

Ženski pesemski diskurz v spletu povojnih ideologij: *Senca v srcu* Ade Škerl

Varja Balžalorsky Antić

Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, 1000-Ljubljana
bvarja@gmail.com

Razprava obravnava zbirko Senca v srcu Ade Škerl. Leta 2019 mineva sedemdeset let od izida te v marsičem prelomne zbirke, ki do danes ni doživela ponatisa, in deset let od smrti zamolčane avtorice, ki je bila dolga leta marginalizirana in je rehabilitacijo doživela šele ob koncu svojega življenja. Na primeru zbirke razprava pokaže nekaj tenzij med različnimi oblikami ideologije in ženskim pesemskim diskurzom v času po drugi svetovni vojni. Najprej skicira položaj ženske v tedanji družbi na podlagi medijske podobe, nato predstavi sočasno ideološko narekovano pesniško produkcijo in obrat k intimizmu. Sledi zgoščena tematsko-motivna in transnaratološka analiza knjige s poudarkom na analizi družbenospolnih reprezentacij, pri čemer se izkaže, da ta pesemski diskurz ostaja znotraj patriarhalno zasnovanih struktur tako v poetološkem kakor družbenospolnem smislu. V drugem delu članek obravnava negativno recepcijo knjige in njene daljnosežne posledice (ustvarjalno avtocenzuro, dolgotrajno stigmatizacijo in postavljenost na obrobje pesniškega kanona). V zadnjem delu so navedeni razlogi, zakaj Senci v srcu literarna zgodovina ni pripisala prelomne vloge začetnice intimističnega pesniškega toka.

Ključne besede: slovenska poezija / socialistična ideologija / žensko pisanje / Škerl, Ada / intimizem / pesniški kanon / literarna recepcija

Če je poezija, ki so jo na Slovenskem pisale ženske, oblikovala bolj ali manj trden in neprekinjen tok, kar je v svojem pionirskem delu *Antologija slovenskih pesnic* pokazala Irena Novak Popov, je le redkim pesnicam pripoznana veljava v slovenskem pesniškem kanonu, ki je (bil) podobno kot v večini drugih nacionalnih tradicijah oblikovan z dominacijo patrilinarnih in patriarhalnih struktur. V članku me bo s širše perspektive zanimal določen moment vpisa ženske (pesniške) diskurzivnosti¹ v strukturo literarnega sistema. Ta je v zgodovini naj-

¹ Izraz si sposojam pri Chrobákovu Repar 2018.

večkrat temeljil na enačenju moškega pola z univerzalnim, pri tem pa je ženski pol puščal obviseti v prostoru molka oziroma mu v primeru poezije pogosto izključujoče dodeljeval vlogo »naše ženske lirike«, ki je bila spričo pripisanih ji atributov odkrito ali ne razumljena kot drugorazredna produkcija. Konkretnije si bom v luči teme vileniškega simpozija »Literatura in v preseku družbe, družba v preseku literature« ogledala nekaj tenzij med ideologijo in ženskim pesemskim diskurzom na primeru zbirke Ade Škerl *Senca v srcu*. Leta 2019 namreč beležimo sedemdeseto obletnico izida te v marsičem prelomne zbirke in deseto obletnico avtoričine smrti. Prva, podtalna, a vseprisotna tenzija izhaja iz dejstva, da gre za žensko diskurzivnost, ki se mora tako ali drugače, odkrito ali prikrito, zavedno ali nezavedno opredeljevati do patriarhalnega (nad)sistema, ki nadkodira vse druge sisteme, tudi družbenopolitičnega in estetsko-ideološkega. Druga tenzija zadeva odnos med ideologijo in estetiko pri oblikovanju novih poetoloških paradigem. Zanimalo me bo, kako se je pozicioniral glas Ade Škerl med graditeljstvom in intimizmom in kako je prvotna recepcija zbirke vplivala na njeno nadaljnjo umestitev v slovenskem literarnem kanonu. Še prej bom skicirala položaj ženske v povojni socialistični družbi, kakor se kaže skozi medijsko podobo v tedanjem osrednjem ženskem občilu *Naša žena* na podlagi raziskave Marte Verginella (53–71).

V obeh svetovnih vojnah so razmere ošibile siceršnjo ostro ločitev spolov, saj so ženske v času spopadov zasedle javne položaje in prevzele pomembne odgovornosti v javnem prostoru. V mnogih zahodnih državah so si, bržkone spričo izjemnega angažmaja v prvi vojni, slednjič prislužile tudi volilno pravico. Slovenkam je bila ta dodeljena mnogo pozneje, šele leta 1942. Med vojno pridobljena volilna pravica je napovedala konec moškega monopola v javni, predvsem politični sferi, zato je vstop žensk vanjo odzvanjal tudi v obliki bojazni celo med naprednimi krogi, tudi med ženskami (Verginella 55). Boris Kidrič je tako izpostavil popolno enakopravnost žensk kot eno najpomembnejših demokratičnih pridobitev narodnoosvobodilnega boja. Vendar je nova oblast obenem tudi svarila pred feminizmom kot izrastkom meščanske ideologije (Verginella 56); egalitarna družba pomeni izenačitev spolov, zato je izključuje vsakršno specifično obravnavo položaja žensk v družbi. Nova zakonodaja in novi pravni položaj žensk – poleg volilne pravice še izenačitev zakonske in izvenzakonske skupnosti, podaljšanje rodniškega dopusta, liberalna zakonodaja o pravici do splava, pretežno visoka zaposlenost žensk v javnem življenju (Borovnik 21) –, sta obetala, da bosta prinesla dejanske spremembe v razmerju med spoloma, saj je bilo »socialistični« ženski vsaj formalno dodeljenih več pravic kot njeni

»kapitalistični« sosedi. O domnevni enakopravnosti žensk v socializmu se je takoj po vojni razpravljalo v političnem vodstvu, pa tudi med politično dejavnimi ženskami, predvsem v občilu *Nasha žena*, ki ga je izdajala Antifašistična fronta žena. Proučitev izdaj *Nashe žene*,² ki jo je opravila Marta Verginella, pokaže, da je nova oblast v središče imaginarija o vzornih ženskih vlogah postavila tradicionalne vidike, kot so gospodinjstvo, skrb za družino in vzgoja otrok, požrtvovalnost in samoodpovedovanje, dodala pa jim je vendarle še nekatere nove, namreč potrebo po politični participaciji in nadomeščanje moških na delovnih mestih. Lik emancipiranke in poklicno uspešne ženske, preblizu individualističnim meščanskim ideološkim spregam, je bil izgnan na rob imaginarija o ženskah. V ospredje je spet stopil materinski mit, v preobleki »socialističnega materinjenja«. Po vojni pridobljena enakopravnost, četudi se je dotikala širšega spektra pravic, se je izkazala za formalno. Žensko vprašanje se je razrešilo preprosto z odpravo vseh drugih neenakosti v domnevno egalitarni družbi, borba za enakopravnost žensk pa je postala eden paradnih konjev nove ideologije na oblasti.

Poezijo, ki se je po koncu druge svetovne vojne do leta 1950 pojavljala v različnih literarnih revijah, z novo *Mladinsko revijo* na čelu (Bajt, *Kar je sonce* 227), redkeje pa v samostojnih knjigah, saj je tedaj izšla komaj kakšna pesniška zbirka letno (Pibernik 87), je na eni strani mogoče razumeti kot neposreden podaljšek narodnoosvobodilne poezije (Paternu 10) in izraz kolektivne vizije o izgradnji svetle prihodnosti. Obenem je bilo to pesništvo produkt diktata kulturne politike v Jugoslavijo prenesenega sovjetskega ždanovizma. Osvoboditev in zmaga nad okupatorjem, vzpostavitev nove družbene ureditve ter agitpropovski pritiski so navdahnili slogovno okorno, na udarniških retoričnih obrazcih utemeljeno poezijo, ki vzpostavlja kolektivni subjekt delavstva, se programsko oddaljuje od individualističnih vrednot ter zaobjema zgolj zunanje (družbene) plasti eksistence. V graditeljskem pesništvu, imenovanem tudi pesništvo »krampa in lopate« ali »lopatarska poezija«, v katerega se je grobo vrinil politično-ideološki pragmatizem in malone nadomestil vsa estetska načela, so se preizkusili različni pesniški rodovi, ki so želeli obstati, predvsem pa tisti, ki so se šele skušali uveljaviti v literarni areni.³ Iz pričevanj številnih tedaj pišočih

² Kot poudarja Verginella, *Nasha žena* kot glasilo AFŽ predstavlja le eno možnih osvetlitev položaja žensk v povojnih razmerah, za razširitev slike pa bi bilo treba opraviti obsežnejšo analizo razmer, predvsem kar zadeva razliko med medijsko podobo in dejanskim stanjem (65).

³ Tako poezijo so objavljali France Filipčič, Miha Remec, France Kosmač, Dušan Ludvik, Ivan Minatti, Lojze Krakar, pa tudi Tone Pavček, Kajetan Kovič in drugi.

je razbrati, da so se ustvarjalci znašli v notranjem razcepu: nekateri, predvsem že uveljavljeni starejši pesniki, so iz različnih razlogov začasno prenehali z objavljanjem (npr. Kocbek, Udovič, Vipotnik), nekateri so morali prebroditi notranje krize, preden so (tudi javno) zaorali ledino v nove poetološko-estetske okvire (gl. Minatti v Pibernik 80), drugi naj bi pisali za »dva žepa«, eno vrsto poezije »za domačo uporabo, drugo za objavo« (Škerl v Pibernik 91). Zanosna graditeljska poezija še zdaleč ni izražala dejanskih napetosti med realnostjo, ki je pri marsikom ustvarjala občutje deziluzije in tesnobe, in visoko postavljenimi družbenimi in osebnimi ideali, in več kot očitno je bilo, da je slovensko pesništvo pod prevladujočim diktatom socialističnega realizma zašlo v slepo ulico. Kmalu nato, v začetku leta 1949, so zunanje družbeno-politične okoliščine, tj. spor z Informbirojem, dodale piko na i kritikam sovjetske doktrine socialističnega realizma, ki so se pojavljale že pred tem (gl. Bajt *Kar je sonce* 188–193), dokončno zavrnitev pa je ta doživela z referatom Miroslava Krleže na III. kongresu književnikov Jugoslavije leta 1952. Ustvarili so se pogoji za vidnejši prodor teženj k odmiku od objektivistične lirike v smer bolj osebne poezije, ki je v ospredje spet postavljala posameznika in predvsem njegove občutke deziluzije spričo (post)romantične razdvojenosti med subjektivnim idealom in kruto stvarnostjo. Prelomnico, ki naj bi zaznamovala prehod v ta novi intimizem, ki se veže na tradicijo moderne, pa tudi romantike, po ugotovitvah večine literarnozgodovinskih pregledov pomeni znamenita objava skupinske knjige Kajetana Koviča, Cirila Zlobca, Janeza Menarta in Toneta Pavčka z naslovom *Pesmi štirih* leta 1953.

Vendar je že leta 1949, torej štiri leta pred to domnevno prelomno letnico, pri Mladinski knjigi izšla drobna knjiga *Senca v srcu* tedaj petindvajsetletne Ade Škerl, ki je ostro kontrastirala s tendenčno poetiko kolektivistične poezije. Mlada avtorica, ki je veljala za obetaven pesniški talent, bila članica literarnega krožka Ljudske študentske mladine (ki so mu med drugim pripadali tudi Minatti, Zlobec, Levec in Hoffman) in je dotlej svoje pesmi objavila v osrednjih literarnih revijah, zlasti v *Novem svetu*, se je najbrž zavedala, kakšne posledice utegne imeti objava rokopisa, nikakor pa ni mogla predvideti tako ostre obsodbe svojega prvenca, ki je zapečatila njeno nadaljnjo literarno usodo.

Vsaka od devetintridesetih pesmi knjige, ki je imela za tisti čas nedvomno tvegan naslov, namreč temelji na tihem, a radikalnem subjektivizmu v svoj intimni svet usmerjenega ženskega subjekta. Posredovanje globoke osebne izkušnje tu ne bega med raznolikimi tematsko-motivnimi okviri, kakor je to denimo značilno za zgodnje intimistične pesmi znamenite četverice, temveč je celota podrejena

eni sami središčni temi, ljubezenski bolečini v povezavi z občutjem smrti. Kompozicijsko dovršeno domišljeno zbirko sestavljajo trije cikli, »Neodžejana mladost«, »Njuna ljubezen« in »Nagrobna lučka«, ki ustvarjajo vtis nekakšnega liričnega osebnega dnevnika in izslikajo zaokroženo zgodbo o neizpolnjeni ljubezni mladega dekleta do bolnega mladeniča in o njegovi smrti. Večji del pesmi in celotni prvi cikel je upovedan s perspektive ženskega oziroma dekleškega čustvovanja z občutki neizpolnjenega hrepenenja, ljubosumja, obupanosti, resigniranosti, psihične izčrpanosti, vse do eksistencialne samote in bolečine, ki se zaostrita v sklepnem ciklu. Centralno žensko lirsko persono in njeno perspektivo v drugem ciklu zamenjata moška perspektiva in moški govorec, ki se sooča z bližnjo smrtjo, s čimer dobi ta mali pesemski roman dialoško strukturo. V zadnjem ciklu, ki je umeščen v čas po mladeničevi smrti, se moški govorec pojavi še enkrat, torej govori že *iz groba* in nagovarja ženski lik, ki mu odgovarja v naslednji pesmi. Osrednji cikel »Njuna ljubezen« deluje kot protiutež cikloma, ki ga obkrožata, saj so skozi moško fokalizacijo in izjavljanje predstavljeni predvsem idilični trenutki razmerja med objektom želje centralne lirске junakinje in drugo žensko osebo, prostor dogajanja pa je postavljen v idilično vaško okolje. Platonski ljubezenski trikotnik, ki se izriše prek dialoške strukturiranosti,⁴ je dvoumno upodobljen, saj so njegove meje zabrisane zaradi možnega bralčevega enačenja različnih ženskih oseb. To se najbrž zgodi zato, ker se bralec najlaže poistoveti s perspektivo implicitne avtorice, na drugi diskurzivni ravni izenačene s centralno lirsko junakinjo, in z njeno fantazmatsko identifikacijo z drugo žensko.

Dinamika *eros – tanatos* je v *Senci v srcu* upesnjena z impresionistično tehniko opisa drobnih detajlov in stvarno metaforiko, ki je mestoma niansirana z ekspresionističnimi podobami. Pri tenkočutnem izrisovanju psiholoških stanj si ta poezija drzne izpustiti sleherno umestitev v družbeni kontekst, saj zunanja resničnost služi zgolj za metaforično in metonimično niansiranje notranjih stanj subjektov. Ponavljajoči se kraji dogajanja so tako meglene nočne ulice, sobe ponoči, ki pokajo od mučne tišine, zasnežene mestne ali vaške krajine, gozdovi v somraku, nazadnje tudi pokopališče⁵ – vse to se združuje v naslovnem simbolu

⁴ Večglasje na ravni ciklov ali zbirke in nagovor sta pesniška postopka, ki ju pesnica uporabi tudi v ciklu *Mrtva žena*, posvečenemu materi, iz zbirke *Obledeli pasteli*.

⁵ Denis Poniž o *Senci v srcu* piše, da se vpisuje v tradicijo romantične poezije grobov in noči (Poniž, *Sodobna* 62), čeprav se mi zdi, da je potrebno poudariti tudi ublažen dekadenci podton, predvsem pa stičišča s tradicijo poezije žensk s tematiko smrti, npr. pri Emily Dickinson, Ani Ahmatovi, Gabrieli Mistral idr.

sence –, le delen kontrapunkt pa predstavlja svetlejši vaški kolorit nekaterih pesmi iz cikla »Njuna ljubezen«.

Različni spektri bolečine so prav po dickinsonovsko vpeti v zgoščeno formalno ogrodje, ki ga trdno gradijo jambski ritem in konsistentno uporabljena prestopna rima. Ta strukturna zgoščenost odgovarja tematski in jo intenzivira. Posebno ritmično-semantično moč zadobi ponavljanje v obliki geminacij in anafor, ki postane dominantni zvočno-pomenski postopek na ravni celotne zbirke in izpoved bolečine zaostre v pridušeno tožbo s posamičnimi zaostritvami v tih krik. Iskreni, pretanjeni, a tudi disciplinirani lirizem izvira iz dejanske izkušnje smrti, ki jo mladi pesniki uspe umetniško prepričljivo poustvariti in reartikulirati na ravni pesemskega dogodka. Ada Škerl je desetletja kasneje zapisala, da je knjiga »nagrobni spomenik človeku, ki ga je postavila moja ljubezen« (Škerl, »Moja srečavanja«). Ta spomenik ni povelečevalen ali olepševalen, saj smo priča odkritemu in verodostojnemu beleženju raznolikih temnih plati ljubezni in ženske izkušnje zavrženosti, odvečnosti in brezizhodnosti.

Če utegne *Senca v srcu* zlasti po svoji kompoziciji spomniti na paradigmatične knjige evropske ljubezenske lirike, pa ženska, ki tu nastopi kot centralna subjektka, prevzame glas in se reši stoletnega podrejenega položaja večno neme muze, ne izvede zgolj inverzije položaja, ne v spolski ne v izjavljalni dinamiki. Moški, ki nastopi v vlogi Drugega, namreč ne figurira kot idealizirana molčeča »muza«, saj v pesemskem izjavljanju dobi vlogo enakovrednega moškega govorca, na ravni perspektivizacije pa se pojavlja kot enakopraven fokalizator. Ta vrednotna izenačitev perspektiv pa ni pospremljena s poskusom prevrednotenja odnosov med spoloma in družbenospolnih vlog. Te ostanejo v zbirki trdno zasidrane v patriarhalnem sistemu. Lirska junakinja je konsistentno prikazana prek stereotipnih atributov ženskosti, izoblikovanih v patriarhalnem kalupu: je nevsiljiva, potrpežljiva, usmiljena, požrtvovalna, vdana in zvesta tudi še po smrti ljubljene, čeprav ljubezen ni bila vzajemna. Tudi erotika, ki nenehno pridušeno tli v teh pesmih, ostaja zavrta, še sramežljivo zastrta z rastlinsko metaforiko, kar gre pripisati tudi mladosti in neizkušenosti lirske junakinje. Šele v ciklusu »Status febrilis« iz naslednje zbirke Ade Škerl *Obledeli pasteli* postane izraz erotičnega doživljanja bolj neposreden, sproščen in otipljivo telesen.

Če bi torej v luči povedanega poskusili pisavo Ade Škerl umestiti v tipologijo razvojnih faz pisanja žensk skozi zgodovino, kakor jo je vpejlala ginokritika Elaine Showalter, bi rekli, da sodi še v prvo, tj. fazo posnemanja dominantnih patriarhalnih vzorcev, in sicer predvsem

z družbenospolnega vidika.⁶ To v veliki meri velja tudi za poetološki vidik, saj ni razvidno, da bi ta poezija prelomila s tradicijo, ki je pač temeljila na moških avtorjih (matrilinarna tradicija je bila zakrita), pri katerih se je Škerlova zavedno ali nezavedno zgledovala.⁷ Pri tem je najbolj vidna navezava na gradnikovsko temo *eros tanatos*, pa tudi na dialogizacijo, ki se pojavlja pri Gradniku med moškim in ženskim glasom znotraj obdelave te teme. Toda odmik od modela je hkrati izrazit kljub tematski in strukturni sorodnosti, saj je nespregledljivo, da gre v *Senci v srcu* za artikulacijo avtentične ženske izkušnje, ki neizogibno narekuje semantično-formalno in subjektivno strukturacijo tega pesemskega diskurza kljub temu, da ne razdira vzorcev androcentrično oblikovane tradicije. S tega vidika preseneča dejstvo, da je literarna zgodovina Adi Škerl pripisala vlogo izrazite začetnice *ženske pisave* (Pogačnik, *Slovenska* 84). Kajti če je ta pojem razumljen v pomenu *pisanja žensk*, potem to pač ne more držati, saj že pred tem obstaja tradicija literature, ki so jo pisale ženske. Kolikor pa je *ženska pisava* razumljena v pomenu, kakršnega ji pripišejo francoske poststrukturalistične feministične teoretičarke, tj. v smislu drugačne pozicije »ženskega« znotraj falocentričnega simbolnega reda, (ki jo tako po Hélène Cixous kot po Juliji Kristevi sicer lahko izvedejo tudi moški pisci), ki omogoči subvertiranje tega reda, pa Ade Škerl v luči zgornje analize prav tako ne moremo razumeti kot prve v tradiciji poezije žensk, ki uvede *žensko pisavo*. Taka subverzija naj bi zajela tudi področje, kjer se v pesemskem diskurzu izrazi dinamika družbenospolnih vlog, to pa se v slovenski poeziji opazneje začenja dogajati šele pri pesnicah naslednje generacije, pri Saši Vegri in Svetlani Makarovič. Daljnosežno moč in pomen pesemskega diskurza Ade Škerl je kljub ostajanju znotraj okvirov patriarhalno oblikovanih poetoloških in družbenospolnih vzorcev treba meriti v luči pesničinega pogumnega samohodništva, ki se kaže v nepodrejanju ideološkemu pritiskom na umetnost in v odločitvi, ki sta ji botrovala tako človeški kot umetniški vzgib, da bo v svoj prvenec vključila le pesmi o ljubezni in smrti, preostale pa pustila ob strani. Čeprav je ravno ta poteza nemara najbolj vplivala na

⁶ Začetnica ginokritike Elaine Showalter v znameniti knjigi *A Literature of Their Own* (1977) odkrije tri faze zgodovinskega razvoja izročila ženskega pisanja v angleški literaturi: dolgi stopnji »posnemanja prevladujočih načinov dominantnega izročila« sledi stopnja »protesta proti standardom in vrednotam in zagovarjanja pravic ter vrednot manjšin z zahtevo po avtonomiji vred«. Zadnja faza je samoodkrivanje, »ki je delno osvobojeno odvisnosti od opozicije«. To je faza iskanja obračanja navznoter in iskanja identitete (nav. po Moi 66). O poskusu aplikacije te tipologije na razvoj slovenske poezije žensk gl. Novak Popov, *Novi* 72.

⁷ Sama omenja Balantiča, Gradnika, Dušana Ludvika (Škerl v Pibernik 89).

negativno recepcijo, je pesnica ustvarila zaokroženo knjigo, ki je kljub indicem, da gre za mlado pisavo, dosegla raven polnokrvnega pesemskega dogodka, ki se zmore v svoji transzgodovinskosti na novo zgoditi ob vsakem ponovnem (bralčevem) pesemskem izjavljanju.

Odzivi na pojavitev *Sence v srcu* so bili tak siloviti, da je njen izid pomenil enega osrednjih literarnih škandalov v drugi polovici štiridesetih let prejšnjega stoletja. Ne le literarni kritiki, tudi številni drugi, ki z literaturo niso imeli veliko opravka (Škerl, »Moja srečanja«), so se čutili pozvani soditi, kako mora pisati mlada ženska, da ne bo ogrozila poetike vsesplošnega optimizma in kvarila mladine. Škerlova je bila namreč že pred izidom knjige med mladimi priljubljena pesnica, njena zbirka je bila kmalu razprodana.

Poleg negativnih kritik, ki so izšle v revijalnem tisku, je bilo organiziranih več debatnih večerov, na katerih se je morala pesnica v zagovor svoje poezije spopasti s kritikami in očitki (Pibernik 87), pa tudi pesniških srečanj po Jugoslaviji, kjer so govorili o knjigi. Kritike zbirke pa so istega leta celo izšle v konferenčni številki *Mladinske revije*. Založba Mladinska knjiga je rokopis očitno izdala zaradi premalo budnega uredniškega očesa (Kovič 88), saj je urednik Ivan Potrč pesnici pozneje povedal, da bi lahko zaradi njenega izida pristala tudi v zaporu (Škerl, »Moja srečanja«). Rokopis je sicer sprva želel objaviti Slovenski knjižni zavod, vendar je avtorica od urednika Ceneta Vipotnika nato prejela obvestilo, da bo knjigo tiskala Mladinska knjiga. Ta se je od knjige distancirala že s pojasnilom v kolofonu: »na predlog Zveze mladih kulturnih delavcev Slovenije založila Mladinska knjiga«.

Kritika se je do poezije Škerlove opredelila še pred izidom zbirke, na podlagi revijalno objavljenih pesmi. Škerlova je bila omenjena že na konferenci mladih književnikov in pisateljev-začetnikov, ki jo je organizirala *Mladinska revija*, in sicer v referatu Miška Kranjca in odzivih nanj. Kranjec je prvi izpostavil vezanost njene poezije na ozko temo erotike (*Mladinska* 58), v odzivih drugih delegatov pa se je ta očitek še stopnjeval (gl. tudi Kovič 89). Kritiki so Škerlovi sicer že od začetka priznavali nesporen talent, dovršeno obliko, pogumnost osebnih izpovedi, iskrenost in jasnost izraza (Škerl v Pibernik 90). Zamerili pa so ji formalizem, maniro in skonstruiranost (prav tam) ter jo označili za »dekadenta« (Lev Modic, nav. po Škerl, »Moja srečanja«). Na udaru se je tudi pozneje znašla zlasti povsem neprimerna vsebina s preozko tematiko, češ da gre za poetiko »čakam-plakam«⁸ (Levec 358), »solzavi sentiment«, »emocionalno sivo enoličnost« (Levec 356), »bolno

⁸ Aluzija na Gradnikovo pesem iz zbirke *De profundis*.

samoljubje« (Branko Hofman, nav. po Bajt, »Srce« 72). Zapisano je bilo, da se Škerlova »zapira v ozek krog svojih bolečin«, da je njena poezija »neokusno psihopatološko izživljanje« (Milko Štolfa, nav. po Škerl, »Moja srečanja«).

Negativna »uradna« kritika je bila politično-ideološke, bolj prikrito pa tudi seksistične narave. Tiha erotika *Sence v srcu*, ki je nenehno navezana na slutnjo smrti ali že na njeno izkušnjo in je povrh vsega še prikazana z ženske perspektive in upodobljena izpod peresa ženske, je bila zelo daleč od zdrave, reproduktivne erotike, kakor so jo zapovedovale utrjene oblastniške strukture spolske politike. Kot smo videli, se je takoj po vojni med vzorne vloge ženske, potem ko je ta v kriznem času lahko postala enakopravna tovarišica in soborka, v ospredje spet vrnila reproduktivna vloga v podobi požrtvovalne matere, ki bo vzgajala socialistične otroke za novo socialistično družbo. Lirska junakinja pa s svojo v zadnjem ciklu izpovedano zvestobo mrtvemu moškemu, s katerim povrh še ni bila v pravem razmerju, vsaj najavlja možnost, da pripisana ji vloga reprodukcije prek zdrave udejanjene ljubezni ne bo nikoli uresničena. Podobno kot ljubezen je tudi smrt, kakršna je prikazana v *Senci v srcu*, na svoj način »nereproduktivna«, saj ne gre za herojsko smrt padlega borca ali talca, temveč so njene okoliščine povsem izvzete iz okvirov umiranja za višje cilje (gl. tudi Kovič 90 in Novak Popov, *Sprehodi* 225). Sama bolezen, zaradi katere nastopi smrt, pa se vpisuje v dekadenco obarvano občutenje fizične in duhovne končnosti, ki jo zmore premagati le intimni spomin, in ne v okviru zdravega optimizma z vizijo žrtvovanja za nadosebne smotre.

Prvi kritiški odzivi so povzročili dolgotrajno stigmatizacijo, cenzuro in ustvarjalno avtocenzuro Ade Škerl. Še dve leti pozneje je obsodba avtoričine poezije odmevala s samega političnega vrha. Edvard Kardelj je februarja 1951 na 5. plenumu CK KPS pozival:

Dajmo ljudem možnost, da bodo razmišljali in pokazali, kaj znajo. Potem je treba z ostro kritiko udariti po tistih pojavih, ki so negativni in jih zadušiti. Ni potrebno zadušiti tistega ubogega *Revčka Andrejčka*, ampak tiste kisle pesmice [...] Marije Žnidaršičeve, Ade Škerlove. (Nav. po Zadravec in Grdina 174)

Pesnica se je do leta 1952 v *Novem svetu* sicer še nekajkrat pojavila z izbori pesmi, vendar je naslednjo pesniško zbirko *Obledeli pasteli*, v kateri je ostala zvesta svoji poetiki, izdala šele šestnajst let pozneje. Ta, v nasprotju s prvo, ni pritegnila pozornosti, saj je izšla v času začetka zenita modernistične lirike, ko zanimanje za intimni izpovedni lirizem usahne. Škerl je obenem izgubila službo pri založbi, ki ji je izdala knjigo in bila literarno, pa tudi družbeno marginalizirana, skoraj docela

pozabljena vse do zadnjega desetletja 20. stoletja. Šele po letu 1992, ko je izšel izbor pesmi iz obeh zbirk z dodatkom še neobjavljenih *Temna tišina* (1992), ki ga je pripravil Kajetan Kovič in napisal tudi spremni esej, se je v časopisju pojavilo več pesničnih spominskih zapisov in pričevanj ter odobravajočih člankov (Puhar, Bajt, Poniž), ki so opozarjali na pozabo avtorice, ta pa je dala tudi nekaj intervjujev ob svoji osemdesetletnici. Leta 2004 so pesnice Barbara Korun, Barbara Simoniti in Maja Vidmar priredile njej posvečen spominski večer, kar je razumeti kot poskus rehabilitacije, obenem pa gesto ženskih avtoric pri odkrivanju svojih predhodnic in mozaičnem sestavljanju tradicije ženskega pisanja.⁹ Ponatisa *Senca v srcu* doslej sploh ni doživela, letos pa Mladinska knjiga bržkone ob dvojnem jubileju pripravlja nov izbor avtoričine poezije. Uredil ga bo Ivo Svetina, ki je tudi avtor libreta komorne opere *Ada*, uprizorjene v ljubljanski Operi leta 2017.

Literarna zgodovina *Senci v srcu* resda ni odrekla posebnega mesta v smislu kontrastiranja s sočasno pesniško produkcijo, nikoli pa je ni docela izpostavila kot dejansko začetnico intimizma, temveč kvečjemu kot njegovo zgodnjo znanilko. Šele Denis Poniž je v svojem pregledu *Lirika 1950–2000* iz leta 2001 izrazil, da je izpostavil spregledanost zbirke, pri tem pa poudaril, da po kvaliteti presega začetne poskuse intimističnih pesnikov in da se taka kakovost pojavlja šele v zreli liriki generacije, ki se je uveljavila sredi petdesetih let 20. stoletja (Poniž 62). Razlogov, zakaj literarna zgodovina pojavitve Ade Škerl v pesniškem prostoru ni štela za začetek intimističnega toka, temveč je to vlogo pripisala izidu *Pesmi štirih*, je več. Nastop četverice pesnikov je bil skupinski, zato je deloval programsko, kratki zapisi o lastnem pojmovanju poezije, ki so jih pesniki postavili na začetek svojih izborov, pa so ustvarili vtis manifestnosti.¹⁰ V nasprotju z znamenito moško četverico Ada Škerl pozneje ni izkazala kontinuiranega razvoja in je ustvarila skromen opus, ki ga

⁹ Večer je potekal v okviru cikla literarnih dogodkov »Besedovanja«, ki sta ga Barbara Korun in Barbara Simoniti takrat zasnovali z željo poudariti pomen pesnic, odriženih na rob literarnega spomina. Posledice takega odnosa do ustvarjalk so tudi širšega značaja, saj se s tovrstnim izbrisovanjem iz literarnega spomina ali zamolčevanjem (če uporabimo izraz znamenite knjige o zamolčevanju ženskih umetnic v literaturi *Silences* Tillie Olsen iz leta 1978) zgodi tudi to, da prihodnji rodovi ženskih ustvarjalk nimajo referenčnih opornih točk, vzornic iz lastne tradicije, pri katerih bi se lahko zgledovale, niti mentorice, ki bi jih uvedle v literarno sceno. S pomanjkanjem zavesti o lastni tradiciji se je laže perpetuiralo opiranje na moške zglede znotraj patriarhalnih diskurzivnih struktur (gl. tudi Novak Popov, *Novi* 59).

¹⁰ Pri tem je zanimivo, da naj bi po pričevanju Cirila Zlobca izpred nekaj let do tiskanja skupne knjige pravzaprav prišlo iz zelo banalnih razlogov; založba naj bi pesnikom to potezo predlagala zaradi pomanjkanja papirja.

tvorita dve zbirki in izbor, v katerega so uvrščene tudi prej knjižno neobjavljene pesmi. Drugačna prvotna recepcija *Senca v srcu* bi zagotovo vplivala na avtoričino nadaljnje ustvarjanje in objavljanje. Kar šestnajstletni razmik med objavama obeh zbirk, ki je bil tudi po avtoričinih pričevanjih posledica brutalno negativnega sprejema prvenca, nato pa večdesetletni molk, ki se je sklenil z izborom pesmi, sta nedvomno vplivala na manjšo vidnost avtorice pri tistih, ki so z zgodovinske distance sestavljali panoramske poglede na slovensko poezijo. *Senca v srcu* tudi ni imela te sreče, da bi se pojavila nekoliko kasneje, v času ideološke »odjuge«, ki je nastopila zelo kmalu po njenem izidu. Če avtoričin vstop v literarni sistem primerjamo s pojavitvijo Mile Kačič, druge avtorice, ki je svojo zbirko prav tako posvetila izključno zelo osebnemu izpovedovanju ljubezenske izkušnje, je mogoče že zaznati razlike v recepciji. Zbirka *Neodposlana pisma*, objavljena le dve leti za *Senca v smrti*, je doživela pri kritiki docela drugačen sprejem, kar je mogoče pripisati časovnemu razmiku, ki je sicer kratek, v katerem pa je že prišlo do občutnih sprememb v literarnem oziroma ideološko-estetskem »okusu«. Ob vseh naštetih razlogih ali njim navkljub je treba dodati in poudariti dejstvo, da je ta poezija nastajala v izrazito patriarhalno naravnem literarnem sistemu. »Avantgardna« pozicija Ade Škerl in njene zbirke bi imela brez vsakega dvoma veliko več možnosti za drugačno ovrednotenje, če bi šlo za moškega avtorja. To misel dodatno okrepi dejstvo, da pred skupinskim nastopom moške pesniške četverice na začetku intimističnega pesniškega toka pravzaprav stojita knjigi avtoric.¹¹ Obe sta bili vpisani zgolj na »ženska obrobja« (Verginella) slovenskega pesniškega kanona, prelomnost pa je v androcentrični kulturi ostala v domeni moških avtorjev. Ob visokem jubileju izida *Senca v srcu* je čas, da knjiga in avtorica dokončno stopita iz senca in zavzameta pozicijo, ki jima pripada.

LITERATURA

- Bajt, Drago. »Srce v sencu«. *Ampak* 5.8/9 (2004): 72–73.
 ——. *Kar je sonce za luno, to je Rusija za nas. Kaj je socialistični realizem*. Ljubljana: LUD Literatura, 2016.
 Borovnik, Silvija. *Pišejo ženske drugače? O Slovenkah kot pisateljicah in literarnih likih*. Ljubljana: Mihelač, 1995.
 Chrobáková Repar, Stanislava. *Iniciacije ali književnost onkraj vidnega*. Ljubljana: Závod, 2018.
 Cixous, Hélène. *Smeš Meduze in druga besedila*. Prev. Barbara Pogačnik. Ljubljana: Apokalipsa, 2005.

¹¹ Boris Paternu (118) težnjo po intimizmu zaznava tudi v zbirki Jožeta Šmira *Srce v besedi* iz leta 1950.

- Forstnerič Hajnšek, Melita. »V spomin. Ada Škerl 1924–2009«. *Večer* 2. 6. 2009: 14.
Gradnik, Alojz. *Eros tanatos*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1972.
Kačič, Mila. *Neodposlana pisma*. Ljubljana: Slovenski književni zavod, 1951.
Kos, Janko. *Pregled slovenskega slovstva*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1983.
— — —. *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2001.
— — —. *Slovenska lirika 1950–1980*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1983.
Kovič, Kajetan, Ciril Zlobec, Janez Menart in Tone Pavček. *Pesmi štirih*. Ljubljana: Slovenski knjižni zavod, 1953.
Kovič, Kajetan. »Temna tišina Ade Škerlove«. Ada Škerl. *Temna tišina*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1992. 87–98.
Kristeva, Julia. *Revolucija pesniškega jezika*. Prev. Matej Leskovar. Koper: Hyperion, 2005.
Mihurko Poniž, Katja. »Feministične literarnovedne raziskave tukaj in zdaj«. *Jezik in slovstvo* 50.3/4 (2005): 87–95.
Mihurko Poniž, Katja. »Slovenska literarna zgodovina in žensko avtorstvo: stare aporije in nove možnosti«, *Vloga središča: konvergenca regij in kultur, Slovenski slavistični kongres 2010*. Ur. Irena Novak Popov. Ljubljana: Zveza društev Slavistično društvo Slovenije. 393–401.
Mladinska revija 4.2 (1948/1949), posebna številka. Zbornik konference mladih književnikov in piscev-začetnikov Slovenije.
Moi, Toril. *Politika spola/teksta: feministična literarna teorija*. Prev. Katarina Jerin. Ljubljana: LUD Literatura, 1999.
Novak Popov, Irena. *Antologija slovenskih pesnic I*. Ljubljana: Tuma, 2004.
— — —. *Antologija slovenskih pesnic II*. Ljubljana: Tuma, 2005.
— — —. *Novi sprehodi po slovenski poeziji*. Ljubljana: Zveza društev Slavistično društvo Slovenije, 2014.
— — —. *Sprehodi po slovenski poeziji*. Maribor: Litera, 2003.
Osti, Josip. »Lastna bolečina in občutek za bolečino drugega (O poeziji Ade Škerl)«. Josip Osti. *Tek pod mavrico*. Ljubljana: Apokalipsa, 2008. 11–18.
Paternu, Boris, et al. *Slovenska književnost 1945–1965*. I. knjiga. *Lirika in proza*. Ljubljana: Slovenska matica, 1967.
Pibernik, France. *Med tradicijo in modernizmom: pričevanja o sodobni poeziji*. Ljubljana: Slovenska matica, 1978.
Pogačnik, Jože, et al. *Slovenska književnost III*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 2001.
Pogačnik, Jože, in Franc Zadravec. *Zgodovina slovenskega slovstva*. Maribor: Obzorja, 1973.
Poniž, Denis. »De profundis. Ada Škerl: Temna tišina«. *Delo* 23. 7. 1992: 7.
— — —. *Slovenska lirika 1950–2000*. Ljubljana: Slovenska matica, 2000.
Puhar, Alenka. »Ujeta v težka molčanja«. *Delo* 2. 6. 2004: 13.
Škerl, Ada. *Senca v srcu*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1949.
— — —. *Obledeli pasteli*. Ljubljana: Lipa, 1965.
— — —. *Temna tišina*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1992.
— — —. »Moja srečanja s cenzuro: te igrice 'rinčke talat' še danes ne razumem«. *Delo* 7. 5. 1998: 13.
Troha, Gašper. *Ujetniki svobode. Slovenska dramatika in družba med letoma 1943 in 1990*. Maribor: Aristej, 2015.
Verginella, Marta. *Ženska obrobja: vpis žensk v zgodovino Slovencev*. Ljubljana: Delta, 2006.

Women's Poetic Discourse in the Web of Post-War Ideologies: *Shadow in the Heart* by Ada Škerl

Keywords: Slovenian poetry / socialist ideology / women's writing / Škerl, Ada / intimism / poetry canon / literary reception

The paper is dedicated to the poetry book *Shadow in the Heart* (*Senca v srcu*) by Ada Škerl. The year 2019 marks seventy years since the publication of this poetry collection which was in many respects a landmark and which has to date never been reprinted, and ten years since the death of this ignored author who had been marginalized for many years and who was rehabilitated only at the end of her life. Using the case of this poetry book, the paper pinpoints some of the tensions among different forms of ideology and women's poetic discourse in the period after World War II. It first outlines the position of women in the society of that time based on media images, and goes on to present the ideologically dictated poetry production of the time as well as the turn towards intimism. This is followed by a dense analysis of the book in terms of themes and motifs and a transnarratological analysis, with an emphasis on representations of gender: we find that the discourse of these poems remains within the bounds of patriarchal structures in both the poetological sense and the sense of gender. The second part of the paper discusses the book's negative reception and its long-term consequences (creative self-censorship, long-lasting stigmatization and staying on the margins of the poetry canon). The final part tackles the reasons why *Shadow in the Heart's* ground-breaking role as the beginner of the intimist poetry current has not been acknowledged by literary history.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article
UDK 821.163.6.09-1Škerl A.