

# Intima v javnosti: poezija Ade Škerl v *Obledelih pastelih*

VITA ŽERJAL PAVLIN

## Od *Senca v srcu* (1949) do *Obledelih pastelov* (1965)

Prvenec petindvajsetletne Ade Škerl *Senca v srcu* je izšel leta 1950 (z letnico 1949) v 1200 izvodih in bil kmalu razprodan. Izdaja zbirke se je zdela normalno nadaljevanje pesničinega opaznega prvega javnega nastopa na recitacijskem večeru mladih pesnikov ljubljanske univerze leta 1946, revijalnih objav od leta 1947, članstva v Društvu slovenskih pisateljev leta 1948 in v Zvezi književnikov Jugoslavije od 1. aprila naslednjega leta. In vendar se je mlada pesnica, ki je leta 1948 izstopila iz SKOJ-ja,<sup>1</sup> kmalu soočila s partijsko ideološko kontrolo, saj so nekateri kritiki že pred zbirko njeni intimni liriki, ki predstavlja začetek povojnega intimizma,<sup>2</sup> kljub priznavanju literarnih kvalitiet očitali dekadentnost, razumljeno kot skrajni individualizem, in celo psihopatološkost (Škerl 2019: 264–265, Balžalorsky Antić 2019b: 70). Nato je prišlo do zapletov pri izdaji zbirke (Petrič 2019: 288), za katero je avtorica izbrala le ljubezensko-erotične pesmi, predvsem pa je doživela prevladujočo in po avtoričinem prepričanju (Škerl 2019: 264) tudi politično naročeno ideološko obsodbo družbene neprimernosti v zbirki objavljenih pesmi.<sup>3</sup> Čeprav v njih pesnica še vedno oblikuje stereotipno prestavo o ženski, ki je »mila in vdana, potrpežljivo čakajoča, materinsko usmiljena in sočutna, do groba in onkraj zvesta izbranemu ljubimcu«<sup>4</sup> (Novak Popov 2003: 256), in sodi njeno ustvarjanje

<sup>1</sup> Navedena biografska dejstva so povzeta po Petrič 2019: 287–296.

<sup>2</sup> Prim. Poniž 2001: 61; Balžalorsky Antić 2019b: 72.

<sup>3</sup> Varja Balžalorsky Antić (2019b: 70) označuje izid zbirke za »enega osrednjih literarnih škandalov«, saj je bilo poleg revijalno izdanih negativnih kritik »organiziranih več debatnih večerov, na katerih se je morala pesnica v zagovor svoje poezije spopasti s kritiki in očitki, pa tudi pesniških srečanj po Jugoslaviji, kjer so govorili o knjigi. Kritike zbirke pa so istega leta celo izšle v konferenčni številki *Mladinske revije*.«

<sup>4</sup> Na stereotipne atribute ženskosti v *Senci v srcu* opozarjata tudi Balžalorsky Antić (2019b: 68) in Petrič (2019: 290).

po tipologiji Elaine Showalter v prvo fazo posnemanja dominantnih patriarhalnih struktur (Balžalorsky Antić 2019b: 68–69), uradna kritika njene prve zbirke ni bila le politično-ideološka, temveč – kot opozarja Varja Balžalorsky Antić (2019b: 71) – bolj prikrito tudi seksistična, saj prikazana erotika v zvezi z neheroično smrtjo in »povrh vsega še prikazana z ženske perspektive in upodobljena izpod peresa ženske« ni zdrava, reproduktivna erotika.

Kulturno-politični škandal po izidu *Sence v srcu* bi bil za pesnico lahko dovoljšen razlog za odmik od javnosti, saj ga je občutila tudi kot napad in posmeh njeni osebni intimi.<sup>5</sup> Vendar do tega, vsaj kar se tiče njene udeležbe v pisateljskih krogih<sup>6</sup> in revijalnih objav, ni prišlo. Objavljala je že takoj po prvencu (Petrič 2019: 303). Pesmi z lirsko snovjo o novi, uresničeni, a kratkotrajni ljubezni do Cirila Zlobca so nastale že leta 1949 (Petrič 2019: 296), torej še pred izidom *Sence v srcu*. Do izida druge zbirke leta 1965, v katero je enako kot v prvo vključila 39 pesmi, je, kot sem naštel,<sup>7</sup> postopoma revijalno objavila 66 pesmi,<sup>8</sup> v zbirko pa je iz tega časa ostalo nevključenih 41 v zapuščini ohranjenih pesmi (delno revijalno objavljenih, deloma ne).

Večina od teh objavljenih in neobjavljenih pesmi je nastala do sredine petdesetih let, kar pomeni, da bi pesnica lahko zbirko pripravila skoraj deset let prej. Razloga, zakaj tega ni naredila, ne poznamo. V poznih osemdesetih letih je Branku Hofmanu (1988: 306) na vprašanje, zakaj že vse od sedemdesetih let v revijah skoraj ne objavlja, odgovorila, da ni »začela pisati zato, da bi za vsako ceno objavljala«, in da si objave sploh ne želi, »ker ve, da bo svet, ki je oglušel od cirkuškega hrupa in žonglerstva«, njeni pesmi »nenaklonjen, da jo bo prezrl, poteptal, oskrunil«. V teh besedah so strnjene pesničine izkušnje deloma s prvo, še bolj pa z drugo zbirko, ki je v času modernistično-avantgardističnih estetik delovala anahronistično, »nerazburljivo«, kot je na zavihek

<sup>5</sup> »In po tej ljubezni so sadistično skakali in jo zasmehovali kot izrodek, nikomur ljub, nikomur potreben, kot strupen izcedek srca.« (Žebovec 2007: 145–146)

<sup>6</sup> Mozetič (2019) ugotavlja, da se je družila »z literarno srenjo, vsaj v petdesetih in šestdesetih«.

<sup>7</sup> Uporabila sem bibliografijo, ki jo prinaša knjiga pesničinih zbranih pesmi *Speči metulji* iz leta 2019 (urednica Tanja Petrič), v kateri je ob tej objavljenih tudi sto pesmi iz avtoričine zapuščine ter natančna biografija, kar vse omogoča celovitejši pogled na pesničino ustvarjanje.

<sup>8</sup> Nekatere tudi večkrat. Prim. Škerl 2019: 333–335.

zapisal (sicer nepodpisani) Ciril Zlobec, (Petrič 2019: 297) in bila deležna malo kritiške pozornosti ter relativno slabih ocen.

Nedvomno pa je pesničina negotovost pred novim knjižnim nastopom v javnosti obstajala že prej, saj je recepcijo prve zbirke doživela kot »sovražni sprejem«, ki je »še posebej zaostril mojo občutljivost«, »ker so mi umazali vse tisto, kar je bilo lepega v meni« (Hofman 1988: 307). In tudi pesmi, ki jih je pisala po *Senci v srcu*, so bile še vedno pretežno ljubezenske, nemalokrat z erotično dimenzijo. Občutek ogroženosti lastne intimne je bil morda še večji, če upoštevamo tezo Braneta Mozetiča<sup>9</sup> (2019), da je pesnica, ki je od leta 1951 skoraj štirideset let živela z Mariborčanko Sonjo Plaskan,<sup>10</sup> v nekatere od teh pesmi vključila lezbično temo, vendar jo je skrila z različnimi pesniško-jezičkovnimi sredstvi.<sup>11</sup>

Za objavo zbirke se je tako odločila šele leta 1963 ob smrt matere (Pibernik 1978: 91), na katero je bila zelo navezana in kateri je posvetila zadnji razdelek z naslovom Mrtva žena. Ob tem se je zavedela, da se je s to zbirko tradicionalne poezije ponovno uprla »diktaturi estotov, kritikov in vseh drugih nazorskih nasilnežev« (Hofman 1988: 322).

<sup>9</sup> O tem je leta 2019 na spletu objavil prispevek *Ada Škerl – plaba ptica (manj znani drobci iz življenja pesnice)*, ki ga upošteva tudi Tanja Petrič, urednica zbranih pesmi Ade Škerl *Speči metulji* iz istega leta.

<sup>10</sup> Dve leti starejšo Sonjo Plaskan iz intelektualne mariborske družine, ki je bila med okupacijo internirana v Srbijo, od koder se je Sonja je vrnila s tuberkulozo, je Ada Škerl spoznala 12. 8. 1951, verjetno v Šmarjeških toplicah. Prim. Mozetič (2019). Petrič (2019: 282) dodaja: »Večina še živečih informatorjev njun odnos umešča med 'svojevrstni prijateljski odnos', ki naj bi se stereotipno vzpostavil kot 'preživetveni akt' dveh razočaranih, bolehnih in samskih žensk, o katerem se nihče ni spraševal, ker naj bi obe gojili tudi kratkotrajnejše avanture s (poročenimi) moškimi.«

<sup>11</sup> Faderman (2002) navaja vrsto primerov iz svetovne književnosti vse do sedemdesetih let 20. stoletja, da so se lezbične književnice zatekale h krinkam, ko so pisale o lezbični ljubezni. Opozarja, da bralci potrebujejo precej biografskih podatkov, da razberejo pomen teh del.

## Opazujoči in vložni subjekt v *Obledelih pastelih*

Svoje kljubovanje prevladujoči sočasni estetiki modernizma je pesnica morda nakazala že v naslovu druge zbirke, ki je izšla pri koprski založbi Lipa, in sicer z uporabo pridevnika »obledeli«, če ga razumemo kot zaznamovanost izbranih pesmi z minulim časom.<sup>12</sup> Pridevnik ima sicer ima svoj ustreznik v zvezi »vse bolj blede« (življenje) iz pesmi *Tako nenadoma* s temo minevanja, ki povzroča življenjsko usihanje in s tem uničuje tudi notranjo, bivanjsko lepoto. Seveda je mogoče konotativni pomen tega pridevnika razumeti tudi kot neizrazitost, obrabljenost. Tako je to naslovno besedo za presojo učinka te zbirke uporabil Boris Paternu (1967: 132) v *Slovenski književnosti 1945–1965*, kjer je zapisal, da je bil izid zbirke »s svojim skrajno tradicionalnim, resnično obledelim izrazom času tuj, malo slišen.«

V primerjavi z naslovom prve zbirke, ki z metonimijo srca nakazuje lirsko izpoved čustvenih stanj, naslov druge zbirke z likovnim izrazom pasteli – navezuje se na melanholično pesem *Jesenski pastel* – opozarja na umetniško posredovanost in estetizacijo lirskih sporočil ter tudi na večjo vlogo podobe oziroma opredmetenja čustveno-miselnih vsebin pesmi. Hkrati izbor likovne tehnike pastela za naslovno metaforo po avtoričini volji ali zgolj intuiciji asociira žensko avtorstvo, saj so se za pastel v zgodovini likovne umetnosti večinoma odločale slikarke, pretežno za portrete, tudi zaradi lahkotnosti in nežnosti pastelnih barv kot stereotipiziranih ženskih lastnosti.<sup>13</sup> Prav plahost in nežnost pa sta tisti lastnosti, ki zaznamujeta prevladujoč avtorski pogled na žensko erotiko, prikazano v tej zbirki.

Naslov zbirke tako kot še izraz kroki v naslovu prvega razdelka Popotni kroki kaže na pesničino zanimanje za likovno umetnost.<sup>14</sup> S tem je mogoče pove-

<sup>12</sup> Pesnica je čas izida zbirke označila za »čas hude moralne inflacije [...] s potrošniško miselnostjo in nemirnim hlastanjem«, ko »je tudi zvestoba samemu sebi izgubila svojo specifično težo, njena veljava pa je pridobila prizvok konzervativnosti«. (Hofman 1988: 322)

<sup>13</sup> Za informacijo o tem se zahvaljujem umetnostni zgodovinki dr. Nadi Zgonik. Zanimivo, da je vtis lahkotnosti te tehnike označila s primero »kot metulji«. Prav zveza »speči metulji« pa je naslovna sintagma pesničnih zbranih pesmi.

<sup>14</sup> Leta 1952 je revijalno objavila pesem z likovnim naslovom *Tibožitje z vazo*, ki jo je objavila šele v zbirki *Temna tišina* (1992) v razdelku Tihožitja, v katerega je vključila tudi pesmi z naslovom *Tibožitje* in *Jesenska impresija*.

zati tudi njen motiv harlekina s konca 50. let, znanega predvsem iz Picassovega ustvarjanje od začetka 20. stoletja.<sup>15</sup> Prav tako umetniški, glasbeni izraz, je v naslovu diptiha *Blejska preludija*, ob tem pa v tej poeziji pogosta tematizacija pretanjene zvočnosti prostora narave odraža impresionistično tradicijo njegovega sloga. K temu sodi tudi melodičnost ritmično urejenih, rimanih verzov (z rimo sta ubrani tudi naslovni besedi) s pogostimi ponovitvami verzov v pesmih (kar se v manjši meri pojavlja že tudi v *Senci v srcu*). Nedvomno pesnica prav v tovrstnem slogu prepozna tiste značilnosti poezije, ki jo je kot svoj umetniški kredito opredelila z naslednjimi besedami: »[Z]ame je poezija bila in ostala košček raja na zemlji, tisti vedno znova enkratni občutek neizgovorljive Lepote, preblisk svetlobe skozi temo, zgovorno upanje v najtišji tišini srca.« (Pibernik 1979: 87–91)

Od subjekta izjavljanja<sup>16</sup> ločena pesemska podoba in opredmetenje lirskih sporočil zaznamujejo tri od štirih razdelkov zbirke. To je kot »oblikovalni premik« opazil že France Pibernik (1966: 100) v svoji oceni zbirke, v kateri je še zapisal: »Škerlova išče zunanjo, objektivno snov, predmetnost, ob kateri izraža svoj duhovni svet.« Objektivna snov uvodnega cikla sedmih pesmi Popotni krokiji so obmorska, predvsem grška mesta, zaznamovana z ostanki visoke antične umetnosti.<sup>17</sup> Posredovana je, kot pove že naslov, na način »hitre skice« oziroma opisne poezije, v kateri je lirski opazovalec iz podob skoraj umaknjen, in kolikor je sploh izražen, je z metonimijo »oči« kot opazujoči<sup>18</sup> ali »srca« kot doživljajoči subjekt.

Oksimoron Zgovorni molk v naslovu tretjega razdelka implicira tudi subjekte tovrstnega posrednega govora. Le v štirih pesmih je – tako kot v drugem razdelku

<sup>15</sup> Pri nas ga je uvedel Maksim Sedej, delno tudi Gabrijel Stupica.

<sup>16</sup> Prim. Balžalorsky Antić 2019a: 251.

<sup>17</sup> Nastale so »na podlagi dvotedenskega križarjenja od Reke do Aten in nazaj, na katero se je Ada podala s prijateljico Ljubo konec avgusta leta 1960 in o katerem je v zapuščini ohranjen krajši dnevniški zapis« (Petrič 2019: 297). Potopisni pesemski cikli imajo tudi med slovenskimi pesnicami dolgo tradicijo, ki sega na začetke slovenskega ženskega avtorstva v drugo polovico 19. stoletja. Prim. Žerjal Pavlin 2012: 135–138.

<sup>18</sup> In sicer v prvih dveh pesmih, v drugi z metaforo »jasne kamere oči«, ki pa nikakor ni Cankarjev »mrtev aparat«, saj posreduje estetska, čustveno-razpoloženijska in miselna sporočila. V tretji pesmi je uporabljen splošni osebek »se zdi« in drugosebni glagol »gledaš«, ki pa prav tako označuje splošnega vršilca dejanja.

Status febrilis – uporabljen za liriko najobičajnejši prvoosebni subjekt izjave, ki navidezno sovпада s subjektom izjavljanja. V kar sedmih pesmih ostaja subjekt izjavljanja neizražen in le tretjeosebno poroča o različnih lirskih personah. Šest pesmi vložnic pa omogoča neposredni, prvoosebni govor mrtvi partizanki, gledališkemu liku harlekinu, a tudi bolnišnični sobi in predmetom (termometru, cestni svetilki, smetišnici). Čeprav je pesnica vložnice uporabila že v prvencu, in sicer v t. i. »moških« pesmih,<sup>19</sup> ki tvorijo drugi razdelek Njuna ljubezen, ko si je takó morda prilagodila zgled Gradnikovih vložnic z žensko govorko, so vložnice z govorcami, ki so personalizirani predmeti, za pesnico novost, čeprav bi bil tudi zgled zanje lahko Gradnik s tovrstnimi vložnicami v zbirki *De profundis*.<sup>20</sup>

Vložnice pesnica uporabi tudi za devet pesmi sklepnega razdelka zbirke z naslovom *Mrtva žena* (materij v spomin), v katerih mrtva ženska s pesniškim postopkom nagovora pojmov, določenih v naslovih, opredeljuje svoje razmerje do življenja in smrti oziroma do različnih življenjskih spoznanj. Prva pesem *Zemlji* in zadnja *Življenju* sta bili (sicer v obratnem zaporedju) pod skupnim naslovom *Iz cikla Mrtva žena* objavljeni že leta 1951. Po smrti pesničine matere sta bili revijalno objavljeni le dve pesmi (*Bolečini* in *Smrti*), vse druge pa v petdesetih letih, kar kaže, da je bil vložni govor cikla prvotno zamišljen le kot pesniški postopek, ki iz gradnikovsko zagrobne perspektive – pesnica jo je sicer uporabila že v *Senci v srcu* z vložnico, v kateri se v razdelku *Nagrobna lučka* oglašča mrtev ljubljani moški –večinoma omogoča izrekanje zaključene, celovite življenjske refleksije.

Tako je vsaj deloma mogoče pritrditi Pibernikovi (1966: 100) ugotovitvi, da se je z uporabo zunanje snovi in popredmetenih oziroma vložnih subjektov »neposredna čustvena prvina precej umaknila razmišljanju.« To v največji meri velja za zadnji razdelek, deloma tudi za osrednji Zgovorni molk. Hkrati je raba tretjeosebnega govora in prvoosebnih vložnic predvsem ob ljubezensko-erotični temi pesnici omogočila distanco, s katero se je morda želela zavarovati pred posegom javnosti v njeno intimo. O zavestnem prikrivanju osebne razbolele notranjosti pred zunanjimi opazovalci je sicer že takoj po *Senci v srcu*

<sup>19</sup> Tako jih označi Poniž (2001: 61), ki opozori, da so »pozornosti vredna izjema v slovenski sodobni liriki«.

<sup>20</sup> Na primer v pesmih Žoga, Ogenj, Črv idr.

napisala nekaj pesmi z motivom maske oziroma harlekina (*Harlekinovo pismo*,<sup>21</sup> *Harlekin*, *Na maškaradi*, delno I. pesem *Status febrilis*).

Je mogoče kot prikrivanje razumeti tudi to, da cikel *Status febrilis* z osrednjo ljubezensko-erotično temo, izraženo s prvoosebno lirsko junakinjo, v zbirki ni postavljen na začetek, čeprav je po času nastanka med najzgodnejšimi, temveč ga je avtorica umaknila za uvodno miren, opisno-estetski cikel *Popotni krokiji*, pesničin najnovejši izdelek, saj je bil revijalno objavljen šele leto pred izidom zbirke?

## Ljubezensko-erotične pesmi v *Obledelih pastelih* in vprašanje spolne identitete subjektov v njih

Pesnica je po lastnih besedah v zbirko vključila vse, kar je po njeni presoji sodilo vanjo, »ne da bi razbijalo njeno vsebinsko kompozicijo« (Hofman 1988: 321). Čeprav je svoj pesniški sloves (in hkrati pogrom) dosegla prav z ljubezensko poezijo, zajema ta v drugi zbirki manj od polovice pesmi. Po drugi strani pa vključuje ljubezensko-erotično temo tri četrte vseh v zbirko neizbranih pesmi od leta 1949 do 1965. Tako bi lahko že sredi petdesetih let 20. stoletja ponovno sestavila zbirko ljubezenske lirike, a se je desetletje zatem odločila za drugačno »vsebinsko kompozicijo« in se odprla tudi drugim temam, predvsem bivanjsko-refleksivni. Malo je verjetno, da se je tako hotela izogniti ponovnim očitkom zaradi tematske ozkosti, ki jih je bila deležna ob prvencu, ker je pesnica, kot je razvidno iz njenih izjav, zavračala nasilje kritikov.

Kljub manjšemu obsegu so tudi v drugi zbirki vredne posebne pozornosti prav ljubezensko-erotične pesmi. Med njimi je Brane Mozetič opozoril na znake zakrite lezbične poezije v ciklih *Status febrilis* in *Blejska preludija* ter vložnici *Ubiti toplomer*. Urednica pesničnih zbranih pesmi *Speči metulji* (2019) Tanja Petrič je ob teh v spremni študiji navedla še nekaj naslovov, tudi iz zapuščine (*Melanolija*, *Zato ne misli več*, *Speči metulj* in *Iskrene piščal*), za katere prav tako ugotavlja »fluidne podobe in subjekte«. Sama pa dodajam še dva, in sicer

<sup>21</sup> »Da, moj obraz je maska, maska pustna. [...] Ko v meni najbolj joče, v smeh našobim ustna [...] Prevara vse. Vse je igranje. // In le v nočeh, ko z mojim sva zrcalom sama, / zavržem [...] krinko«. (Škerl 2019: 89)

pesmi *Zemlji* ter *Strasti* iz cikla Mrtva žena. Hkrati pa opozarjam na nevarnost prehitrega posploševanja, da uporaba določenega jezikovnega sredstva, kot je na primer zgolj metonimična oznaka in zato spolna nedoločenost ljubezenskega partnerja ali partnerke ter cvetlična metafora, v vseh primerih šifrira lezbični odnos.

Tudi do tega je najverjetneje prišlo pri interpretaciji cikla *Status febrilis*, katerega nastanek Mozetič povezuje z nekajdnevni obiskom Bleda pesnice in Sonje Plaskan avgusta 1952, in sicer zaradi motivne sorodnosti s pesničnimi priložnostnimi verzi, pripisanimi na fotografijo njiju dveh s Sonjo, ki jo je poslala mami, v kateri sta motiva ciklame in opečene kože,<sup>22</sup> ki se pojavljata tudi v 3. pesmi cikla *Status febrilis*:

In lažnih ustnic nema govorica  
sladkó se razbolela v ure je omamne,  
ko še polegala med rdeče sem ciklamne,  
ko rjava in razgaljena desnica

na izzivalno mi belino gole kože  
vse prašnike osula je s prezrele rože,  
ko mi v naslodo zagorelem hipu  
telo drhtelo je v pijanem hlipu. (Škerl 2019: 71)

Urednica Tanja Petrič možnosti branja cikla kot šifrirane homoerotike ne povezuje z blejsko snovjo, temveč z dejstvom, da je bil cikel ob revijalni objavi leta 1950 posvečen dr. B. Merljakovi, najverjetneje Boženi, poročena Lušicky, zdravnici internistki, rojena 1904, ki je po vojni delala v bolnišnici Valdoltra, od leta 1954 pa je z možem zdravnikom Karlom Lušickym živela v Sarajevu in nato v Mostarju. Posvetila v zbirki ni in verjetno ga zato Mozetič tudi ne komentira.

Vsekakor je cikel nastal, preden je Ada Škerl spoznala Sonjo Plaskan, če drži Mozetičeva navedba, da je bilo to 12. avgusta 1951. Zato je motivno sovpadanje zgornjih verzov zgolj slučajno. Motiv ciklame je pesnica uporabila že v naslovu in pesmi *Umirajoče ciklame*, ohranjene v zapuščini iz leta 1949, s tematiko minule ljubezni. Iz istega leta je prav tako neobjavljena pesem o razpadli ljube-

<sup>22</sup> Verzi se glasijo: »Prepolna vseh dobrot sta / najina trebuha, dehti / v sobici ciklama – mala roža, / od sonca opečena najina / je koža. / In zdaj pozdrav pošiljata / ti tvoji potepuhi!« (Mozetič 2019)

zenski zvezi *Neodposlano pismo* s posvetilom za C. Z., ki ga Petrič (2019: 296) poveže z že omenjenim biografskim dejstvom, da je pesnica nekaj mesecev hodila s Cirilom Zlobcem.

Za interpretacijo navedenih verzov iz *Status febrilis* je pomembna tudi ciklična naracija, ki jo trdno povezuje katena, torej ponovitev zadnjega verza pesmi kot prvega v naslednji pesmi. V tej naraciji je opazen na videz protisloven, dvojni pogled ženske na erotiko. Erotika je sprva po izkušnji brez (obojestranske) ljubezni razvrednotena, čustveno prazna in osebno nepovezujoča – kot zapiše pesnica – le »kratka burka«, na koncu cikla pa ženska lirska persona erotiko priključuje celo kot »lepo laž«, saj ji predstavlja možnost sprejetja življenjske deziluzije. Začetno razočaranje nad erotiko je tako mogoče snovno povezati z razpadlo zvezo s Cirilom Zlobcem in pri tem metafora rož<sup>23</sup> v prvi pesmi (»in ljubljene oči, dva sveža rosna svišča«), ki jo tako Mozetič kot Petrič navajata kot šifro za partnerico, lahko označuje tudi moške modre oči (npr. Cirila Zlobca).

Zanimiv pa je zaključek cikla, ker se začenja brez jasne odnosnice za glagolske naveznike v nagovorni 2. osebi ednine, ki se – kot smo s kateno povezane pesmi navajani brati že od Prešernovega *Sonetnega venca* – najverjetneje navezujejo na besedo »Ljubezen« v prejšnji pesmi. Vendar je glede na posvetilo cikla ženski možno tudi branje te pesmi kot čutno močno doživljanja lezbične erotike in izraz gradnikovske želje po njeni uničujoči, ognjeviti strastnosti. Tudi Mozetič navaja verze iz te pesmi: »O slast, kadär se v vsej goloti mi predaš, / kadär me tvoj objem v omotičnost izmuči. // A preden zapustiš me, me pogubi, / razžgi me vso z ognjenimi poljubi.« (Škerl 2019: 74)

Z blejsko snovjo pa je nedvomno mogoče povezati diptih Blejska preludija, revijalno objavljen leta 1953, v zbirki pa vključen v drugi razdelek, katerega naslovna besedna zveza Zgovorni molk, ki jo je tudi mogoče povezati s motivom prikrivanja, je prevzeta prav iz tega diptiha.<sup>24</sup> Mozetič (2019) ugotavlja, da pesnica v diptihu sicer uporablja moško obliko, a se izražanju spolne identitete

<sup>23</sup> Pač pa bi bilo mogoče kot šifro lezbične erotike interpretirati metaforo rož v pesmi *Narcisi*, prvič objavljeni 1956, z verzi, ki kot kvaliteto erotike poudarjajo nežnost in milino, simbolizirano z belino in nežnostjo narcis: »O, ljubima v noč je kri vzplamnela [...] prižgala ljubezni stenj sta v poljube. / Učarana v nežnih gibov milino [...] v zaslanjani kretnji láhno zdrseli / iz njunih dlani narcisi sta beli«. (Škerl 2019: 83)

<sup>24</sup> »Zgovoren molk je šelestel v bližini.« (Škerl 2019: 87)

obeh pesemskih subjektov (z rabo metonimij) tudi izogiba, kar kažeta njegovi navedbi, in sicer iz prvega preludija: »V čolniču v mrak telo je ob telesu / prisluškovalo stišani piščali.« in iz drugega: »Zvenela v noč dveh src je govorica; / sijali so pogledi vdano in otroško.« (Škerl 2019: 86–87) Mozetič opozarja tudi na nenavadno rabo slovničnega spola v metafori druge pesmi: »Ob jezeru na ostareli korenini / sedela sta – dve plahi, plahi ptici.«<sup>25</sup> V tej pesmi poudarjene plahost, »vdanost«, »otročkost« so lastnosti, ki jih je Ada Škerl pripisovala ženski že v *Senci v srcu*, tu pa so to značilnosti obeh ljubezenskih subjektov, ki sta s tem feminizirana, kot ugotavlja že Tanja Petrič (2019: 298–299).

Paternu (1967: 132) je ta diptih znotraj celotne zbirke označil za izjemo, ker »[e]dino tu doživetje ljubezni prestopi krog bolesti in samote ter najde neko srečno, zadoščeno ubranost.« Skladnost telesno in čustveno (»Zvenela v noč dveh src je govorica«) zbližane dvojice v obeh pesmih odlikava prav tako, pomirjeno in lepотно podobo večerne jezerske pokrajine, v katero je vključena. Njuna »vdanost« in »otročkost« je nasprotje sleherni grobosti in polasčanju, že naslov pa nakazuje možnost nadaljevanja zveze, tudi v »čar in mik« erotike, na kar zanimivo namiguje uporaba verzne prestopa in besednega reda v drugi pesmi: »Na korenini sta sedela in v goloti / pred njima noč je razgrnila čar in mik.« (Škerl 2019: 87)

Istega leta 1953 kot *Blejska preludija* je bila revijalno objavljena še pesem z erotičnimi motivi *Ubiti toplomer*, na katero je opozoril že Mozetič, saj je najbolj neposredno povezana s Sonjo Plaskan. Pesnica je namreč v svojem osebem izvodu *Obledelih pastelov* pod naslov pripisala »za S. P.« V tej vložnici je govorec naslovni »toplomer«, kar je avtorici omogočilo izraziti erotično privlačnost ženskega telesa, čeprav je zaradi moškega slovničnega spola »toplomera« govorni subjekt moški (»čutil sem dotik nje grudi nežne«). Z uporabo še enega posrednega postopka, to je primere, je upesnjen tudi (želeni) ljubezenski akt,

<sup>25</sup> Mozetič (2019) navaja besede Vena Tauferja, da se je v pesniških krogih za pesnico uporabljal prav izraz »plaha ptica«. Petrič (2019: 298–299) sintagmo komentira: »Čeprav je edninska raba fraze 'plaha ptica' v slovenščini pogosta in ni vezana na spol objekta, se zdi njena dvojsinska različica kljub temu nekoliko bolj označena, s čimer se interpretativne možnosti odprejo, v kolikor odločitev seveda ni zgolj ritmično-metrične narave.« Opozarja, da je pesnica sorodno zvezo »plah metulj« uporabila v pesmi *Melanbolija* iz leta 1951 v verzu: »potem zaspi kot plah metulj na moji rami«, čeprav prav tako uporablja moško obliko dvojine.

ki ga je zaradi kontekstualizacije s posvetilom mogoče brati kot lezbični odnos: »ležala sva, kakor ležita ljuba / v ljubezenski drhtavici nekje samá / in govorita si s strastjo poljuba.« (Škerl 2019: 81)

Zdi se, da je uporaba vložnice v tej pesmi še korak naprej v primerjavi z verzii »rada bi postala tvoje sobe ključ« iz pesmi *Preprosta iskrenost* v prvi zbirki ali »Rada tvojih vrat bilá bi kljuka« iz neobjavljene pesmi *Rada tvojih vrat* ... iz leta 1945, v katerih »si govorka želi najneznatnejše, pa četudi popredmetene platonske bližine«. (Petrič 2019: 293) Vendar v pesmi *Ubiti toplomer* govorec občudovane ženske ne dialoško nagovarja, temveč o njej govori tretjeosebno, saj podoživlja pretekli dogodek (»Pred leti je biló«). Njeno bolezen pojasni kot posledico ljubezenskega razhoda, po njeni ozdravitvi (»je dragi njen pozabljen«) pa se čuti zapuščen (»ubit, zavržen in nerabljen«).<sup>26</sup> Če beremo pesem kot homoerotično, potem s koncem tematizira tudi krizo tega odnosa, na katerega očitno vpliva konkurenčnost drugih odnosov partnerice.

V razmislek o homoerotični dimenziji pesnjenja Ade Škerl v petdesetih letih 20. stoletja bi po moji presoji veljalo ob že omenjenih naslovih pritegniti še dve pesmi iz razdelka Mrtva žena: *Zemlji* in *Strasti*. Prva pesem razdelka z naslovom *Zemlji* je bila objavljena leta 1951 v reviji *Novi svet*, in sicer v zadnji številki letnika, tako da bi lahko nastala že po pesničinem poletnem srečanju s Sonjo Plaskan. Govorka te vložnice je sicer mrtva, a razkrajanje njenega telesa je izrazito erotično,<sup>27</sup> saj bi bilo mogoče vsaj prvi dve kitici brez poznavanja naslova pesmi in cikla brati kot tematizacijo lezbičnega spolnega akta. V primerjavi z Gradnikovo žensko iz osme pesmi cikla *De profundis* (»mislila bom: ti si v zemlji, / s tabo se ta zadnja kaplja mojega telesa staplja / in porečem: 'Jemlji, jemlji!'«) pesnica zemlji ne pripiše vloge nadomestka še živečega partnerja, temveč postane zemlja – zaradi slovničnega spola – strastna spolna partnerica: »Težka, o pretežka padaš mi vsak hip v objem / in pri meni veseljačiš kakor blazna.« (Škerl 2019: 97) V tematsko polje zemlje kot posmrtnega razkrojevalca telesa sodi predvsem zadnji verz: »v zmagoslavju onemi tvoj divji rekviem«, pa še ta lahko glede na celoto pridobi

<sup>26</sup> Zanimivo, da je Balžalorsky Antić (2019b: 68) s skoraj istimi besedami opisala *Senco v srcu*, in sicer kot beleženje »ženske izkušnje zavrženosti, odvečnosti in brezizhodnosti.«

<sup>27</sup> Podoben motiv srečamo že v prvi zbirki v vložnici *Deklê, ne joči več* iz tretjega razdelka z besedami mrtvega moškega: »le zemlji moje se telo razdaja«.

drugačen, erotični pomen. Tudi v tej pesmi je lirska govorka »plaha«, »trudna« (»Plaho vate tiplje moja trudna kri«), »krotka« (»Krotko ljubijo lasje te«), a vendar daje erotično pobudo. V nasprotju z njo je partnerica »pohlepna« (»in v pohlepu tvojem se v nalive spreminja«), »razuzdana« (»Ti mi v razuzdani strasti legaš na oči.«).

Kljub erotični, najverjetneje tudi homoerotični motiviki v pesmih *Obledelih pastelov* prevladuje (z izjemo *Blejskih preludijev*) v tej zbirki kot že v prvi občutje čustvene nepotešenosti in bolečine. V pesmi *Življenju* iz razdelka *Mrtva žena* je življenje »le čustev zmeda / in dvomov bolečina in prevar«, v pesmi *Ljubezni* iz tega razdelka je o naslovnem pojmu zapisano: »in čaraš v srca smeh, za smehom bol in jok«. (Škerl 2019: 98) Tudi v pesmi *Strasti*, objavljeni leta 1954, mrtva lirski govorka, čeprav je bila deležna zelene erotične strasti, ki jo glede na slovnični spol nagovorjene strasti ponovno lahko beremo kot homoerotiko (»Igrala si na vročo slo teles, / roké vodila v ljubkovanj si nizu; / gorela si mi v žilah, v ust ugrizu.«), v sklepu razočarano ugotavlja: »ostal grenak okus je le in čad srca.« (Škerl 2019: 99) Zbirko zaključuje pesem *Življenju* z verzom »Četudi kot bridkost, povrni se, povrni!«, (Škerl 2019: 105) ki med nasprotja razpetemu<sup>28</sup> življenju vsej deziluzivnosti navkljub pritruje.

## Sklep

Pesnica Ada Škerl je v drugi zbirki kljub manjšemu deležu ljubezensko-erotične teme v primerjavi s prvo objavila nekaj zanimivih tovrstnih pesmi, nastalih že v petdesetih letih 20. stoletja, pri čemer je uporabila različne možnosti subjektne konfiguracije,<sup>29</sup> predvsem take, s katerimi je kot eksplicitna avtorica postavila distanco do lirskih person. Opazna je tudi nedorečenost pri določanju spolne identitete drugega, v erotični odnos vključenega subjekta, s čimer je zaradi biografskih dejstev in posvetilih pesmi odprta tudi možnost prepoznavanja tematizacije lezbične homoerotičnosti.

<sup>28</sup> »bilo si molk in krik, uživanje in beda, / zvodnik ljubezni moji in grobar.« (Škerl 2019: 105)

<sup>29</sup> Izraz povzemam po Balžalorsky Antić (2019a: 195–197).

## Literatura

- BALŽALORSKY ANTIĆ, VARJA, 2019a: *Lirski subjekt: Rekonceptualizacija*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- BALŽALORSKY ANTIĆ, VARJA, 2019b: Ženski pesemski diskurz v spletu povojnih ideologij: Senca v srcu Ade Škerl. *Primerjalna književnost* 42, št. 1, str. 63–75.
- FADERMAN, LILLIAN, 2002: *Več kot ljubezen moških: Romantično prijateljstvo in ljubezen med ženskami od renesanse do sodobnosti*. Ljubljana: Škuc.
- HOFMAN, BRANKO, 1988: *Iskani in najdeni svet*. Ljubljana: Prešernova družba.
- MOZETIČ, BRANE, 2019: *Ada Škerl – plaba ptica (manj znani drobci iz življenja pesnice)*. <https://www.poesis.si/brane-mozetic-ada-skerl-plaha-ptica-manj-znani-drobci-iz-zivljenja-pesnice/>
- NOVAK POPOV, IRENA, 2003: *Sprehodi po slovenski poeziji*. Maribor: Litera.
- PATERNU, BORIS, 1967: *Slovenska književnost 1945–1965*. Ljubljana: Slovenska matica.
- PETRIČ, TANJA, 2019: »Kar sem napisala, sem napisala.« V: Ada Škerl: *Speči metulji: Zbrane pesmi*. Ljubljana: Mladinska knjiga. Str. 273–330.
- PIBERNIK, FRANCE, 1966: Od Sence v srcu do Obledelih pastelov. *Sodobnost* 14, št. 1, str. 99–101.
- PIBERNIK, FRANCE, 1978: *Med tradicijo in modernizmom: Pričevanja o sodobni poeziji*. Ljubljana: Slovenska matica.
- PONIŽ, DENIS, 2001: *Slovenska lirika 1950–2000*. Ljubljana: Slovenska matica.
- ŠKERL, ADA, 1965: *Obledeli pasteli*. Koper: Založba Lipa.
- ŠKERL, ADA, 2019: *Speči metulji*. Zbrane pesmi. Ur. Tanja Petrič. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- ŽEBOVEC, MARJETA, 2007: *Slovenski književniki, rojeni od leta 1920 do 1929*. Ljubljana: Karantanija.
- ŽERJAL PAVLIN, VITA, 2012: Prvi pesemski cikli slovenskih pesnic. *Jezik in slovstvo* 57, št. 3–4, str. 129–143.