

V SVETU BLIŠČA IN BEDE: *ČUDEŽNI FELIKS IN VELIKI GATSBY*

V obravnavi obeh maturitetnih romanov sem osvetlila blišč in bedo tako, da sem primerjala med seboj literarne osebe in se na prvi stopnji literarne interpretacije najbolj posvetila doživljanju, na drugi pa vrednotenju. Najočitnejša katalizatorja blišča in bede v obeh romanih sta Skobenski in Gatsby, najbolj izpostavljena kritika teh dveh pojavov pa Feliks in Nick. Čeprav sta si Skobenski in Feliks podobna po svoji intelektualni superiornosti in ahasverstvu, je Feliks poštenjak, ki pod tančicami blišča spozna dvojno bedo, družinsko in družbeno – na točki snemanja mask in tančic prehaja družinski in zgodovinski roman v družbenokritični roman. Kritika meščanske dvojne morale v ameriškem romanu ni tako poglobljena in kvalitetna, saj je fascinacija nad bliščem prekrita s tančico naivne usmiljenosti do Gatsbyja. Roman tako s trivializacijo »romantizira« zvičajnost in brezobzirnost novopečenih bogatašev, medtem ko je posmehljivo kritičen do nižjih slojev.

Ključne besede: blišč in beda, literarne osebe, dve stopnji literarne interpretacije, doživljanje in vrednotenje

Tematski sklop iz slovenščine 2022 že v naslovu vključuje dvojno optiko, ki bo usmerjala tudi mojo raziskavo.¹ Da bi bilo upoštevanje blišča in bede učinkovito, bom literarno interpretacijo vodila po dveh stopnjah z vsemi procesi, pri katerih se bom na prvi stopnji najbolj posvetila doživljanju, na drugi pa vrednotenju, saj sta to procesa, ki do sedaj še nista doživela dovolj refleksij in besedilnih projekcij.

¹ Študija je nastala v sklopu raziskovalnega programa št. P6-0265, ki ga je sofinancirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

Pri literarni interpretaciji bom upoštevala tudi štiri² člene, primerjalno metodo v okviru metodološkega pluralizma in izsledke postklasične teorije pripovedi. Pri sistematiziranju (svojih) pristopov se bom vseskozi zavedala, da je za književnost literarna interpretacija pot in cilj te poti in da v tem smislu predvideva več odgovorov. Ker pomaga neizrazljivemu v literaturi, da pride v zavest, razširi območje zaznavnega in čustvenega izkustva, razlaga literarnih prvin (Zupan Sosič 2017: 338) krepi čustveno in estetsko inteligenco ter prevprašuje intelektualne in etične dimenzije besedila. Pri tako odgovorni nalogi ne bom podlegla samo analizi iz vrstice v vrstico ali zgolj formalni preiskavi, ki ne upošteva ljubezni do knjig. Strinjam se z Vernayem (2016: 11), da sodobne kritike ali študije besedilo »zaslišujejo«, namesto da bi kazale ljubezen do književnosti ali za književnost, ter tako upoštevali knjigo kot »objekt«. Razlagalec naj bi po njegovo prenašal svojo ljubezen do branja (na bralce), zato mu predlaga izraziti svoja čustva ter tako učinkoviteje posredovati »užitek v tekstu«.

Stopnje in procesi literarne interpretacije

K natančni določitvi literarnega branja in literarne interpretacije pripomore delitev na prvostopenjsko in drugostopenjsko branje oz. delitev na dve³ stopnji ali ravni literarne interpretacije, upošteva splošne značilnosti literarne interpretacije, bralne pogoje, bralčevo poznavanje literarne pogodbe,⁴ njegovo kompetenco, empatijo in intenco ter vrednotenje – delitev branja in interpretacije na dve ravni je pravzaprav delitev glede na to, kako bralec zna ali želi oblikovati pomen prebranega. Prvostopenjska interpretacija je polnjenje osnovnih referenčnih okvirjev, ki se šele na drugi stopnji pogloblja s polnjenjem »praznih mest« ali realizacijo/konkretizacijo umetniškega dela tako, da sta obe stopnji medsebojno prepleteni; že pri prvostopenjskem branju oz. interpretaciji so lahko prisotne usedline drugostopenjskega, v drugostopenjsko branje pa v osnovnih referencah vedno posega prvostopenjsko. Glede na dve stopnji literarnega branja (in literarne interpretacije) je Eco (2005: 221) razdelil bralce na prvi in drugi ravni: bralec prve ravni hoče vedeti, kaj se dogaja, bralec na drugi ravni pa želi izvedeti, kako je bilo to, kar se dogaja, pripovedovano. Z delitvijo branja in interpretacije na dve ravni se strinjajo tudi Woolf, Sontag in Jean-Jacques

² Več o vodenju literarne interpretacije v okviru štirih členov v mojem članku Čudežnost Feliksa in Gatsbyja (2021), kjer sem tudi sistematično upoštevala vse štiri člene. V tej študiji jih bom sicer upoštevala – najbolj bom upoštevala besedilo –, a ne bom mogla sproti opozarjati nanje.

³ Na večdelnost literarne interpretacije je opozoril že Abrams (1999: 127–134), ko jo je v ožjem smislu razložil kot specifikacijo literarnega dela z analizo, parafrazo in komentarji, medtem ko je bila delitev branja na prvostopenjsko in drugostopenjsko branje pri nas razložena kot delitev na prvo in drugo branje. Krakar-Vogel (2002: 10) je prvo branje ali prvo fazo imenovala spontano branje, drugo fazo (večkratnega) branja pa analitično-ustvarjalno branje.

⁴ Literarna pogodba je termin, ki sem ga uvedla (Zupan Sosič 2011: 34) po analogiji Ecovega izraza fikcijska pogodba in pomeni dogovor med avtorjem, besedilom in bralcem o poznavanju literarnosti, njenih pravil in (žanrskih) določil. Literarna pogodba je dogovor, ki odraža avtorjevo, besedilno in bralčevo poznavanje literarnosti.

Lecerle.⁵ Da bi vedeli, kako se bo zgodba končala, običajno zadošča, da beremo le enkrat. Da bi postali bralci druge ravni in razumeli še kaj več kot zgodbo, je isto besedilo treba brati večkrat.

Zanesljivo pa je, da nekateri bralci prve ravni nikoli ne postanejo bralci druge ravni. Na drugi ravni (Eco 2005: 223) se namreč odločimo, ali ima besedilo več pomenov, ali obsega tudi simbolični oz. alegorični pomen. Da bi postali bralci druge ravni, je isto besedilo treba brati večkrat. Bralcev samo na drugi⁶ ravni ni; da bi postali dober bralec druge ravni, je treba biti tudi dober bralec prve ravni. Tako si prvostopenjski bralci v Ecovem romanu *Ime rože* zastavljajo klasično vprašanje kriminalke: Kdo je to storil? Kdo je odgovoren za to? Drugostopenjski bralec se sprašuje dalje: Kaj pomeni iskanje druge knjige *Poetike*, osovražene zaradi obravnave komedije? Kakšno je razmerje med sistemom oz. institucijo (Cerkvijo) in posameznikom? Katere religiozne in filozofske nauke ali misli prepoznam iz romana in kaj ti pomenijo v sodobnem kontekstu postmodernizma? V nasprotju z romanom *Ime rože*, ki ga lahko beremo tudi samo na prvi ravni, to ni mogoče pri romanu *Ulikses*. Bralec in bralka, ki bi hotela brati ta roman samo na prvi ravni, bi hitro končala z branjem, saj ne bi mogla zadostiti svoji potrebi po tem, kaj se je zgodilo, oz. želji po strnjeni zgodbi. **Prva stopnja literarne interpretacije** obsega zaznavanje, doživljanje, pojasnjevanje in razlaganje ter upošteva predlog Sontagove (2000: 246–247) o »ponovitvi vsebine« in recepcijsko vodilo refleksije bralnega procesa, po katerem prednjačita sprejemanje in doživljanje, hkrati pa sta prisotna še opisovanje ali analiziranje posameznih sestavin in odnosov med njimi. V nasprotju s prvo stopnjo sestavljajo drugo fazo analiziranje, sintetiziranje, primerjanje, opomenjanje in vrednotenje z iskanjem smisla v ustreznih kontekstih, katerih označitev povezuje objektivnost analize z lastno miselno perspektivo razlagalca. Če je prva stopnja razbiranje osnovnih podatkov na sintaktični in semantični ravni v smislu polnjenja referenčnih okvirjev in primarnega opomenjanja, kar je Woolfova imenovala zgrinjanje številnih vtisov, Sontagova ponovitev vsebine, Eco pa zaznavanje ali spoznavanje osnovnih značilnosti, običajno konkretnih, jasnih ali predpisanih, je druga stopnja zasledovanje literarnosti v smeri sekundarnega opomenjanja na temelju primerjave in ustvarjalnega vrednotenja.

⁵ Jean-Jacques Lecercle (2005: 188) predlaga naslednji postopek: prvi korak je narediti kratek, stvarjen povzetek zgodbe. Drugi korak je postavljanje vprašanj, na katera lahko najprej odgovarja tudi ta, ki vodi literarno interpretacijo, ko na začetku pojasni slovarske nejasnosti, klišeje, pregovore. Ta se mora zavedati, da izbira prvin, ki bodo razložene, nakazuje interpretativno pot skozi besedilo.

⁶ Vernay (2016: 2–3) deli bralce podobno kot Eco, le da jih ne razvršča na dve stopnji, pač pa piše o dveh vrstah, profesionalnemu in neprofesionalnemu bralcu. Profesionalni je po njegovo nekdo, ki je že poklicno določen z obveznostjo branja ali v institucionalnem smislu ali v profesionalnem kontekstu: novinar, prodajalec knjig, knjižničar, literarni kritik, urednik, lektor, učitelj, študent. Od teh bralcev se branje zahteva, zato večkrat ne morejo izbirati svojega branja, saj jim je to že določeno. Na neprofesionalne bralce, ki jih je Eco označil kot te, ki jih zanima samo, kaj se je zgodilo, vplivajo družbenoekonomski dejavniki (ti se na primer odločijo, da si raje ogledajo filmsko adaptacijo romana, kot da bi si prebrali knjigo) in čas, ki si ga želijo nameniti branju. Tisti, ki berejo na javnih prevozi, imajo najbrž raje krajše pripovedi – neprofesionalni bralec razume branje tudi kot rekreacijo, zato bere na primer na plaži, seveda lahkotnejše berilo.

Zbiranje vtisov na prvi stopnji upošteva časovnost in vzročnost, ki sta tudi osnovna principa zgodbenosti oz. ureditve posameznih dogodkov, stanj in besedilnih prvin. Tu ne gre samo za ponovitev Cullerjeve⁷ teze, da je za oblikovanje pomena pomembna zgodba našega branja, ampak za splošno zakonitost branja vseh literarnih zvrsti: prvostopenjska interpretacija, neodvisno od zvrstne usmeritve, vsebuje tudi zgodbene osnutke ali narativizacijo, še posebno v prvi fazi branja ali interpretacije. Prav na prvi stopnji je treba povezati osnovne reference po zgodbenih načelih – uzgodbenje uredi bralne vtise in pripravi bralca za drugo stopnjo. Če je dogodkov več in je s tem stopnja pripovedljivosti višja, je re/konstrukcija zgodbe za prvo (in posledično tudi drugo) stopnjo interpretacije še pomembnejša; še pomembnejše pa je, da jo bralec ali bralka sestavi sam.⁸

Pri naštetih procesih prve stopnje interpretacije se dogaja podobno kot pri procesih druge stopnje: vedno potekajo večtirno, včasih tako prepleteno, da jih ne moremo ločevati med seboj. Tako prvi proces, zaznavanje ali sprejemanje, pri mnogih bralkah in bralcih poteka istočasno kot **doživljanje**, čeprav lahko določene odlomke besedila doživimo bolj poglobljeno šele takrat, ko jih pojasnimo ali razložimo. Od afektivnega obrata v 90. letih prejšnjega stoletja dalje je poudarjanje čustvenega pristopa oz. zlitja čustev in intelekta povzročilo, da se več pozornosti posveča doživljanju. Pri tem na primer Vernay ne misli zgolj na reflektiranje avtorjevih, besedilnih in bralčevih čustev, ampak tudi na to, da pri branju in interpretaciji raziskujemo, kako so avtor, pripovedovalec in/ali besedilo dosegli določene čustvene in intelektualne učinke: predlaga nam, da se osredotočimo na »kako«, ne zgolj na »kaj«. Vernay (2016: 4) je to priporočilo oblikoval takole: »Literarno besedilo je mentalni konstrukt, "natovorjen" z afektom in napolnjen s pomenom, ki bo postopoma izplaval na površje, priklizan z ustreznimi občutljivostmi vsakega bralca, ki z besedilom čustveno komunicira. Bralčeva vloga torej ni v tem, da poskuša razumeti, kaj tekst pomeni, ampak bolj v tem, da razume, kako dosega svoje rezultate. V skladu s tem so občutki oz. občutenja (skozi kognitivni proces) tisti, ki naredijo literarni tekst razumljiv .../«

V zvezi z doživljanjem Eco (Veršič 2020: 675) poudarja, da je za vsako obdobje značilna posebna senzibilnost, ki pogojuje čustvene reakcije bralcev. V 19. stoletju so bralci čustveno reagirali na usodo Fleur-de-Marie, glavne junakinje *Pariških skrivnosti* Eugèna Sueja, medtem ko danes ob njeni usodi ostajajo cinično ravnodušni. Znane so tudi reakcije bralcev ob Goethejevem *Trpljenju mladega Wertherja* (1774), ki so vodile v samomore (t. i. Wertherjev sindrom). V 21. stoletju se je na prvi stopnji literarne interpretacije tako povečala pozornost procesu doživljanja, kar ne pomeni, da doživljanja na drugi stopnji ni več. Seveda je prisotno (tako kot vsi ostali procesi), le da na **drugi stopnji interpretacije** postanejo prevladujoči naslednji

⁷ Culler (1983: 35) razlaga branje kot postopno in večtirno gradnjo pomena, odvisno od vseh členov, kar povzema takole: »Ko govorimo o pomenu besedila, pripovedujemo zgodbo svojega branja.«

⁸ V več študijah sem že poudarila, kako je nujno, da zgodbo bralec vedno sestavi sam, torej ne prebere kot povzetek drugih bralcev, v našem primeru kot natančno obnovo v različnih maturitetnih priročnikih. Ko dijak ali dijakinja piše povzetek »svoje« zgodbe, še ne razmišlja o globljih problemih obeh romanov, le omogoča možganom, da se s kavzalno-temporalno logiko pripravijo na zapletenejše procese, ki so sestavni del druge stopnje literarne interpretacije.

procesi: analiziranje, sintetiziranje, primerjanje in vrednotenje. Delitev branja in interpretacije na prvo in drugo stopnjo je namreč delitev glede na zahtevnost analize in interpretacije besedila, o kateri je pred Ecom razmišljala že Virginia Woolf (2011: 107). Ta je menila, da je znatno težji drugi del branja, tj. presojanje in primerjanje, medtem ko je prvega, lažjega (tu ga imenujem prva stopnja ali raven), poimenovala naglo zgrinjanje številnih vtisov.

Če je prva stopnja razbiranje osnovnih podatkov na sintaktični in semantični ravni v smislu primarnega opomenjanja ali polnjenja referenčnih okvirjev, je druga stopnja interpretacije zasledovanje besedila v smeri sekundarnega opomenjanja ali polnjenja simbolnih okvirjev, ki izpostavlja predvsem ustvarjalno vrednotenje. To je tesno povezano z vsemi drugimi procesi, torej z analizo, sintezo in primerjavo. Prvi proces je pravzaprav nadaljevanje obeh procesov prve stopnje, tj. pojasnjevanja in razlaganja, le da se na drugi stopnji oba procesa oplemenitita s podatki oz. vedenjem literarne teorije in literarne zgodovine ter ostalih znanosti. Analiziranje je, tako kot ostali procesi, odvisno od bralčevih in interpretatorjevih kompetenc, saj je lahko izpeljano površinsko ali globinsko. Drugi proces – sintetiziranje – predvideva zbiranje podatkov oz. njihovo urejanje s procesi izločanja, dopolnjevanja, zapolnjevanja, zgoščevanja in nadgrajevanja. Pri tem procesu, ki je osnovni proces za (sekundarno) opomenjanje besedila, sta nenehno aktivna primerjanje in vrednotenje. Primerjava ne vključuje samo elementov analiziranega besedila, ampak tudi besedila v našem bralnem spominu.

Da bi primerjava z ostalimi procesi najlažje izpeljala tudi najzahtevnejši proces na drugi stopnji – **vrednotenje** – predlagam že omenjeno primerjalno metodo literarne interpretacije. Ta pomeni, da primerjamo podobni besedili med seboj (v našem primeru oba maturitetna romana) prav zato, da bi lažje izpeljali opomenjanje v smislu sinteze, predvsem pa da bi bili bolj suvereni in poštene pri vrednotenju (več o njem v moji knjigi *Teorija pripovedi*). Vrednotenje je zapleten proces, zato ga razumem kot najbolj sinkretični in sklepni proces literarne interpretacije; zaradi zapletenosti se mu želijo bralci in interpretatorji večkrat izogniti. Prav zaradi svoje poglobljenosti pa je primeren za razvijanje našega pogleda na svet in estetskega čuta, sprejemanja drugačnosti in odpiranja intelektualnega horizonta, krepitev čustvene inteligence oz. empatije ... Ko beremo in interpretiramo, ne vrednotimo le literarnih oseb, kar je najlažje početje, ampak tudi literarne postopke, pristope in metode, ki oblikujejo določeno osebo, pripovedovalca, dogajanje ali kronotop.

Ne zanima nas samo, katera literarna oseba je najbolj ne/etična, ampak tudi, kako je ta ne/etičnost prikazana skozi karakterizacijo, da je dosegla pri nas določene literarne učinke. Vrednotenje namreč ne poteka zgolj na lokalni, ampak tudi na globalni ravni. Branje in interpretacija nam tako omogočata sprotno vrednotenje literarnega dela, kar pomeni na primer razmišljanje o določenem razpoloženju, stanju ali dogajanju, ki ga sprejemamo ali zavračamo, na globalni ravni pa to razpoloženje primerjamo tudi z drugimi deli, ki smo jih že prebrali, da bi precenili kvaliteto prikazanega razpoloženja. Šele s primerjavo z drugim literarnim delom

lahko ugotovimo, ali je določena besedilna prvina oz. postopek izvirna, poglobljena, motivirana ali koherentno vključena v samo celoto besedila. Pri primerjavi pa je za vrednotenje pomembna tudi aktualizacija, torej proces, ko poskušamo določeno literarno prvino projicirati na sedanji trenutek realnosti in ga reflektirati.

Zakaj je proces vrednotenja tako pomemben za vse bralce, tudi če ne bodo nikoli sodelovali v profesionalnem vrednotenju leposlovja, na primer pri izbiranju knjig za poučevanje, posamezne seznane, obravnave v različnih predavanjih in na delavnicah, javno informiranje o kvaliteti, sodelovanje v komisijah za nagrade?⁹ Ker se z vrednotenjem v književnosti lahko naučimo tudi vrednotenja, ki ga rabimo v vsakdanjem življenju, ko sprejemamo številne odločitve. Tudi v vsakdanjem življenju si želimo kvalitetnih stvari, pojavov, ljudi, česar se lahko naučimo iz ločevanja med kakovostno in neakovostno literaturo. Seveda vrednotenje v književnosti ni vedno potekalo brez dvomov; smer, ki se je vrednotenju eksplicitno odrekla, je bil postmodernizem.

A čeprav je postmodernizem vztrajno trdil, da so vse knjige enako kvalitetne in torej ni treba več ločevati med trivialnimi in umetniškimi, se je izkazalo, da je ta egalitarizem lažen in ne vzdrži kritične refleksije. Egalitarizem ali ideja o enakosti ljudi je videti v splošni težnji po »enakopravnem« branju sicer demokratičen pretres kanona, ko priporoča bralcem, predvsem manj izkušenim, trivialno literaturo in jim s tem olajša percepcijo ter se prilagodi njihovi bralni kompetenci in empatiji. A egalitarizem je le navidezen (zato ga imenujem lažni), saj se z omejevanjem različnih družbenih skupin na trivialno književnost pravzaprav krči njihova možnost prehoda z nižje na višjo raven branja, kar pomeni privolitev v sociološki redukcionizem.¹⁰ Ta namreč operira z družbenimi skupinami kot sociološkimi danostmi (Komelj 2010: 120–121) in jim že na začetku omeji možnosti njihovega napredka.

⁹ O nagrajevanju literarnih del sem podrobneje pisala že v knjigi *Teorija pripovedi* (Zupan Sosič 2017: 109–113), tu samo dodajam, da bi moralo biti za člane in članice žirije drugo branje, ki se predvsem posveča vrednotenju posameznih delov in celote izbranega besedila (po načelu hermenevitičnega kroga), obvezno. Večkrat se je že zgodilo, da člani žirije niso prebrali knjig dvakrat (ali večkrat) zaradi različnih razlogov: pomanjkanje časa, napačno prepričanje, da je že prvo branje zadostno, predsodkov o določenem besedilu zaradi lastnih ali drugih namigov, privilegiranje »svojih« kandidatov, nezmožnosti poglobljenega branja, lenobe, prevelike ali premajhne bralne samozvesti ... Ker je današnji literarni sistem temeljno odvisen od literarnih nagrad (te so pogoj za status kulturnika, štipendije, nadaljnje objave), bi moralo postati odgovorno branje, ki je vedno vsaj drugo branje, z dvema stopnjama literarne interpretacije, bistvena etična zaveza članov in članic različnih žirij.

¹⁰ Ker je oblikovanje bralne osebnosti zapleten in dolgotrajen proces, povezan z literarno socializacijo, je posamezne skupine (npr. mlade bralce ali bralce nižjega socialnega sloja) neupravičeno in krivično izbrati kot ciljne skupine trivialne ali lahkotne književnosti z argumentom, da jo ti najlažje razumejo in podoživijo ter ob njej najbolj uživajo, saj lahko s sistematiziranjem takšne izbire podcenjujemo njihovo kompetenco, empatijo in vrednotenje ter ožimo njihov bralni horizont kot temelj celotne, ne samo bralne socializacije, s tem pa skrbimo, da ne morejo napredovati in jih torej prisilno ohranjamo na isti stopnji bralne (splošne) ne/razgledanosti.

Doživljanje na prvi stopnji literarne interpretacije

Čeprav deluje pogovor o doživljanju¹¹ romana na prvi stopnji najprej le kot prijetno izmenjevanje mnenj, se to hitro poveže tudi z drugimi procesi in poskrbi, da so bolj tekoči in poglobljeni. Spraševati o doživljanju namreč ne pomeni spraševati o manj pomembnih podatkih (kot je bilo večkrat razumljeno pred afektivnim obratom), pač pa o temeljnem vzvodu za čustvovanje in reflektiranje romana. Zato je priporočljivo usmeriti doživljanje za pisanje bralnega dnevnika ali vodenega pogovora o branju z naslednjimi ali s podobnimi vprašanji: Kakšni so vaši bralni vtisi? Kdaj in zakaj se vam je pri branju zatikalo? Česa v romanih niste razumeli? Kaj vas je pretreslo in česa ste se najbolj razveselili? Ali ste se kdaj ob branju nasmehnili oz. nasmejali in zakaj? Se je med branjem v vas prebudila tudi jeza ali kakšno drugo negativno čustvo? Ali ste se ob branju obeh romanov spomnili še na kakšno podobno pripovedno delo? Katero in zakaj? Kaj vas je v obeh romanih navdušilo in kaj motilo ter kako bi pomanjkljivosti popravili, če bi bili Hieng in Fitzgerald?

Od splošnih vprašanj o doživljanju postopoma prehajamo k bolj specifičnim, ki jih bomo še lažje povezali z ostalimi procesi in členi literarne interpretacije – za začetek predlagam literarno osebo kot pripovedno prvino, ki je najpogostejše jedro literarnih interpretacij. Zakaj sem se odločila ravno za literarno osebo kot osišče doživljanja? Ne samo zaradi splošnih razlogov, po katerih štejemo literarno osebo za pripovedni element, ki najbolj enotno povezuje pripovedne prvine med seboj (Zupan Sosič 2017: 186) in ustvarja vtis enotnosti prebranega (Chatman 1986: 131); odločilen razlog je namreč specifično dejstvo, da gre za romane likov, kar je potrjeno že z eponimom, torej naslovom romana. Osrednjost in pomembnost literarnih oseb za naše doživljanje dokazujejo prav eponimi ali izbira junakovega imena za naslov romana – če je ime glavnega lika tudi naslov romana, to dokazuje (Abbott 2002: 124–125), da je v tem delu prevladal lik.

Kako ste doživeli naslovna lika, Feliksa in Gatsbyja? Ali ju družijo več podobnosti ali razlik? S katerim ste se lažje poistovetili in do katerega ste začutili simpatijo ali empatijo? Kateri literarni osebi je najbolj podoben Feliks? Kateri liki so se vam najbolj vtisnili v spomin in zakaj? Ali sta si Erna in Daisy podobni? Kako so oblikovani ženski liki v slovenskem in ameriškem romanu? Katera literarna oseba vam je bila najbolj všeč in katera najmanj? Kaj vas je pri prvi navdušilo in kaj pri drugi odvrnilo od branja? Pri začetnih vprašanjih, prav tako tudi pri vseh nadaljnjih, je potrebno dopustiti tudi izražanje negativnih čustev, torej dvoma, tesnobe, žalosti, razočaranja, sovraštva, jeze, gnusa in različnih oblik nestrinjanja z vsebinskimi in stilnimi značilnostmi literarne osebe ali celotnega literarnega dela. Sodelujoči v interpretaciji morajo imeti občutek pestrih možnosti doživljanja in razumevanja

¹¹ Največ dvomljivcev se je oglasilo v zvezi z ocenjevanjem, čeprav glede kategorije doživljanja ne bi smelo biti zadreg, saj usposobljeni in subtilni učitelji zlahka razberejo, ali je razpravljanje o čustvenem odzivu zgolj premlevanje prazne slame; preverjanje neznanja pri tem procesu je namreč podobno kot pri drugih procesih, na primer analizi, sintezi, pojasnjevanju, razlaganju, primerjanju ...

teksta, saj je najbolj produktivna in dinamična ravno tista debata, ki argumentirano razvija različna¹² mnenja. Pri čustvenem odzivu ne smemo pozabiti na razliko med identifikacijo in empatijo: pri prvi je najpomembnejše občutenje simpatije do lika, saj gre pri identifikaciji za poistovetenje in sočutenje, pri drugi pa se čustvena plast nadgradi z racionalno refleksijo. To z drugimi besedami pomeni, da občutenje nesimpatičnosti do določenega dela besedila, v našem primeru do literarne osebe, še ne pomeni, da ga ne bomo prebrali do konca ali da bo naš negativni čustveni odziv na eno ali več literarnih prvin zavrl naše kognitivne dejavnosti.

Literarna oseba, ki je v romanu *Čudežni Feliks* (1993) Andreja Hienga (1925–2000) vzbudila v bralcih in bralkah pestro paleto čustev, je Leonid Jurjevič Skobenski (katera čustva in razpoloženja je vzbudila v vas?). Ta je najočitnejši katalizator blišča in bede, ker je grajen kot izrazito ambivalentna oseba. Ko ruski emigrant¹³ postane »uradni ljubimec«¹⁴ Štefanije Kalmus-Missia, ko se torej preseli v graščino v mestu Š., v romanu simbolizira meščansko-aristokratski blišč, ki počasi ugaša. Že ob prvem srečanju na morju je Štefanijo (kasneje tudi Erno in ostale) očarala njegova dvojnost, mešanica burkavosti in žalosti, obogatena še z drugimi lastnostmi, ki liku pripisujejo skrivnostnost: učenjakarstvo-zabavljajstvo, erotična privlačnost-prijateljska zaupnost, burnost elokvence-individualnost tišine, nemir-umirjenost ... Ni čudno, da so ga klicali mojster ceremonij z neizčrpno domišljijo za ubijanje časa, saj je v podeželsko hišo pripeljal življenje (kaj o tem misli Kalmus?), z njim so »prihajale komplicirane igrache, prihajale so slike in knjige, gosti, kakršnih dotlej ni bilo, godba, novi recepti za nove jedi, prihajali so igralci in letalci, popotniki, pevke, špiritistke, ljudje nešteti, nikogaršnjih jezikov ...«¹⁵ (Hieng 1993: 9).

Z nenavadnostjo Skobenskega (primerjajte jo s čudežnostjo Feliksa) je pisatelj samo nadaljeval svojo galerijo nenavadnih značajev, ljudi s temno in skrivnostno preteklostjo, v kateri se skriva uničujoča krivda. Hieng (Glušič 2002: 141–142) je že s svojimi proznimi skicami v *Mladinski reviji* (1949–1950) z naslovom Študije o nenavadnih značajih nakazal smer svojega zanimanja, tj. posebnosti literarnih likov. Njegovi pripovedni začetki nakazujejo nekatera osnovna pripovedna načela, vidna tudi v zadnjem romanu: izbor nenavadnih motivov, moralne stiske, romantično nagnjenje k magičnosti (prikazovanje mrtvega Kalmusa in matere Skobenskega), usodna moč preteklosti, izjemne strasti, eros-tanatos, socialni motivi ... Dinamična¹⁴ karakterizacija Skobenskega je vnesla v **družinski roman** čar nepredvidljivega

¹² Pri različnih mnenjih vodja literarne interpretacije pazi samo na to, da se ta ne razvije v preveč izključujočo ali sovražno diskutiranje, prav tako lahko pomaga, če se ta odvija v povsem neustvarjalno smer ali se zatakne ob ovire politične nekorektnosti.

¹³ Lik ruskega emigranta je v slovenski književnosti že uveljavljena literarna oseba; pojavlja se v delih Bartola, Jančarja in Lainščka. Emigranti kot literarni liki predstavljajo v Hiengovem ustvarjanju določeno kontinuiteto (Matajc 2000: 36), prav tako kot tudi meščanska družina.

¹⁴ Dinamična ali razvojna karakterizacija (Zupan Sosič 2017: 333) sledi spremembam v liku oz. dozorevanju ali razvoju literarne osebe, pri čemer se z več osebnostnimi lastnostmi izogiba popreproščeni enostranskosti ali posploševanju črno-bele karakterizacije.

prav z dvojnostjo¹⁵ – celotno dogajanje se vrti okrog Skobenskega in Feliksa, saj sta nenavadni literarni osebi, ki s svojimi individualnimi posebnostmi označujeta tudi tipične lastnosti dogajalnega kronotopa, na kratko kar duh časa.

Dogajalni čas je obdobje pred drugo svetovno vojno, ki se kaže v napetosti družinskih in družbenih odnosov; retrospektivno pa spoznamo začetek zakonske zveze Kalmusa in Štefanije, ki sega v dvajseta leta prejšnjega stoletja, torej v dogajalni čas ameriškega romana. Družinski odnosi v graščini so napeti zaradi prihoda Rusa Skobenskega, Štefanijinega ljubimca, kar popolnoma zatrese že tako trhle temelje družine Kalmus-Missia. Štefanija je že prej imela ljubimce, saj moža kmalu po poroki ni več ljubila, hkrati pa je bil stalno odsoten zaradi poslov, a nikoli tako odkrito in dolgotrajno. V prizoru prepira (Hieng 1993: 11–15) med zakoncema, ki mu prisluškuje Erna,¹⁶ Kalmus svoji ženi poleg nezvestobe očita tudi zapravljenost in cenenost njenih zabav. Ker sam zaradi negotovih in nevarnih časov med dvema vojnoma investira in se na različne načine bori za preživetje, ženi očita neracionalno razsipaštvo, ona pa njemu neupoštevanje pravil meščanskega obnašanja, po katerih mož ne obremenjuje žene s finančnimi zadevami. Kalmus jo želi strezniti z dejstvom, da je bila njena ugledna družina pred bankrotom, česar Štefanija ne prizna in ga poniža z očitkom, da si je s poroko pridobil družabni status, saj je bil prej neznani podeželski advokat, zdaj pa je predstavnik solidne stare gosposčine.

Štefanija želi na silo ohraniti blišč meščanske uglednosti, zato dovoli Skobenskemu prirejati ekscentrične zabave, čeprav vsi vedo, kako mora Kalmus garati cele dneve, da ne bi izgubil celotnega družinskega premoženja. Iz zabav je razvidno, da obema, Štefaniji in Skobenskemu, ustreza blišč, saj se zaradi njega počutita pomembna, v središču dogajanja in varna pred dolgočasjem, ki s svojimi lovkami grabi brezdelne meščane. Da so to pravzaprav malomeščani, prvi opozori prav Kalmus v omenjenem prizoru prepira, ko jih imenuje hohštaplarska kompanija (Hieng 1993: 14), natančneje kvartopirci s pečatnimi prstani, tako imenovane igralke, konzuli v belih hlačah, ki vedno pomočijo desko na stranišču, špiritistke, ki kradejo cigarete, pijanci, ki so popili neverjetne količine konjaka in sortnih vin ... Druga literarna oseba, ki razkrinka blišč meščanskega življenja in pokaže na njegovo bedo, je sam Skobenski, ko se po smrti Kalmusa začne kesati svojega obnašanja in zahteva od vseh družinskih članov askezo in zmernost. Tretji in najbolj učinkoviti razkrinkovalec lažnega blišča je Feliks, ko v zadnjem pogovoru s Skobenskim sname njegovo masko.

¹⁵ Kako doživljate naslednja nasprotja ali dvojnosti v obeh romanih (pomagajte si s prilogo): maska-snetje maske, skrito-razkrito, vidno-nevidno, osebno-družbeno, delo-zabava, razkošje-bankrot, priznana izobrazba-navidezna (lažna) izobrazba, gosposčina-hohštaplertvo, moralnost-sprevrženost, ugled-sramota, lepota-grdota, zdravje-bolezen, mladost-starost, samozavest (drznost)-omahovanje, bogastvo-revščina, umetnost-šport ...

¹⁶ Erna kar dvakrat prisluškuje pomembnim pogovorom, prvič med mamo in očetom, drugič med mamo in Skobenskim. Prvič mama očita očetu incest, zato Erna sumi, da je Feliks otrok krvoskrunstva; drugič sliši razloge maminega ljubimca, da se je nenadoma odločil za askezo zaradi spoštovanja umrlega Štefanijinega moža, saj se mu je ta prikazal kot duh; prisluškovanje in prikazovanje duha spominja na Shakespearove drame.

Kako ste doživeli snemanje maske (priloga)? Kaj razkrinka Feliks v tem prizoru in zakaj mu Skobenski ne nasprotuje? Ali je razkrinkanje podobno kot v nadaljevanju, ko Tom razkrije pravi družbeni status Gatsbyja? Kako ste doživeli snemanje maske v ameriškem romanu? Razložite, kaj pomenijo naslednje besede: »Jaz, kot rečeno, ne verjamem v vašo bolezen, zato tako pobalinsko naskakujem vaše molčanje.« Ni naključje, da končne »levitve« razkrije prav Feliks, genialni deček, ki v romanu nikoli ni bil predstavnik blišča, prav tako pa je edini enakovredni nasprotnik Rusa, natančneje povedano je starejši pol čudežnega¹⁷ lika ali njegov antipod. Čeprav sta si podobna (iz priloge naštejte podobnosti) po svoji intelektualni superiornosti in ahasverstvu, je Feliks poštenjak, ki pod tančicami blišča spoznava dvojno bedo, družinsko in družbeno. Tako prehaja na točki snemanja mask in tančic družinski in zgodovinski roman oz. roman omike v družbenokritični roman prav s prestopom blišča v bedo ter kritiko meščanske dvojne morale (spolno izkoriščanje kuharice kot mlade služkinje), nacizma (Fonzi, pretep v Gradcu), militantnosti (razsajanje nasilnežev) in evgenike (iztrebljanje Judov).

Že prej sem omenila, da je najočitnejši katalizator blišča in bede Skobenski, ki s svojo značjsko ambivaletnostjo napoveduje družbeno patologijo. Ko se kar naenkrat iz elokventnega salonskega leva spremeni v prestrašenega blebeteča, govori brez reda in oznanja prikazovanje duhov, njegov miselni (govorni) kaos vpliva na družinski kaos, istočasno pa napoveduje splošno anarhijo, ko norost z intimne ravni prehaja na družbeno. Že prej je bil Skobenski značjsko večplasten, s potenciranim strahom pred vojno, identičnim s strahom pred norostjo, z veliko značjsko spremembo pa se še bolj približuje Feliksovi dinamičnosti. Ne samo da večkrat na dan spremeni svoje razpoloženje in ga tako lahko spoznamo v povsem nasprotnih pripovednih legah (kar je značilno tudi za ostale literarne osebe), tudi njegova identiteta se spreminja in gradi v povsem nepričakovanih smereh, kar daje romanu čar nepredvidljivega.¹⁸ Čudežnost Feliksa in Skobenskega je vzvod pomembnih zgodbenih premikov in s tem tudi dramskih napetosti, ki v pripoved vnašajo kvalitetno nepredvidljivost – njuna karakterizacija je grajena premišljeno, literarno kvalitetno in učinkovito (razen nekaterih »baročnih« govorov), nove karakterne lastnosti so uvedene postopoma in motivirano, s pomočjo kombinirane in dinamične karakterizacije.

Vrednotenje na drugi stopnji literarne interpretacije

Kot sem že omenila, se lahko procesi na drugi stopnji literarne interpretacije, v našem primeru vrednotenje, pojavijo že na prvi ravni, le da so na drugi ravni prevladujoči in zato tudi bolj poglobljeni. Tako sem v okviru doživljanja Feliksa in Skobenskega istočasno že vrednotila njuno karakterizacijo, v nadaljevanju pa sem bom posvetila vrednotenju kot prevladujočemu procesu na drugi ravni. In ker sem se do tega

¹⁷ Več o čudežnosti in na splošno o karakterizaciji naslovnih likov v moji študiji Čudežnost Feliksa in Gatsbyja.

¹⁸ Tudi Zorn (1993: 443) meni, da Hieng svoje osebe rad postavlja na pozicije, kjer se najostreje zarišejo njihova karakterna in idejna stališča.

trenutka bolj sistematično ukvarjala s slovenskim romanom, bom pri vrednotenju več pozornosti namenila ameriškemu. Za ta najbolj zapleten sklepni proces literarne interpretacije bom uporabljala primerjalno metodo, ki sem jo že večkrat omenila, in nasvet Vernaya (2016), da pri branju in interpretaciji raziskujemo, kako so avtor, pripovedovalec in/ali besedilo dosegli določene čustvene in intelektualne učinke: predlaga nam, da se osredotočimo na »kako«, ne zgolj na »kaj«. V tem smislu postavljam na začetku nekaj uvajalnih vprašanj: Katere literarne osebe si želijo blišč in katere ga že živijo? Kako ga doživljajo? Kako sta karakterizirana Gatsby in Daisy v smislu povelečevanja blišča? Kdaj se blišč spremeni v bedo in zakaj? Kako je sprememba iz blišča v bedo opisana v obeh romanih (uporabite tudi prilogo)?

V primerjavi s slovenskim romanom, v katerem so spremembe blišča v bedo posledica kvalitete dinamične karakterizacije, vzvoda številnih nepredvidljivih zgodbenih premikov in na splošno estetsko dognanega sloga (Virk 2008: 5) z bogatim besednim zakladom, slikovitimi opisi in distanco do pripovedovanega (humor in ironija), so tovrstne spremembe v romanu *Veliki Gatsby* (1925) **Scotta Fitzgeralda** (1896–1940) posledica pretežno statične¹⁹ karakterizacije brez poglobljene motivacije, ki deluje znatno bolj predvidljivo in neakovostno. Ne samo shematična karakterizacija, ki jo rešuje le inovativni pripovedni prijem – pripovedovalec Nick kot opazovalec dogajanja –, tudi klasična realistična pripoved pogojuje povsem konvencionalno žanrsko zasnovo. Če je *Čudežni Feliks* sodoben žanrski preplet družinskega, zgodovinskega, ljubezenskega in družbenokritičnega romana, se zdi, da je *Veliki Gatsby* le preprosta romantična zgodba ali meščanski ljubezenski roman. Čeprav popisuje propad velikega ameriškega sna v 20. letih prejšnjega stoletja, je vendarle analiza dobe jazza²⁰ pretežno površinska, da težko govorimo o pronicljivi družbeni kritiki in s tem tudi ne o družbenokritičnem romanu. Ker gre za tipični imperialistični roman, ki ima lahko brez vodene literarne interpretacije negativne učinke na mlade bralce in bralke, svetujem pogledati pod površino blišča in se poglobljeno posvetiti bedi ameriškega sna.

Ne samo v karakterizaciji in opisih, romana se pri slikanju blišča in bede ločita tudi po humorju in ironiji. Čeprav se oba dotikata nevalgicnih točk družbene hipokrizije – špekulacije, bankrota, prohibicije, rasizma, militantnosti – se zelo razlikujeta v temeljnem razpoloženju romana. Slovenski roman tudi pri upodabljanju neprijetnih dogodkov in stanj izstopa iz enolično temačne pripovedi, ameriški pa ne. Hieng si je namreč prizadeval, da bi ozadje hude zgodovinske usode označil humorno

¹⁹ Statična karakterizacija (Zupan Sosič 2017: 333) poudarja predvsem eno lastnost, kar pomeni, da se lik v pripovedi ne razvija, shematična ali skoraj črno-bela karakterizacija pa upošteva samo določene moralne in družbene vrednosti ter tako uporablja karakterološke sheme pozitivnih in negativnih junakov. Za statično karakterizacijo je značilno tudi umanjkanje poglobljene motivacije, tj. upravičevanja (Kmecl 1995: 203) literarne osebe, dogajanja, motiva, dialoga ali drugih prvin glede na celotno literarno delo.

²⁰ Doba jazza je izraz za poimenovanje povojnega stanja v Ameriki. ZDA (Petrič 2007: 165) so leta 1917 uradno vstopile v 1. svetovno vojno, po vojni pa so bili ljudje močno razočarani, saj so se gesla in obljube izkazali za prazne puhlice. Prohibicija leta 1919 je povzročila proizvodnjo in uživanje alkohola v ilegali, preprodaja pa hitro obogatitev, kar je privedlo do številnih trenj med novopečenimi bogataši in staro aristokracijo, prav tako do hitre gospodarske rasti, blagostanja, zapravljanja čez mero, brezcilnega uživanja, množičnih bučnih zabav in plesa ob jazzu do jutra.

ali ironično: »Pazil sem tudi, da so posamezna poglavja prilagojena tej osnovni intonaciji. A-dur. Skoraj vse se tudi dogaja znotraj enega poletja in so poletne barve tisto, kar nenehno razsvetljuje zgodbo, celo tam, kjer je v jedru precej temna« (Novak - Kajzer 1993: 231).

S kvaliteto ameriškega romana (najbrž prav zaradi prevlade kriterija uspešnosti nad kvaliteto, ki se je v ZDA zgodila že znatno prej kot v Evropi) se do zdaj različne študije niso toliko ukvarjale; bolj kot besedilo, ki je za sodobno literarno interpretacijo osrednji člen raziskave, so preučevale druge tri člene interpretacije, tj. avtorja, bralca in sobesedilo. Tako so veliko pozornosti namenile oklicanosti Fitzgeralda (Stanovnik 1970: 30) za preroka ameriške mladine, saj je pravzaprav pisal o življenju, ki ga je živel, in s svojimi zgledi v pripovedi dajal smernice za življenje takratne mladine, pa tudi starejših bogatašev. Prav zaradi potrjene avtobiografskosti in s tem tudi pričevanjskosti se različne interpretativne analize niso toliko lotevale vrednotenja besedila: ostajale so pri avtorju in obdobju. Avtor je po nenadni slavi in bogastvu, ki mu ga je prinesel prvi roman *Tostran raja* (1920), v katerem je opeval temo mladosti, doživel vzhicen odmev širše javnosti, njegovo ime se je zapisalo v zgodovino skupaj z ženo Zeldo (Petrič 2007: 159), s katero je v medijih nenehno negoval bleščečo javno podobo. Oba sta bila simbol takratne uspešne mladine, roman pa je postal svetovna klasika zaradi statusa uspešnice (ne pa svoje kvalitete), hkrati so na njegovo prepoznavnost vplivale uspešne ekranizacije romana.

Resnične karakterne poteze Scotta in Zelde so postale modelne lastnosti za njegova tipična lika: mladeniča jazz dobe in mlade razbrzdane emancipiranke v vrtincu pijančevanj in zabav z neverjetno hitrim življenjskim tempom – kot bi živela na prehitevalnem pasu (Petrič 2007: 160–161). Prav lastnosti glavnih likov v Fitzgeraldovih pripovedih so povzročile, da je na pragu dvajsetih let prejšnjega stoletja mladost²¹ spet postala simbolična vrednota (Stanovnik 1970: 24–27), ki je niso poveličevali samo mladi po letih – pomenila je trenutek človekovega razcveta in viška, s katerega vodi pot nujno navzdol. Razmerje fikcija-resničnost je delovalo tudi v obratni smeri: Fitzgerald je ves blišč in lesk, s katerim je obdajal svoje literarne like, skušal prenašati v svoje življenje in ravno zato z Zeldo sploh nista imela privatnega življenja. Živela sta – ali pa sta vzbujala vtis, da živita – za javnost,²² ali kot gosta ali kot gostitelja. Vedno v družbi in vsem na očeh sta si slikovito izražala ljubezen in se prav tako slikovito tudi prepirala. Zato ni čudno, da je o njima obstajalo veliko anekdot in da so njuno življenje upodabljali tudi romanopisci (na primer Hemingway).

²¹ Pogovorite se, kakšen status ima v današnji družbi mladost. Kaj je vse prilagojeno kultu mladosti? Zakaj je prav po stotih letih spet prišlo do podobne fetišizacije mladosti?

²² Svoj delež h kulturnemu življenju je pisatelj prispeval tudi s prijateljevanjem s predstavniki t. i. izgubljene generacije (lost generation): Gertrude Stein, Ernest Hemingway, Edith Wharton. Izgubljena generacija je zbirni izraz za ljudi, ki jih je v otroštvu, mladosti ali najboljših letih prizadela vojna, naravna katastrofa ali gospodarska kriza in ki je posledica prezgodnje smrti, bolezni, zavrnitve, revščine ali psihološke travme. Se vam zdi, da ste tudi vi zaradi korone ali drugih razlogov predstavniki izgubljene generacije?

Fitzgerald je tako pisatelj, ki je literarno izoblikoval značilnosti junaka svojega časa. On je star 23, 25, največ 30 let, je še študent ali pa ima študij pravkar za sabo, a vsekakor je o sebi prepričan, da je upornik, inovator in filozof ter umetnik. Ona je mlajša, ima od 17 do 19, kvečjemu do 21 let, ko stopa iz pustega, tesnega domačega kroga v široki, veseli svet. Je izredno živahna, magnetična osebnost in svojo moč meri po številu oboževalcev. Pravijo ji tudi »popularna hči« in »frklja«²³ (ang. »flapper« – Stanovnik 1970: 26–27), kar je še danes strokovna oznaka za značilni ženski tip iz dvajsetih let. Vsi trije, Gatsby, Tom in Daisy, so tipični Fitzgeraldovi liki, zaviti v značilni blišč njegovih pripovedi (opišite ga in primerjajte vse tri like med seboj). Edini, ki ima v romanu rahlo kritičen odnos do kulta denarja in blišča, je pripovedovalec Nick, čeprav je tudi njegova kritičnost zgolj površinska in pritrjuje prejšnji tezi, da gre za tipični imperialistični roman, ki blišč kapitala le snobovsko prevprašuje.

Dokaz za Fitzgeraldovo fascinacijo nad bliščem so neskladne in nejasne obsodbe tega blišča; ena izmed njih se pojavi takoj na začetku romana, ko Nick izjavi, da mu je Gatsby utelešal vse, kar je iz dna duše zaničeval. Na to svojo trditev pozabi takoj, ko Gatsbyju, tipičnemu neizprosному povzpethniku, dolgočasnemu sobesedniku in nerazgledanemu malomeščanu brez estetskega čuta vse oprosti, saj izpod kože parvernija, ki je obogatel po nepošteni poti, pogleda romantični idealist, plašni in do smrti zvesti ljubimec. Nickova fascinacija nad bliščem je torej prekrita s tančico naivne usmiljenosti do Gatsbyja: ker ta goji ideal romantične ljubezni, mu pripovedovalec vse odpusti, tudi to, da je prišel do svojega položaja s krutimi in brezobzirnimi metodami. Roman tako zagovarja neke vrste sodobni makiavelizem, ki je pravzaprav srčika celotnega projekta ameriškega sna, skritega v parolo dežele nešteti možnosti: do uspeha z zvijačnostjo in brezobzirnostjo. Za dosego lastnega cilja namreč kapitalistična družba že dolgo propagira staro parolo makiavelizma – cilj upravičuje sredstva ali z drugimi besedami uspešnost je cilj, ki so mu vsi ostali podrejeni.

Da tudi Nick, čeprav navidezno drugačen od glavnih likov, prisega zgolj na uspešnost, dokazuje več dogodkov in izjav (poiščite jih), tu naj navedem njegov pragmatizem, osrednje pravilo uspešnosti. Nick prisega na splošno koristnost celo pri takšni dejavnosti, ki je že po svoji naravi drugačna od utilitarnosti, tj. branje knjig. Tako si kupi knjige za bančništvo, kar je logično glede na njegovo poklic, posebej pa poudari, da si kupi tudi leposlovno knjigo. A zakaj? Ne zato, da bi z branjem užival v svetu fikcije, se iz nje kaj poučil ali razvijal svojo empatijo, pač pa zgolj zaradi pragmatičnosti, saj je po njegovo vsestransko izobražen človek uspešnejši. Bralci in bralke, ki so roman prebrali le enkrat, lahko na tej točki dopolnijo moje razpravljanje z ugovorom, da ima Nick kljub vsemu razvito

²³ »Frklja« je mlada (Stanovnik 1970: 27), ima cinične nazore, odkrito se zanima za spolnost, naklonjena je drzni modi – nosi kratke, ravno krojene obleke brez spodnjih kril, ima kratko postrizene lase, nogavice zvite pod kolena, kričeče se šminka in močno senči oči. Njeno odliko in mik predstavlja zavedanje lastne vrednosti in prištevanje med neke vrste aristokracijo, kar dokazuje s silovito potratnostjo.

empatijo. Res je, a ta empatija je razvita zgolj do novih bogatašev, smilijo se mu tisti, ki na družbeni lestvici še niso priznani. To so bogataši, ki jih simbolizira Gatsby, predstavnik ameriškega zahoda, ki tudi živi v Zahodnem Jajcu (West Egg), v nasprotju s staro gosposčino vzhodnjakov. Pisatelj se je pri opisovanju dogajalnega prostora (East in West Egg) naslonil na zgodovinsko simboliko (Petrič 2007: 169) ameriškega vzhoda in zahoda: prvi simbolizira izobraženost, rafiniran okus in kozmopolitizem, drugi pa provincialnost, vulgaren okus in pomanjkanje izobrazbe. Ni težko ugotoviti, da spadata v prvo kategorijo zakonca Buchanan, v drugo pa Gatsby, in da si avtor prizadeva prevrednotiti obe kategoriji, saj pokaže, da je lahko prva nemoralna, druga pa kljub svoji neetičnosti še vedno boljša od prve.

Tako pripovedovalec pokaže empatijo le do novih bogatašev, saj po njegovo trpijo krivico, ker poleg bogastva niso takoj dobili še ustreznega ugleda in spoštovanja. Stanovska klavzula je dosledna v celotnem romanu in odraža pomanjkanje socialne empatije: Nick je posmehljiv do hišnega osebja (njegova finska strežnica »prehitro« prinese čaj in jo zato poimenuje demonska) in do vseh nižjih slojev, do katerih ne izraža niti simpatije niti empatije. Višek »razredne superiornosti« je opis Tomove ljubice in njene zabave v New Yorku, kjer se Nick le zaradi vljudnosti druži z njenimi prijatelji in prijateljicami, ki so vsi po vrsti opisani kot neumneži, izkoriščevalci ali ljudje brez estetskega čuta. Kako je opis nižjega ali nižjega srednjega sloja na tej zabavi krivičen (Fitzgerald 2007: 28–38), nam dokazuje primerjava z opisom novopečenih bogatašev: čeprav so zadnji zagrešili številne gospodarske in druge zločine, prvi so pa samo revni in to največkrat ne po svoji krivdi, so bogataši opisani z nekim naivnim romantičnim bliščem, reveži pa z naturalistično posmehljivostjo: Myrtle je uživaška debeluška, njena sestra Catherine je sicer lepa, a preveč lastniška ter naličena in oblečena brez okusa, sosed McKee je feminilni moški, ki se ukvarja s sumljivimi umetniškimi posli in pride na zabavo z belo liso milne pene, njegova žena je kričava, medla, brhka in grozna ... Kako se semenj ničevosti s pijanostjo na zabavi samo stopnjuje, dokazuje Tomova oblastniška agresija: ker je njegova ljubica Myrtle glasno izrekla Daisyno ime, kar ji je prepovedal, čeprav sebi ni prepovedal številnih nesramnosti, ji je razbil nos.

Pravi obraz najbogatejših slojev se razkrije na koncu romana, ko se idealizirana Daisy pokaže v vsej svoji brutalnosti, saj brez kančka slabe vesti Gatsbyju prepusti krivdo za umor Myrtle Wilson in se z možem Tomom umakne na varno. Čeprav se Nick že pred tem razkritjem zaveda, da je edina stvar, ki jo Daisy resnično ljubi, denar, in se po nesreči in umoru zgrožen nad nemoralnostjo vrne v svoj domači kraj, se vseeno rokuje s Tomom (kljub svoji obljubi, da tega ne bo storil). Rokovanje samo nadaljuje njegovo stanovsko solidarnost: že zgodaj vidi, da je Daisy zlagana, a nič ne naredi, ne spremeni svojega obnašanja, nikoli ne nasprotuje njenim poceni predlogom za zabavo in vedno sledi njenim puhlim pogovorom ... Stanovski solidarnosti in takratnemu modnemu kultu mladosti je prilagojeno tudi njegovo

vrednotenje, saj je po njegovo Tom dosegel vrhunskost²⁴ že zelo zgodaj, ko je bil star enaindvajset let, čeprav nas v romanu njegova karakterizacija sili v nasprotno mnenje: nikoli ni bil vrhunski. Površno vrednotenje se potrди tudi na koncu romana, z romantizacijo ameriškega sna v obliki zelene luči in klišejske podobe čolna kot simbola upiranja usodi.

Romanu ne odvzema kvalitete samo naivni hedonizem opisanih dogodkov in stanj: ne samo zgodba, tudi pripoved potrjuje lastnosti trivialnosti. Čeprav roman ni trivialen, mu trivializacija²⁵ na več mestih znižuje kvaliteto: prazen in neinovativen stil, simplifikacija, redundanca, statična karakterizacija in imaginacija, patetična sentimentalnost, oklešččen slovar, oslABLJena figurativnost ter eskapistično obravnavanje treh osnovnih trivialnih tem, tj. sreče, ljubezni in bogastva (za slovenski roman, ki ni trivializiran, poiščite nasprotja tem opredelitvam trivialnosti). Ker je Gatsbyjev »romantični razkol« med sanjami in resničnostjo kljub očitni primitivnosti in nezrelosti teh sanj zelo značilen za današnji čas in nikakor ni omejen samo na ameriško celino, bodo lahko vodena literarna interpretacija, predvsem pa doživljanje in vrednotenje, aktualizirali letošnja maturitetna romana in ju na različne načine približali bralkam in bralcem.

Viri

Fitzgerald, F. Scott, 1970: *Veliki Gatsby* Ljubljana: Cankarjeva založba (Sto romanov). Prev. Gitica Jakopin.

Fitzgerald, F. Scott, 2007: *Veliki Gatsby*. Ljubljana: Mladinska knjiga. Prev. Tomaž Metelko.

Hieng, Andrej, 1993: *Čudežni Feliks*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Hieng, Andrej, 2008: *Čudežni Feliks*. Ljubljana: Modrijan.

Literatura

Abbott, H. Porter, 2002: *The Cambridge introduction to narrative*. Cambridge: Cambridge university press.

Abrams, Meyer Howard, 1999: *A Glossary of literary terms*. Orlando: Harcourt Brace College Publishers.

²⁴ Na tej točki se lahko vprašamo, kaj je za Nicka vrhunskost? »Plemenskost« Tomove družine? Izredni dosežki v športu in njegova telesna lepota? Fitzgerald (2017: 13) bogatega, mladega in uspešnega športnika, obsipanege z bliščem, opiše takole: »nekako že kar narodni junak, eden tistih mož, ki pri enaindvajsetih dosežejo že tako močno omejeno vrhunskost, da kasneje vse diši po neslavnem koncu« (poudarek ASZ). Ohlapno vrednotenje je opazno tudi v imperialistični melanholiji, značilni za večino ameriških filmov: kljub površni kritiki zločina se vedno idealizirajo ameriške sanje, ki se na koncu tega romana kažejo kot očaranost nad ameriško celino. In ta naj prežene vsako globljo kritiko: »!.../ za bežen, čaroben trenutek je človek vpričo te celine bržčas zadržal dih, prisiljen v estetsko kontemplacijo, ki je ni ne razumel ne želel, še zadnjič v zgodovini iz oči v oči z nečim, kar je bilo sorazmerno z njegovo zmožnostjo za čudenje« (poudarek AZS).

²⁵ Trivializacija je postopek vnašanja trivialnih značilnosti v netrivialno besedilo oz. preigravanje z njenimi lastnostmi (Zupan Sosič 2017: 376). Roman *Veliki Gatsby* je zaradi trivializacije trivializirani (ne pa dosledno trivialen) roman.

- Chatman, Seymour, 1986: *Story and discourse: Narrative structure in fiction and film*. Ithaca, New York: Cornell university press.
- Culler, Jonathan, 1983: *On deconstruction*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Eco, Umberto, 2005: *O literaturi*. Tržič: Učila International.
- Glušič, Helga, 2002: *Slovenska pripovedna proza v drugi polovici dvajsetega stoletja*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Krakar - Vogel, Boža, 2002: Maturitetni esej »po novem«. *Slovenščina v šoli* 5. 2–13.
- Lecerle, Jean-Jacques, 2005: Pragmatika interpretacije. *Problemi* 43/7–8. 187–231.
- Matajc, Vanesa, 2000: *Osvetljave: Kritiški pogled na roman v devetdesetih*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- Novak - Kajzer, Marjeta, 1993: *Kako pišejo*. Ljubljana: Mihelač.
- Petrič, Jerneja, 2007: Spremna beseda. Fitzgerald, F. Scott: *Veliki Gatsby*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Sontag, Susan, 2000: Proti interpretaciji. *Nova revija* 19/219–220. 239–248.
- Stanovnik, Majda, 1970: Od onkraj paradiža do Velikega Gatsbyja (spremna beseda). Fitzgerald, F. Scott: *Veliki Gatsby*. Ljubljana: Cankarjeva založba. 5–44. (Sto romanov).
- Vernay, Jean-François, 2016: *The seduction of fiction: A plea for putting emotions back into literary interpretation*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Veršič, Sanja, 2020: Literarna komunikacija v kvantni paradigmi resničnosti in energijska dimenzija jezika. *Slavistična revija* 68/4. 671–693.
- Virk, Tomo, 2008: Meščansko-družinski roman in zla slutnja holokavsta (spremna beseda). Hieng, Andrej: *Čudežni Feliks*. Ljubljana: Modrijan. 5–33.
- Zorn, Aleksander, 1993: Družinski roman s čudežnim dečkom (spremna beseda). Hieng, Andrej: *Čudežni Feliks*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 443–447.
- Zupan Sosič, Alojzija, 2021: Čudežnost Feliksa in Gatsbyja. Šekli, Matej in Rezoničnik, Lidija: *Slovenski jezik med slovanskimi jeziki*. Ljubljana: Zveza društev Slavistično društvo Slovenije.
- Zupan Sosič, Alojzija, 2011: *Na pomolu sodobnosti ali o književnosti in romanu*. Maribor: Litera. 17–92.
- Zupan Sosič, Alojzija, 2017: *Teorija pripovedi*. Maribor: Litera.
- Woolf, Virginia, 2011: *Ozki most umetnosti: Izbrani eseji*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.

Priloga

Feliksovo razkrinkanje Skobenskega (Hieng 1993: 314–315)

Leonid Jurjevič, vem, kdo ste.

Vem, koliko ste stari.

Vem, kdaj ste pobegnili – kdaj so vas nagnali – iz tiste lepe garnizije, kdaj ste se zapisali med igralce. Tako nepremično sedite, kot bi vam bilo popolnoma vseeno, da vem. Vidim vas v zrcalu. Leta se vam pošteno poznajo, obraz se vam je odvalil šminke.

Vem, da ste popovski otrok. V kadetnico ste prišli po protekciji.

Ker sem popil nekaj vaše pijače, sem postal korajžen, pa vam bom po pravici povedal, kakšno lumparijo sem zagrešil tisti čas, ko ste se vi potepali. Ključ ste pustili na vrhu podboja in jaz sem ga na lepem opazil, mimo sem šel. Ženske so bile po sobah, vsaka s svojimi problemi. Tedaj se mi je posvetilo, da ni pred menoj nobenih ovir, moralnih tako ali tako nisem opazil, farbal sem se, češ, morda bom odkril poleg sobnega ključa še ključ do značaja gospoda Skobenskega, kar bo pomagalo pri detektivskem delu. Našel sem vaše dnevnike! V blagajni, ki je bila odprta! Sami ste krivi, s ključi ravnate lahkomiiselno! Pet rdečih zvezkov, črtastih in porumenelih! Ko sem začel brati, me je vrglo na rit, kot pravijo v teh krajih, odkril sem namreč osupljivo podobnost med nama, navzlic razliki v letih: oba piševa dnevnik, oba v različnih jezikih, kar jih pač za silo znava. Z ruščino in rusko pisavo sem imel nekaj težav. Dovolili mi boste, da izrečem kompliment: zelo ste pismeni, gospod Skobenski, sami ste si nabrali lep kup izobrazbe, ki vam je popovski dom in kadetnica prav gotovo nista mogla nuditi. Čestitam!

Tako kot zdajle sedite tamle v tistem črnem naslanjaču, ste bržkone sedeli na pogradu v okrožnem vojaškem zaporu ... mesto sem pozabil in tudi važno ni ... /.../

Razplet klasičen: posegli ste v garnizijsko, nepomembno blagajno, nelepi tovariš vas je, kot je bilo pričakovati, prijavil, bomba je eksplodirala. A se morda spominjate, kako je bilo nelepemu poročniku ime? Jaz sem ga odkril v tretjem zvezku in si priimek tudi zapomnil, ker se mi je zdel špasesen. Pisal se je Tancev.

Ustrelili ste ga 16. novembra 1917, po starem koledarju; našli ste ga za tovarnimi skladišči postaje v Sevastopolu, izpraznil ste vanj šaržer belgijskega revolverja, on pa je precej časa stal in se zibal in sesedal in debelo gledal, iz vreče, ki jo je bil ukradel, so padale kocke sladkorja. Tega dogodka niste zatajili ali retuširali, kar se mi zdi popolnoma prav, kajti plenilci so zlo za oblast, naj bo revolucionarna ali legalna. Postranska pripomba: med starejšimi zapiski, med tistimi iz garnizije na reki Meži, stoji: »Z nosom je kar naprej v Svetem pismu. Če ga kdaj zmotiš, pogleda rumeno kakor črn pes iz koče. Pasji Tancev.«

Sedem let čakanja.

To, da so mi ostali celi stavki, vam priča, kako cenim vsebino, predvsem pa nazorno obliko vaših dnevnikov. (Konec koncev sem bral na kontrabant in bi me bila vsak hip utegnila presenetiti in razkrinkati katera od naših dam. »Bolnika zalezuje!« bi zakričala.) Jaz, kot rečeno, ne verjamem v vašo bolezen, zato tako pobalinsko naskakujem vaše molčanje.

Tomovo razkrivanje Gatsbyja (Fitzgerald 2007: 117–118)

»Ugotovil sem že, kaj so bile tiste vaše "drogerije".« Obrnil se je k nam in zdrdral. »S tistim Wolfshiemom sta tukaj in v Čikagu kupila precej zakotnih drogerij in v njih prek okenc prodajala žitni alkohol. To je ena od njegovih umetnij. Že na prvi pogled se mi je zdelo, da tihotapi alkohol, in se nisem veliko zmotil.«

»Pa kaj potem?« je vljudno dejal Gatsby. »Vaš prijatelj Walter Chase očitno ni tako domišljav, da se nama ne bi pridružil.«

»Vidva pa sta ga pustila na cedilu, ne? Dovolila sta, da je šel v New Jerseyju za en mesec v zapor. O bog! Morali bi slišati Walterja, kaj ima povedati o vas.«

»K nama je prišel brez ficka. Zelo vesel je bil, da je lahko nekaj zaslužil, stara sablja.«

»Ne kličite me več stara sablja!« je zavpil Tom. Gatsby ni odprl ust. »Walter bi vaju lahko tožil tudi na podlagi zakona o stavah, pa ga je Wolfshiem z ustrahovanjem prisilil k molku.«

Na Gatsbyjev obraz se je vrnil tisti tuji, pa vendar razpoznavni izraz.

»Tiste drogerije so bile sicer še precej nedolžna zadeva, » je počasi nadaljeval Tom. »Zdaj imata namreč v planu nekaj, o čemer se mi Walter ne upa govoriti.«

Pogledal sem Daisy, ki je prestrašena strmela zdaj v Gatsbyja, zdaj v moža, in Jordan, ki je na vrhu brade začela balansirati neviden, a zanimiv predmet. Nato sem se obrnil nazaj k Gatsbyju – in njegov izraz me je osupnil. Videti je bil – in to pravim v globokem zaničevanju navadnega klevetanja na njegovem vrtu – kot bi »nekoga "ubil"«. Za hip je bil njegov obraz moč opisati na prav ta nenavadni način.

Zdaj nič več, in Gatsby se je začel razvneto pogovarjati z Daisy, tajil vse, branil svoje ime pred obtožbami, ki sploh niso bile izrečene. Toda z vsako besedo se je bolj potegnila vase, zato je odnehal, in medtem ko se je popoldan izmikal, so se le še mrtve sanje borile naprej in skušale doseči, kar ni bilo več dosegljivo, nesrečno, obupano stremele za tistim izgubljenim glasom na drugem koncu sobe.

Ta glas je znova prosil, da bi šli.

»Prosim, Tom! Ne prenesem več tega.«

Njen prestrašeni pogled je dal vedeti, da so vse njene morebitne namere in ves njen pogum dokončno proč.

Pogovor

Primerjajte, kako se v obeh odlomkih razkrinka blišč. Kako so si trenutki resnice oz. bede podobni in različni? Kateri odlomek vsebuje tudi humor? Kako učinkuje v slovenskem odlomku to, da »obtoženi« sploh ne spregovori? Poleg te dramske popestritve (molk Skobenskega) so v odlomku še naslednje lastnosti, ki obogatijo pripoved: graji sledi pohvala (Dovolili mi boste, da izrečem kompliment), gradacija ali stopnjevanje razkrivanja umora, naturalistični in hkrati estetski opis smrti (Tancev se ziblje in počasi pada, iz ukradene vreče se usipljejo kocke sladkorja), druženje različnih lastnosti ustvarja dramatičnost in dinamičnost (Tancev je ovaduh in tat, čeprav fanatično bere *Sveto pismo*). Sami ugotovite, zakaj ameriška pripoved ni tako kvalitetna. Pomagajte si z naslednjimi lastnostmi: prevlada dialoga, ki želi delovati predvsem mimetično, ponavljanje istih besed (prestrašen), očitna razlagalnost ustvarja ponavljanja, ta pa redundanco in monotonijo (»Njen prestrašeni pogled je dal vedeti, da so vse njene morebitne namere in ves njen pogum dokončno proč«), klišejski stil (»ko se je popoldan izmikal, so se le še mrtve sanje borile naprej in skušale doseči, kar ni bilo več dosegljivo«) ...