbe ostalih). Obstaja pa tudi kombinirana karakterizacija, sestavljena iz neposredne in posredne, upoštevajoč kumulativne postopke, ki oblikujejo bolj ali manj popoln portret neke osebnosti s poudarjenjem konkretnih podrobnosti in bistvenih oz. prevladujočih značilnosti. Karakterizacija se deli še na statično (če v njej prevladuje samo ena značilnost) in dinamično oz. razvojno (ta sledi spremembi osebnosti in dozorevanju brez popreproščanja) ter shematično (poudarja moralne in socialne vrednote in se zateka h karakterološkim shemam pozitivnih in negativnih likov).

¹² Psihološki roman je osredinjen na čustveni svet in notranje življenje glavnega junaka ter pomembnih osebnosti. Dogajanje je podrejeno motivom in duševnim reakcijam; najpogosteje je pisan v prvi osebi in pisemski obliki. Moderni psihološki roman (npr. romani V. Woolf, J. Joycea, M. Prousta ...) se pojavi v 20. stoletju, v katerem prevladuje psihologija nezavednega in iracionalnega; njegovo najpogostejšo literarno oblikovno sredstvo je notranji monolog. Oznaki psihološki roman se je češki roman izognil, primerna pa je za slovenski roman v smislu večžanrskosti.

položajih. Tu se seveda postavlja vprašanje, kako se na nepsihološki način dotakniti jaza? Kundera predlaga spoznavanje eksistencialnega koda, saj kod slehernega junaka sestavlja nekaj ključnih besed. Za Terezo so to: *telo, duša, vrtoglavica, neboljenost, idila, Raj*. Za Tomaža npr. *lahkost in teža*. Franza in Sabino je pisatelj raziskal s pomočjo razčlenbe naslednjih besed: *ženska, zvestoba, izdaja, glasba, temà, svetloba, povorka, lepota, domovina, pokopališče, moč*. Kunderov pristop k likom torej ni psihološki, tehnika izoblikovanja likov pa ni realistična (Ribnikar 1990: 44). Ustvariti »življenje« junaka pomeni seči do dna eksistencialne problematike, to pa avtorju (Kundera 1988: 43) pomeni seči do dna tistih nekaj položajev, tistih nekaj motivov, celo tistih nekaj besed, iz katerih je zgneten. Razlog za to je dvojen: filozofski značaj njegove proze, saj njegova literatura aktivira razum; drugi razlog pa je posledica prvega, torej izročnost njegovih junakov določenemu problemu. Sam namesto termina psihološki roman predlaga avktorialni roman, nekateri pa omenjajo tudi zasilno oznako fenomenološki roman, katera se avtorju ne zdi pravilna, saj se je roman ukvarjal z iskanjem bistva že davno pred fenomenologijo – za oba naj bi bili značilni distanca do likov, stilizacija in preigravanje s fikcijo. Bolj kot manj uveljavljena in nepotrjena izraza avktorialni roman in fenomenološki roman bi njegovim romanom ustrezala literarnosmerna oznaka **post/eksistencialistični roman**.

Ko so Kunderu očitali, da zanemarja zunanost literarnih oseb, je v *Umetnosti romana* predlagal, naj pri branju *Neznosne lahkosti bivanja* bralci spremenijo svoje bralne navade, ki jim jih je izoblikoval psihološki realizem, predvsem pa naj prekršijo naslednja pravila: o vsakem junaku je potrebno postreči s kar največ podatki (zunanost, govor, vedenje), poznavanje junakove preteklosti in junakova neodvisnost od avtorjevega komentarka. Tudi v Deklevovem romanu so kršena vsa tri pravila, a s to razliko, da zadnje pravilo ni upoštevano le v zadnjem poglavju, kjer se pojavi avktorialni pripovedovalec in so njegovi komentarji sestavni del pripovedi.

Literarne osebe v obeh romanih imajo veliko skupnih značilnosti, razlikujejo pa se po načinu karakterizacije. Tomaž in Tereza, Sabina in Franz se ne predstavljajo sami, saj to stori avktorialni pripovedovalec, medtem ko v *Pimlicu* največ informacij o literarnih osebah izvemo iz govora, notranjega monologa in dialoga. Eksistenčni modus romanesknih oseb je bistveno drugačen prav zaradi drugačnosti njihove govorne predstavitve: v *Neznosni lahkosti bivanja* pripoveduje zgodbo posodobljeni avktorialni pripovedovalec, ki ga Kundera imenuje ironični pripovedovalec, V *Pimlicu* pa personalni pripovedovalec skozi perspektive treh oseb, Nastje, Matjaža in Mitje. Kljub različnosti pripovedne perspektive (avktorialna, personalna) so si pripovedovalci podobni po osvetlitvi pomembnega dogodka iz več gledišč. Tako je prvi zmenek Tomaža in Tereze predstavljen večkrat: najprej kot povod za Tomaževo razmišljanje o smiselnosti globlje ljubezenske zveze, nato pa kot ena izmed različic Terezinega samoopogumljanja in esejizirano razmišljanje o karakterizaciji (**priloga 1**). V *Pimlicu* pa je ta demokratičnost različnih perspektiv istega dogodka še bolj sistematična (takšna sistematizacija je npr. značilna za Kunderov roman *Šala*), saj se moška in ženska perspektiva v slovenskem romanu izmenjujeta.

Od 21 poglavij tvori 11 poglavij Nastjino zgodbo, 10 Matjaževo, 7 pa jih je zapisanih kot dnevniško oz. zvočno gradivo. Tako se isti dogodki podvajajo: Nastjin prvi stik z Jonasovimi rokami v ateljeju, prepir v gostilni Romeo in Julija, prepir na domačem stranišču, zapeljevanje Eve, srečanje v Mestni galeriji, ljubljenje z Mitjo. Tudi perspektive so treh vrst: Nastjina, Matjaževa in perspektiva avktorialnega pripovedovalca v vlogi ironičnega komentatorja v zadnjem poglavju, čeprav sam avtor (Berger 1997: 88) poudarja dve perspektivi: »Tisto, zaradi česar junaka svojega odnosa ne moreta vzdržati, postaja razpoznavno prav iz položaja različnosti, samotnosti njunih bitij iz dvojne ekspozicije, dvojne osvetljave istih dogodkov in situacij, ki jih živita. Tokrat je roman pisan skozi oči dveh kamer, ki včasih beležita prizore zaporedoma, drugič hkrati.«

Različni pogledi na svet tudi na ravni karakterizacije (literarnih oseb in pripovedovalcev) potrjujejo začetno tezo, da v sodobnem romanu ni več ene same resnice; če pa ta je, se razceplja ali razpršuje. Zato je ena najpogostejših tem evropskega sodobnega romana nesporazum, ki nastane zaradi subjektivnega videnja in doživljanja sveta – uvedba različnih subjektivnih projekcij istih situacij in dogajanja pokaže bralcu njihovo neskladnost. Ambivalentni status resničnosti se zrcali tudi v etičnem presojanju, ki spet zanika veljavnost ene same resnice. Kundera se npr. v svojih romanih zaveda, da si bralec želi svet, v katerem sta dobro in zlo jasno razpoznavna, a ju v svoji prozi enači, in tako izničuje. Relativizem »mehča« tudi *Pimlico*, kjer se nedorečenost, gibljivost in večplastnost iztečejo celo v odprt zaključek, saj se roman konča z nadrealističnim prizorom.

V smislu odprtosti, nezaključenosti in večpomenskosti doživljamo tudi literarne osebe sodobnih romanov; njihovo pestrost lažje razumemo primerjalno, s poznavanjem literarnih oseb celotnega romanesknega opusa. Kundera in Dekleva si za glavne protagoniste izbirata intelektualce, ki jim Kundera dodaja »češko« skrivnost (Kožmin 2003: 271), tradicijo velikih plebejskih likov, kot je npr. Tereza. Poleg osrednjih moških likov se pojavljajo tudi ženski, ki s sogovorniki vzpostavljajo enakopraven dialog.

Deklevovi junaki vseh treh romanov (*Oko v zraku*, *Pimlico*, *Zmagoslavje podgan*) so si podobni po duhovnem in značjskem ustroju – kot umetniki in filozofi izgorevajo v iskanju lepote in smisla, zaradi svoje hipersenzualnosti pa izgubljajo čut za mero in propadajo. Deklevov romaneskni lik je meščan, intelektualec, panični in preseženi človek, ujet v borbo za metafizično. Zazrt je v preteklost, medtem ko ga sedanjost ali prihodnost napolnjujeta s tesnobo. Njegovo notranje življenje je posredovano preko notranjega monologa, tako da dogajalnost preglasijo miselne izpeljave, meditacije, filozofski premisleki, halucinacije in čustveni utrinki.

1.5 Kronotop

Bralne raziskave urbanih likov morajo biti poleg raziskave karakterizacije vezane še na analizo kronotopa, zveze med strukturo prostora in časa. Če je za sodobni

roman značilno, da se velikokrat odreče smiselnosti in logičnosti časovnih razmerij, pa deluje prostor zaradi manjših možnosti modifikacij kot trdnjša pripovedna prvina (Zupan Sosič 2006: 71). Odkar sta prostor in čas vzajemno povezana v t. i. kronotop, je Bahtin (1982: 219–220) prepričan, da je ravno kronotop tisti, ki priskrbi pripovedovanju bistveno osnovo. Vsi abstraktni elementi – filozofske in socialne posplošitve idej, analiz, vzrokov in posledic – težijo skozi kronotop in se skozenj utelešajo.

Urbano okolje uvršča oba romana v t. i. **urbani roman**,¹³ ki je čedalje pogostejši tudi v sodobnem slovenskem romanu. V njem postaja erotika zadnji prostor bližine, pa še ta je največkrat le začasni azil. Ljubimci si boleče prizadevajo za telesno in duševno uskladitev v trenutkih fizičnega zbliževanja; spodletela erotična srečanja pa se sprevračajo v simbol nerazumevanja, distance in odtujenosti med ljudmi. V *Neznosni lahkosti bivanja* postane resnična razdvojenost človeških bitij glavna tema celega poglavja, ki ima značilen naslov *Nerazumljene besede*. Nezmožnost pravih srečanj zasebnih svetov se najbolj radikalno odraža v erotičnem prizoru, ko sta ljubimca tudi v času erotičnega stika psihično oddaljena. Prav v erotičnem doživetju – paradoksalno – junaki vedno znova spoznavajo dvojnost duše in telesa, eno najpogostejših tem Kunderovih romanov. Ne samo klasični urbani dejavniki – kot npr. nevroza, preganjavica in ambivalenca – ampak predvsem problematika dvojnosti duše in telesa je glavni izvor stalnih nesporazumov med literarnimi liki. Ta je v Kunderovih romanih vezana na dvojnost teža-lahkost, ki je njegova obsesivna tema. V *Neznosni lahkosti bivanja* se je pisatelj lotil iz premišljevanja znamenite Descartesove definicije človeka kot gospodarja in lastnika narave. Kundera je prepričan, da je z razvojem znanosti človek spoznal, da ni ne gospodar ne lastnik narave, v lasti nima niti zgodovine niti samega sebe. Če se je Bog poslovil, sam pa tudi ni gospodar, se planet giblje v praznem brez gospodarja, in to je neznosna lahkost bivanja (Kundera 1988: 49).

Ambivalentni in odtujeni sodobniki v obeh maturitetnih romanih iščejo lastno identiteto v evropskih prestolnicah: Ljubljani in Londonu; Pragi in Zürichu. Njihov nihilizem je projiciran na mestni utrip. Glavni liki, uporniki in zanikovalci, mesta ne doživljajo samo kot vizualni dokaz moralne in estetske dekadence, pač pa jim pomeni tudi zavetje pred lastnimi zablodami. Raziskava kronotopa obeh romanov je pokazala, da prostorska premestitev služi kot simbol osebne razvoja in razkroja literarnih likov. Tereza je s prihodom v Prago pretrgala travmatične družinske vezi in vsaj za nekaj časa svobodneje zaživela (dokler je ni povsem ohromila Tomaževa nezvestoba), mesto ji je ponudilo možnost družbene in umetniške akcije. Premik iz enega kulturnega okolja v drugo, iz Prage v Zürich, ji utrdi prepričanje o brezizhodnosti

¹³ Za porast slovenskega urbanega romana lahko poleg splošnih motivacij (čedalje hitrejši razvoj, informacijska eksplozija, medijska prevlada ...) upoštevam še specifične (nastanek samostojne države in sprememba Ljubljane v njeno prestolnico). Po tipologiji W. Kayserja (roman lika, dogajanja, časa in prostora) se urbani roman uvršča v roman prostora. Nekaj sodobnih urbanih romanov, v katerih je osrednje prizorišče Ljubljana: *Predmestje*, *Tek za rdečo hudičevko* V. Möderndorferja, *Pasji tango* A. Čara, *Fužinski bluz* A. Skubica, *Milovanje* N. Kokelj, *Šolen z Brega*, *Rožencvet* Z. Hočevarja, *Sukub* V. Žabot, *Aritmija* J. Virka, *Golobar*, *Gluhot* J. Hudečka, *Viktor Jelen*, *sanjač* V. Štefanca ...

ljubezenske zveze, zato se vrne v Prago. Zadnja selitev utrujena ljubimca ne ozdravi bolehanja od razočaranja; podeželje s svojim zožanim življenjskim ritmom pomeni njun poraz (vsaj Tomažev), smrt Karenina pa tam napoveduje dokončno smrt njune ljubezni.

Tudi v *Pimlico* so prostorske premestitve simbolične. Prostor ima v tem romanu še pomembnejšo vlogo, saj je že naslovno izpostavljen, hkrati pa je *Pimlico*, angleška podzemna postaja, simbol harmonične ljubezni med Matjažem in Nastjo. Največkrat to ljubezen podoživlja Nastja, tako da iz njenih spominov, v katerih je *Pimlico* motiv mladostne svobode in ljubezni, prerašča v ljubezenski simbol. Ta biva v romanu na modernistični način (Zupan Sosič 2006: 74), torej ne kot trdna prostorska komponenta, ampak kot raztegljiv prostor v zavesti obeh junakov. Pretočnost prostora v čas je bistvena logika spominov, predstav in asociacij. Nastja ugotavlja (Dekleva 2006: 122), da je to, na žalost, lastno le umetnini:

To, kar je povedal Jonas, je bistvo kiparstva, prostor se v presečiščih pogledov preobrazi v čas. S tem smo naleteli na vrhunsko dvosmiselnost življenja: snovno je duhovno, senzualno je eterično. Česar ne razume Bog, česar ne razumeš ti, Matjaž, je jasno umetnini.

Sublimacija mladostne dogodivščine v simbol ljubezenske sreče je skozi Nastjino razmišljanje izpeljana sinestetično, saj ji *Pimlico* ne pomeni samo imena postaje, ampak tudi posrečeno zvočno igro. Pravzaprav ljubimca ne vzdržita v realnem prostoru in času (Ljubljani po osamosvojitvi), zato je njun prostorsko-časovni beg stalen. Bežita v čase in prostore svojih študentskih let, netesnobno pa se počutita samo v mestnem jedru. Oba začutita terapevtsko moč stare Ljubljane, Nastjino razpoloženje izboljša vživljanje v mestni utrip in ležernost nekdanje Šempeterske ulice, Matjaž pa začuti podoben kronotopski zamik ob Gradaščici v Trnovem. V življenju vseh glavnih likov prevladuje topografija notranjih (zaprtih) prostorov, ki s prostorsko statičnostjo kaže na bivanjsko utesnjenost.

Ker so Matjažu, Terezi in Tomažu določeni prostori v zgodovinsko pomembnem času zaznamovali življenja, v romanu pa jih opredelili kot družbena bitja, se na koncu lahko upravičeno vprašamo, koliko naj (v prid šolski interpretaciji) raziščemo zgodovinske okoliščine romana, praško pomlad 1968 in ljubljanske študentske nemire konec 60. let 20. stoletja. Dokumentarističen pristop je lahko del uvajalne motivacije, ne sme pa s svojo podatkovnostjo preglasiti razumevanja celote romana. Na previdnost do pozitivističnih pristopov nas opozarjata že sama značaja sodobnega romana in sodobne interpretacije, omenjena že na začetku, prisluhniti pa moramo tudi drugim signalom. Eden izmed njih je npr. Kunderovo (1988: 44–46) razmišljanje o štirih načelih razmerja roman-zgodovina. Prvo načelo predstavi Kundera kot ekonomičen pristop, zgodovino uporablja kot sceno z nekaj najnujnejšimi rekviziti. Drugo govori o tem, da od zgodovinskih okoliščin izbere le tiste, ki pripeljejo junaka v kak značilen eksistencialni položaj. Tretje je logična posledica prvega: medtem ko zgodovinopisje piše zgodovino družbe, romanopisec piše o človeku, zato si izbira prezrte (manjše) zgodovinske dogodke. Najtehtnejše pa je četrto načelo: sama zgodovina se mora

znajti v vlogi eksistencialnega položaja, ki je podvržen razčlembi. Tudi za branje *Don Kihota* ni potrebno poznavanje španske zgodovine, zato pri branju romana *Neznosna lahkost bivanja* avtor odsvetuje sistematično pridobivanje zgodovinskega znanja oz. poglobljanje v češko zgodovino. Tudi literarna zgodovina je bila pri poimenovanju njegovih romanov previdna; nihče jih ni poimenoval zgodovinski roman ali politični roman, pač pa so paradoksalno prepletenost osebne in zgodovinske usode tudi poimenovali s paradoksalnima izrazoma ljubezenska knjiga o politiki in politična knjiga o ljubezni.

Tudi pri določitvi *Pimlica* moramo biti previdni. Tu zaradi polpretekle zgodovine oznaka zgodovinski ali politični roman sploh ni primerna, pač pa se zdi ustreznejši podtip zgodovinskega romana, tj. **roman ključ**, roman s ključem ali ključni roman. Ta s številnimi signali prepozna aktualno in preverljivo resničnost, dobro informirani bralec pa v njem prepozna osebe iz resničnega življenja, ki so »zamaskirane« (Hawthorn 1997: 59). Tako bo v *Pimlicu* prepoznal predvsem soustvarjalce kulturnega življenja v 90. letih 20. stoletja, katerih imena so rahlo modificirana (edino nespremenjeno ime je Iztok Premrov): Bard Laureatus (Bard Iucundus), Mojmir Zupančič (Tadej Zupančič), kulturni minister J. Š. (Jožef Školč). Najbolj prepoznavni so prostori ljubljanske kulture, poimenovani z resničnimi imeni (Mladinsko gledališče, Likovna akademija, studio RTV, Pen klub, Equrna, KUD Trnovo, Konzorcij, Mestna galerija) in gostilne (Romeo in Julija, Sax Pub, Turist ...). Tovrstno žanrsko določenost relativizira modernistična govorica z esejizacijo in dosledna lirizacija, ki postavljajo pod vprašaj tudi termin **biografski roman** – takoj ko je roman označen za lirizirani roman, so relativizirana žanrska poimenovanja, predvsem če jih ne razumemo kot žanrsko sinkretična. *Pimlico* kot lirizirani roman torej ne more biti roman ključ ali biografski roman, ima pa nastavke obeh.

Biografski roman odlikuje odprto, nedorečeno pripovedovanje z domišljjskimi vložki, ki portretira biografiranca v zasebni sferi. Matjaž, literarizacija Tomaža Pengova, kantavtorja in člana bivše skupine Salamander, je v tem smislu še odprtejša, saj jo lirizacija in esejizacija preusmerjata, tako da se resnična podoba Pengova umika romanesknemu liku ostarelega iskalca in zanikovalca. Manj problematična je žanrska oznaka **ljubezenski roman**, vezana na tematološko določitev. Potrdil jo je celo avtor sam, in ker kot vsi sodobni ljubezenski romani postavlja v središče metaforiko telesnega, je hkrati tudi **erotični roman**. Gibljiva žanrska določitev je ponovni (še žanrski) dokaz sodobnosti *Pimlica*, hkrati pa tudi odraz časa, saj je sodobni slovenski roman v zadnjem desetletju žanrsko sinkretičen, spoj različnih žanrov, ki se med seboj prepletajo, povezujejo in preblikujejo. Tako romana ne moremo obravnavati kot psihološkega, biografskega romana ali kot romana ključa, pač pa moramo prisluhniti njegovim bistvenim pripovednim določnicam. Ker je lirizirani roman, postanejo vsa ostala žanrska poimenovanja le del njegove žanrske sinkretičnosti, svojo avtonomnost ohranjata samo širša termina lirizirani in urbani roman. *Pimlico* je torej lirizirani urbani roman (pravilna tudi priredna oznaka lirizirani in urbani roman) z značilnostmi esejiziranega romana, v katerem se prepletajo nastavki psihološkega, biografskega in ljubezenskega (tudi erotičnega) romana ter romana ključa.

2 Pasti maturitetnih priročnikov

Sodobnost maturitetnih romanov in njej prilagojena šolska interpretacija bi morali biti osnovno izhodišče letošnjih maturitetnih priročnikov.¹⁴ Že bežen pregled njihove bere pa dokazuje ravno nasprotno: priročniki so zasnovani tako kot vsa leta nazaj, hkrati pa že dolgo ponavljajo iste spodrslejaje. Teh je toliko, da bi jim lahko posvetila samostojno študijo; a ker bi se s tovrstnim diskurzom oddaljila od predmeta razprave, prav tako pa ni moj namen kritično oceniti vse letošnje priročnike, bom tu le nakazala nekatere njihove najbolj očitne pomanjkljivosti in nevarnosti.

Ena izmed njih je že tradicionalna: polovico (včasih celoto) maturitetne študije običajno predstavlja natančna, zelo podrobna obnova zgodbe, največkrat kar po poglavjih. To lagodno opravilo piscu prihrani trud raziskovanja uspešnih, prodornih, primernih in inovativnih pristopov k literarnemu delu, dijaku pa popolnoma zniža nivo bralne motivacije in oslabi njegovo bralno koncentracijo. Zgodba je namreč globinska struktura proznega ali dramskega besedila in kot taka posledica številnih miselnih procesov (npr. abstrahiranja, analize, sinteze, indukcije, dedukcije ...) – ponudba že izpisane zgodbe bo bralni proces zavrla, lahko pa celo zaustavila, predvsem pri bralcih, katerih »bralna osebnost« še ni izgrajena, tako da bodo nekateri prebrali samo priročnik, ne pa berila. Podrobna zgodba pa povzroči še drugačno škodo: zaradi občutka, da je knjiga že vzorno reflektirana v zgodbi maturitetnega priročnika, dijaki zanemarijo drugo ali večkratno branje; ko pa se odrečejo ustvarjalno-analitičnemu branju, se tudi izmaknejo izhodišču in cilju literarnega pouka, tj. celostnemu literarnemu branju.

Letos je pisno posredovanje zgodbe v priročnikih še bolj nesmiselno in neučinkovito, saj sodobni roman zahteva sodobne pristope (ne pa tradicionalnega obnavljanja zgodbe), ki zaradi fragmentarnosti in nelinearnosti zgodbe težijo k natančnemu opazovanju esejizacije, lirizacije, ironizacije ter analizi literarnih oseb in kronotopa. Da bi neizkušeni pisci maturitetnih študij prikrili lasten manko interpretativnega znanja, postavljajo »resno-zahtevne« naloge, ki pa vedno preverjajo le dijakov podatkovni spomin. Tako sprašujejo po nesmiselnih podrobnostih (celo po poglavjih) in ustvarjajo vtis, da je osnovno načelo maturitetnega branja polnjenje podatkovne baze, ne pa prave naloge, kot so iskanje bistvenih sporočil, reševanje literarnih ugank, razvezovanje simbolike in metaforike, razlaganje večpomenskih mest, povezovanje spoznavno-čustvenih izkušenj, odpiranje sebe sebi in drugemu, ponotranjanje zanimivih referenc, ugotavljanje umetniške moči besedila, spoznavanje tipičnosti in specifičnosti jezikovno-stilne podobe berila ... Hkrati pa nekateri pisci maturitetnih študij navajajo mlade bralce k preverjanju določenih podatkov v realni resničnosti s pomočjo objektivnih sredstev. Tako ustvarjajo vtis, da je literatura le bežen (tudi lažen) odsev stvarnosti in rušijo »bralno iluzijo« fiktivnosti leposlovja. Današnje

¹⁴ Maturitetni romani so hitro postali plen različnih založb, ki vsako leto tudi hitijo natisnit in prodat maturitetne priročnike. Pri tem le redke upoštevajo razgledanost in strokovnost piscev, hkrati pa tudi njihove razlagalne spretnosti, prilagojene šolski interpretaciji.

mlajše generacije so že tako nagnjene k dokumentarističnosti, zaradi katere izgubljajo primarni dar domišljijskega uživanja v branje, zato so naloge tipa »Poiščite čim več podatkov o življenju in delu Tomaža Pengova in preverite, če je njegova biografija dosledno upoštevana v *Pimlicu*« škodljive.

Še bolj nevarno pa je četrtošolcem, ki romana še niso prebrali ali so z branjem komaj pričeli, vsiljevati lastno mnenje o njem. Če je to mnenje tako krivično negativno, kot je v priročniku Sama Savnika *Esej na maturi 2007*, je dolžnost učitelja, da takšen priročnik odsvetuje ali pa opozori na njegove slabosti. Učenci so namreč že tako obremenjeni s splošnimi strahovi in predsodki pred maturitetnimi preizkusi, zato je nepravilno, da jih ohromijo še priročniki. Pisec se v uvodu študije *Pimlico ali neznosna dolgočasnost branja* sicer zavaruje s splošno frazo »jo bom obravnaval z osebnega stališča«, a pri tem pozablja, da osebno stališče, ki je popolna sovražnost¹⁵ do celotnega opusa izbranega avtorja, ne more biti tvorna pobuda za pisanje kakršnegakoli maturitetnega priročnika.

Ne samo erotična tema, Savnika motijo tudi literarni junaki, ki se mu zdijo polljudje. Zaradi nepoznavanja sodobne literature¹⁶ kot bogatega prizorišča ambivalentnih, nevrotičnih in osamljenih likov projicira svoj odpor do sodobne literature na sodobne like, še posebej na tiste, ki iščejo erotiko kot azil. Tako je nenaklonjen Nastji, ko njeno spolno vznemirljivost razume kot nekaj karakterizacijsko negativnega, kar potrdi tudi s citatom igralca (ne pa npr. literarnega znanstvenika ali preučevalca sodobne literature) Orsona Wellsa: »V spolno vznemirljivih ženskah je nekaj umazanega in prostaškega.« (Savnik 2006: 106.)

O površnosti in napačnosti Savnikove analize sploh ne bom pisala; naštela bom le nekaj napak, ki so v tovrstnih študijah neodpušljive. Prva je navajanje napačnih podatkov: na str. 81 je letnica izida romana *Zmagoslavje podgan* 2006 (pravilno 2005), na str. 87 piše o Zupančiču (pravilno Župančič) ... Drugi tip napak je literarnoteoretske narave: ko obnavlja zgodbo po poglavjih, Savnik zapiše napačni termin oblika za notranji monolog (pravilno je literarno oblikovno sredstvo), ki je celo nedosledno uporabljen, ponekod oblika, drugod samo notranji monolog. Napak tretje, literarnointerpretativne skupine, je največ, zato bom omenila le nerodni in neprimerni ponazoritvi za dokaz določenih trditev. Takšna je npr. na str. 87, ko razlagalcu ni všeč naslov poglavja *Na obali brez obzorja*, in to predvsem zaradi napačne izbire – »neslovenske« – besede obala. Dokaz je naveden v oklepaju:

¹⁵ Savnik opravičuje svojo bralno nestrpnost s površnim dokazom o šibkosti celotnega Deklevovega opusa in se spreneveda, da ne ve, kako na tak način negira literarni okus strokovnih bralcev, ki so letos, 2006, izbrali Deklevo za Prešernovega in Kresnikovega nagrajenca. Ključni dokaz literarne šibkosti (Savnik 2006: 84) se mu zdi posebno doživljanje ljubezni, ki jo Deklevovi junaki začitijo dve pedi nižje od srca. Da je *Pimlico* nekvaleten, dokazuje z »nekvaleto« pesniške zbirke *Panični človek*, predvsem ga motita citirana verz: »Moj jonski ud je jambično napet ...« in »... tipam ljubo, vročo med nogama ...« Tu se nam zastavlja vprašanje smiselnosti vrednotenja konkretnega romana na osnovi neromaneskega gradiva, torej dveh verzov pesniške zbirke.

¹⁶ Do sodobne literature čuti pisec odpor; ponižuje tudi svetovno priznanega slovenskega pesnika T. Šalamuna, ki se mu zdi zaradi uporabe besede *fuk* v neki svoji pesmi (Savnik 2006: 58) neumen avtor.

(»Mimogrede: nekoč mi je strojni stavec, ki je bil v šoli pri Otonu Zupančiču, rekel, naj neslovensko obalo raje zamenjam s slovenskim bregom ali obrežjem«). Prav tako je nepravilna trditev na str. 85, kjer pisec razlaga trojnost tiska; običajni tisk namreč ni mesto pripovedi (pravilno: pripoved je širši izraz za način ubeseditve, zamenljiv tudi s terminom pripovedovanje), saj je ravno običajni tisk mesto neslišnega govora, največkrat notranjega monologa. Razlaga krepkega tiska je prav tako napačna, saj to ni »premi govori brez narekovajev« (pisec meša različne ravni besedila, v tem primeru literarno oblikovno sredstvo in jezikovna sredstva ...), ampak ubeseditev slišnega govora, velikokrat tudi dialogov.

3

Zadnje poglavje *Pasti maturitetnih priročnikov* potrjuje mojo tezo o značaju sodobne interpretacije, ki se prilagaja svojemu predmetu: sodobnega romana torej ne moremo zaobseči s tradicionalno razlago, pač pa s sodobno, v kateri se romanu približamo preko strukture, v prid šolski interpretaciji sodobnega romana pa je tudi primerjalna metoda, ki jo izpeljemo pri iskanju vzporednosti romanov. Sodobna interpretacija je v osnovi usmerjena v raziskavo pripovednih značilnosti in recepcije sodobnega romana, tj. spoznavanje esejizacije, lirizacije, ironizacije in dialoški interpretacije ob analizi pomembnih elementov epske strukture – literarnega lika – in kronotopa kot prvin, ki priskrbita pripovedovanju bistveno osnovo. Skozi raziskavo pripovednih značilnosti ter analizo lika in kronotopa se odstira še problematika žanrov, ki s svojo gibljivostjo prav tako dokazuje sodobnost obeh romanov. Najprimernejši se zdita širši določitvi; prva je pripovedne, druga pa literarnosmerne narave: lirizirani in esejizirani roman ter post/eksistencialistični roman. V okviru širših poimenovanj je za oba primerna še oznaka urbani roman in (tematološka določitev) ljubezenski roman. Ostali žanrski termini so primerni za določitev *Pimlica*, vendar samo v smislu žanrske sinkretičnosti; torej razumevanja obravnavanega romana kot zmesi naslednjih žanrov: psihološkega, biografskega in ključnega romana oz. spoja njihovih nastavkov.

Literatura

Bahtin, Mihail, 1982: *Teorija romana*. Ljubljana: CZ.

Berger, Aleš, 1997: Pogovor z Milanom Deklevo. Intervju. *Nova revija* 186. 83–89.

Concise Routledge Encyclopedia of Philosophy, 2000. London: Routledge.

Dekleva, Milan, 1997: *Gnezda in katedrale*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura (Zbirka Novi pristopi).

Dekleva, Milan, 1997: *Oko v zraku*. Ljubljana: MK (Zbirka Nova slovenska knjiga).

Dekleva, Milan, 1984: *Narečje telesa*. Ljubljana: CZ.

- Dekleva, Milan, 2006: *Pimlico*. Ljubljana: CZ.
- Dekleva, Milan, 1992: *Preseženi človek*. Ljubljana: Mihelač.
- Dekleva, Milan, 2005: *Zmagoslavje podgan*. Ljubljana: CZ.
- Hawthorn, Jeremy, 1997: *Studying the novel*. London: J. W. Arrowsmith.
- Heidegger, Martin, 1989: *O vprašanju biti*. Maribor: Založba Obzorja (Znamenja, 102).
- Kožmin, Zdeněk, 2003: Identiteta v delih Milana Kundere in Franza Kafke. *Apokalipsa* 73/74. 263–275.
- Kundera, Milan, 1991: *Neznosna lahkost bivanja*. Ljubljana: MK.
- Kundera, Milan, 1988: *Umetnost romana*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Nemec, Krešimir, 1988: *Pripovijedanje i refleksija*. Osijek: Radničko sveučilište »Božidar Maslarić«.
- Novak Popov, Irena, 2003: Lirizacija romana. Miran Hladnik in Gregor Kocijan (ur.): *Slovenski roman. Obdobja 21*. Zbornik predavanj. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik. 379–389.
- Pengov, Tomaž, 1993: *Dih*. Ljubljana: Krainer.
- Pirjevec, Dušan, 1967: Franz Kafka in evropski roman. Franz Kafka: *Grad*. Ljubljana: CZ.
- Pogačnik, Barbara, 2001: Slast hipnega, kot se vtisne v stvari. Milan Dekleva: *Sosledja*. Ljubljana: Nova revija (Zbirka Samorog). 62–78.
- Ribnikar, Vladislava, 1990: Milan Kundera kao romansijer. *Republika* 1–2. 33–50.
- Rorty, Richard, 1998: Heidegger, Kundera in Dickens. *Literatura* 79/80. 91–113.
- Savnik, Samo, 2006: *Esej na maturi 2007*. Žirovnica: Utrinek.
- Zupan Sosič, Alojzija, 2003: Ali beremo maturitetne romane z užitkom? *Jezik in slovstvo* 1. 7–21.
- Zupan Sosič, Alojzija, 2003: *Zavetje zgodbe. Sodobni slovenski roman ob koncu stoletja*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura (Zbirka Novi pristopi).
- Zupan Sosič, Alojzija, 2006: Ljubljana v romanih Milana Dekleve. Marko Stabej (ur.): *Mesto in meščani v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi. 42. seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete. 71–80.
- Zupan Sosič, Alojzija, 2006: *Robovi mreže, robovi jaza: sodobni slovenski roman*. Maribor: Litera.

A MOTIVACIJSKA LISTA

ESEJIZACIJA IN RAZDALJA DO PRIPOVEDI v romanu *Neznosna lahkost bivanja* –
priloga 1

Brezplodno in odveč bi bilo, ko bi se pisec trudil prepričati bralca, da so njegove osebe kdaj zares živele. Niso se rodile iz materinega telesa, pač pa iz enega ali dveh sugestivnih stavkov ali kake tehtne situacije. Tomaž je rojen iz rekla: *einmal ist keinmal*. Tereza se je rodila iz kruljenja v črevesju.

Ko je prvič prestopila prag Tomaževega stanovanja, ji je zabrbotalo v drobovju. Temu se ni čuditi, saj ni ne južinala ne večerjala, zaužila je vsega skromen obložen kruhek na peronu, preden je ob pozni jutranji uri sedla na vlak. Vsa v mislih pri svojem tveganem potovanju je na hrano kar pozabila. A kdor zanemarja telo, toliko prej postane njegova žrtev. Najraje bi se bila v zemljo vdrla, ko se ji je vpričo Tomaža na glas oglasilo drobovje. Toliko, da ni zajokala. K sreči jo je Tomaž že po desetih sekundah objel in lahko je pozabila na glasove svoje notranjosti.

Terezo je potemtakem rodil položaj, ki naravnost surovo razodeva nespravljlivo razklanost telesa in duše, temeljno človekovo izkušnjo.

Nekoč pred davnimi časi je človek osuplo prisluhnil enakomernim udarcem kladiva v globini svojih prsi, ne da bi slutil, kaj pomenijo. Nikakor se ni mogel poistovetiti z nečim tako tujim in neznanim, kot je telo. Telo je bilo kletka, v njej pa je tičalo nekaj, kar je gledalo, poslušalo, se balo, mislilo in se čudilo; to nekaj, ta višek, ki je ostal, če je odmisllil telo, je bila duša.

Danes telo kajpada ni več nikakršna neznanka: vemo, da je to, kar nam bije v prsih, srce in da je nos le skrajni konec cevi, ki štrli iz telesa, da bi pljučem dovajala kisik. Obraz je le komandna plošča, kjer se stikajo vsi telesni mehanizmi: prebava, vid, sluh, dihanje, mišljenje.

Odkar zna človek poimenovati vse dele svojega telesa, ga to telo mnogo manj vznemirja. Prav tako danes že vsak ve, da je duša le delovanje sive možganske skorje. Dvojnost telesa in duše se je odevala v vsakovrstne znanstvene izraze; danes je to le še zastarel predsodek, ki se mu lahko po mili volji nasmejimo.

A zadošča že, da je človek do ušes zaljubljen, pri tem pa zasliši brbotanje svojih črev, in že se enotnost duše in telesa, ta lirična iluzija znanstvenega veka, v hipu razblini.

Milan Kundera, *Neznosna lahkost bivanja*. Ljubljana: MK, 1991, str. 51–52.

POGOVOR

1. Kaj je lirična iluzija znanstvenega veka in kako jo pisatelj razbija? Kakšen pomen ima kot tema v celotnem romanu?
2. Določite pomen in vlogo esejizacije v odlomku. Kakšno je vaše (osebno) mnenje o esejizaciji?
3. Kako je esejizacija povezana s humorjem in ironijo?
4. Kakšne podobe si je Kundera izbral za telo, dušo, srce, nos in obraz? Za vse naštete besede poskušajte še vi poiskati humorne ali ironične podobe.

5. Naštejte čimveč lastnosti pripovedovalca v odlomku in jih utemeljite. Ali so primerljive s pripovedovalko v **prilogi 2**?
6. Razložite predpostavko, da je Tomaž rojen iz rekla *einmal ist keinmal*, Tereza pa iz kruljenja želodca.
7. Kaj občutimo, ko si predstavljamo Terezo, kako ji na odločilni dan – prvo srečanje zaljubljenecv – zakruli v želodcu? Zakaj?
8. Karakterizacija Tomaža in Tereze ni tradicionalna – pojasnite to tezo.

ESEJIZACIJA IN LIRIZACIJA v *Pimlico* – priloga 2

Črke v knjigi zamigljajo, oživijo, pričnejo se sestavljati v čudne kabalistične vzorce, **Dadamax nam hoče povedati, da se stvari, če jih dolgo motrimo in če z njimi vzpostavimo kontemplativni stik onkraj uporabnosti, spremenijo v čudežne sprožilce vizij, da z igro tekstur, barvnih prelivov, danes bi rekli barvnih ritmov in modulacij, ki jih ustvarjajo kvarki, določajo naše zrenje. Smo predvsem tisto, kar nam je dano srečati in spoznati, in ne ono, kar skušamo razjasniti z razumskim členjenjem in združevanjem.** Sem predvsem tisto, čemur se upiram in kar skušam zapustiti, drhtava struna na Matjaževi kitari, baletni korak na iskrivi konici Andrejevega floreta, vinjeta objokanega okna, medeno pričakovanje akacijinih cvetov, tesnobni bodež ništrca v očeh voznice, njen spomin na zlo, pahljača zlatih kapljic, ki sem jo videla na televizijskem zaslonu in je ponazarjala vesoljčevo nerodnost pri pitju *limonade* v kapsuli *space-shuttla*, zaznamovanost hiše z umorom, *mešana mestna komisija za odstranitev kipov*. Ernst nas uči obsedenosti z realnim, kajti le ta nas privede v stanje, ko doživimo halucinantni dotik transcendence, v stanje, ko transcendentno vdihnemo, zato je preučeval liste in njihove žile, razcefrane robove vrečevine, nit, odmotanost z motka. Razkrili so se mu bliski pred štirinajstimi leti, cepljen kruh, zakonski diamanti, izviri stenskih ur, sistem sončnega denarja.

Ko gnetem glino, razmišljam o Matjaževih rokah, navidez počasnih in obotavljivih, v resnici pa mačježivčnih, spretnih na ubiralki. Tudi po mojem hrbtu drsijo, kot bi virtuosno prebirale akorde, kot bi iskale erogene cone kitare, kot bi iskale točke, kjer muzika vzkipi in nabrekne v nasladne vozle. So drsele, zdaj se jih včasih lotevata dremavica in drhtenje, posledici Matjaževe žalosti. In moje jeze, v kateri se mu odmikam. Gledam glino pred seboj, položeno na mizo, počutim se kot anesteziistka, ki mora uspavati resničnost, da bi lahko rodila obliko. Obliko, ki ji ne maram reči plastika, ampak kip. Kip, ki bo stal na placetah mojega staranja, tako kot mnogo večje mojstrovine stojijo na trgih Firenc, Siene, Perugie in Rima. Kip, ki ga ne bom znala oblikovati, nikdar, nikdar. Ker to ni smisel mojega življenja. Ker to ni namen mojega življenja. Ker to ni smoter biti, v tej koži, ki jo razganja. Kaj jaz vem, čemu hočem vse v svoji izraziti zaljubljenosti. Izraziti naklonjenost, v idolatriji čutenja, me razumeš, Aretha?

Milan Dekleva: *Pimlico*. Ljubljana: CZ, 2006, str. 102–103 in 9.

POGOVOR

1. Kako bi razložili misel: »Smo predvsem tisto, kar nam je dano srečati ...«?
2. Kakšno je razmerje med realnostjo, vizijo in transcendenco v razmišljanju Maxa Ernsta?
3. Katere značilnosti esejizacije so prisotne v prvem odlomku in katere lastnosti lirizacije v drugem odlomku?

(nekaj pr. za lirizacijo: ponavljanje besed, delov stavka oz. podobno grajenih stavkov, kar ustvarja ritem; neologizmi, zgoščenost izraza, komparacije, metaforičnost, simboličnost, nagovor ali apostrofa ...)

4. Poiščite podobe, ki so v drugem odlomku povezane z rokami in jih razložite.

5. Pojasnite manj znane besede v drugem odlomku in utemeljite njihovo vlogo.

virtuozno = umetniško spretno, dovršeno do popolnosti

anesteziistka = zdravnica za anestezijo, umetno povzročeno neobčutljivost za bolečine

piaceta = najbrž pomanjševalnica it. besede piazza, »poslovenjen zapis« pomeni majhen trg

idolatrija = samooboževanje, čaščenje samega sebe

Aretha Franklin = znana ameriška pevka soula (soul jazz je način jazzovskega igranja, na katerega je močno vplival gospel)

B PROSOJNICI

UVAJALNA MOTIVACIJA za romana *Neznosna lahkost bivanja* in *Pimlico* – **prosojnica 1**

»Modrost romana se razlikuje od modrosti filozofije. Roman ni rojen iz duha teorije, ampak iz duha humorja. Eden naglavnih spodrseljajev Evrope korenini prav v tem, da ni nikoli prav cenila in razumela najbolj svoje umetnosti – romana; ne njegovega duha, ne njegovega velikanskega znanja in odkritij, ne samobitnosti njegove zgodovine.«

Milan Kundera: *Umetnost romana*. Ljubljana: DZS, 1988, str. 170.

»Prvi naslov, ki sem ga imel v mislih za *Neznosno lahkost bivanja*, je bil *Planet neizkušenosti*. Neizkušenost kot določena lastnost človeške usode. Človek se rodi enkrat za vselej, nikoli ne more zaživeti na novo, bogatejši za izkušnje iz prejšnjega življenja. Iz otroštva stopimo v mladost, ne da bi imeli pojma o njej, poročimo se, ne da bi se nam sanjalo o zakonskem življenju.«

Milan Kundera: *Umetnost romana*. Ljubljana: DZS, 1988, str. 146–147.

»Absolutna odmaknjenost v drhtečem dotiku dlani: človek mora biti v nenehnem spopadu s samim sabo. Klic: absolutna odmaknjenost. Poklic: drhteči dotik dlani.«

Milan Dekleva: *Preseženi človek*. Ljubljana: Mihelač, 1992, str. 66.

»Duša, ti si telo.

Visoko stojiš, z neslišno rano v prsih,
med pokolenji smisla. Visoko stojiš, z milujočim licem
naklonjena temu, kar ostaja nedoseženo.«

Milan Dekleva: *Narečje telesa*. Ljubljana: CZ, 1984, str. 13.

POGOVOR

1. Razložite vse misli in jih povežite s poetiko romanov.

2. Poskusite projicirati misli Dekleve na poetiko Kundera in obratno. Katere skupne lastnosti ste pri vzporejanju odkrili?

BEETHOVEN, NIETZSCHE IN HEIDEGGER – **prosojnica 2**

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Nemški skladatelj in pianist. Njegovo ustvarjanje delimo na tri obdobja, zadnje obdobje pomeni vrhunec njegove ustvarjalnosti (npr. 9. simfonija in godalni kvarteti). Z zadnjimi mojstrovinami je nakazal bližajočo romantiko, s celotnim opusom pa postal priljubljen prav zaradi ideje o svobodi in ljubezni do ljudi. Beethoven je npr. razumel težo kot nekaj pozitivnega. Zdelo se mu je, da je težko le to, kar je nujno, veljavno pa je le to, kar ima težo. Človekova veličina je v tem, da nosi svojo usodo kot Atlas telesni svod.

Friedrich Nietzsche (1844–1900)

Nemški filozof, utemeljitelj tez o koncu metafizike in učitelj prevrednotenja vrednot. Napadal je skoraj vse, kar se je v njegovem času razumelo kot sveto: ne samo znanost, tudi Boga, resnico, moralnost, enakost, demokracijo in še druge vrednote. Schopenhauerjev pesimistični nauk o slepi volji do življenja je preobrazil v voljo do moči. Dokončna podoba nadčloveka (kot še nekatere druge teze) je zaradi njegovega poetičnega stila ostala nedorečena. Ne velja samo za utemeljitelja nihilizma, pač pa tudi eksistencializma. Znana je njegova ideja o večnem vračanju enakega, ki jo je poimenoval tudi »brezdanje molčeča«, »brezenska«, »grozljiva misel« – ena temeljnih idej, ki izraža novo sestavo časovnosti: preteklost, sedanjost in prihodnost postajajo večni sedaj.

Martin Heidegger (1889–1976)

Nemški filozof, eksistencialist, ki je skušal s hermenevtično fenomenologijo razsvetliti odnos do smrti, sveta in biti. Ukvarjal se je s preučevanjem ontološke difference, razlike med bitjo in bivajočim. Po njegovem mnenju ni dovolj spraševati se o tem, kaj je bivajoče kot bivajoče, s tem pa smisel bivajočega iskati v biti, pač pa mora postati glavni ontološki problem vprašanje o tem, kaj je bit kot bit, in kaj je »bistvo« biti.

