

Ihanova »proza v pesmi«

Če bi bil ta prispevek, ki ima v naslovu nekoliko izzivalno zloženo zvezo »proza v pesmi«, namenjen bralcem, ki na področju literature ne bi bili dovolj poznavalski in izvedenski, bi jih bili seveda nemudoma dolžni opozoriti, da besedna zveza »proza v pesmi« z inverzijo obeh členov priključ pred oči znano besedilno obliko, imenovano »pesem v prozi«. Potemtakem želi »proza v pesmi« zaznamovati nekaj popolnoma nasprotnega od »pesmi v prozi«.

Medtem ko namreč uveljavljena žanrska oznaka »pesem v prozi« pomenjuje pesem v nevezani, neverzni obliki, torej svojevrstno, vendar izredno heterogeno prozno formo, ki je na različne načine umetelno strukturirana, želimo z na videz protislovnim izrazom »proza v pesmi« označiti prozo, ki pa se odeva v utesnjeno pesemsko obliko. Tako postavljamo v središče pozornosti značaj tistih pesemskih besedil, ki to pravzaprav niso. Kar namreč ta besedila opredeljuje kot pesmi, je njihova zunanja podoba, ki zbuja pri bralcu na prvi pogled vtis, kakor da so oblikovana v verzih, in verzi so v očeh bralcev – upravičeno ali ne – od nekdaj merilo poezije. V resnici pa pod površinsko verzno podobo te, kakor ji pravimo, »proze v pesmi« odkrivamo le grafične vrstice, ki jih pač ne zameji šele zunanji rob strani kakor pri prozi, ampak se v različni oddaljenosti od njega ustavijo pred njim. Seveda bi to ne bilo nič posebnega, saj t. i. prosti verzi ravnajo podobno, le da teh vrstic, o katerih bo tukaj govor, na nobeni stopnji njihovega oblikovanja ni odločneje zaznamoval kateri izmed formalizacijskih sistemov, ki bi jih šele mogli pretvoriti v polne verze. Te vrstice ostajajo proza, čeprav ne zavzemajo celotne širine strani in se okoli potiskane površine nabere precej praznega prostora. Skratka, gre za tekste, zaznamovane z lomljenimi vrsticami, ki se le s to svojo drugačnostjo razlikujejo od običajnega proznega zrcala.

Prvič obj.: Novak-Popov, Irena (ur.). *Slovenska kratka pripovedna proza* (Obdobja, Metode in zvrsti, 23). Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik, 2006, str. 339–347.

Opisane lastnosti te »proze v pesmi« natanko ustrezajo nekaterim besedilom v novejši slovenski literaturi, ne nazadnje tistim, ki jih je objavil Alojz Ihan, zlasti v svoji prvi knjigi *Srebrnik* (1986). Vendar je gotovo, da se niti avtor sam niti večina ocenjevalcev njegove literature s tako oznako ne bi strinjali. Očitno jim je namreč tipografski dizajn teh besedil dovolj močan signal, da jih imajo za verzropesemske stvaritve. Resda so kritiki te zbirke že od prvega dne podvomili o pravem verznem oz. pesemskem značaju teh besedil, vendar jih kljub temu – v ocenah, intervjujih in kritičnih pretresih – kar naprej, čeprav skoraj vselej z rahlejšo ali izrazitejšo zadržanostjo, obravnavajo kot pesmi; nekateri pa jih celo, v popolnem neskladju s splošno veljavnim razumevanjem pojma, označijo kot »pesmi v prozi«. ¹ Že v prvi oceni zbirke je govor o tem, da to »niso racionalistični verzni konstrukti papirnatega niča, ampak preproste parabolične pesmi, ki so že skoraj proza« ² (Crnkovič 1986). V intervjuju z avtorjem Tea Štoka (1990: 133) ugotavlja, da je osrednji trik njegove poezije morda v tem, da v pesem vgrajuje narativno linijo *kratke proze*. Podobno meni Denis Poniž (2001: 300), češ da so njegove »pesmi-zgodbe zapisane v strnjeni, prej *prozni* kot pesniški govoric«. Še najdlje je šla do sebe »zverinsko stroga« pesnica Svetlana Makarovič, ko je izjavila tole: »Ihan ima nekaj izredno močnih pesmi, ki so *v bistvu proza*, nimajo *tako rekoč nobene pesniške oblike*« (Malečkar 1991, 1505). In ko so avtorja takoj po izidu knjige vprašali, zakaj njegovi teksti kljub prozni strukturi nimajo prozne forme, je nekam mlahavo in ne ravno prepričljivo odgovoril, da se mu zdijo »še vedno bolj poezija kot proza«. To namreč, kar skuša »v čim krajši in čim bolj razumljivi obliki ubesediti«, ima preprosto za poezijo in ne za prozo (Blatnik, Žmauc 1986: 107). Čez nekaj let v intervjuju, v katerem kar petnajstkrat izreče besedo zgodba, izjavi, da je prav ta zanj »najmočnejše sredstvo pesniške sporočilnosti«. In nato beremo ključni stavek »zame je poezija vsako dobro kratko besedilo, ob katerem lahko začutiš ali doživiš kaj lepega« (Horvat, Virk 1993), pa čeprav se, kakor je povedal, »marsikatera moja pesem po obliki ne razlikuje od članka v časopisni kroniki« (Žabot 1987). ³ Deset let po izidu *Srebrnika*, združujoč elemente iz obeh navedenih izjav, ponovno postreže s svojim razumevanjem poezije: »Dobra poezija v socialnem smislu je tista, ki bralcu v kratkem tekstu

1 Tako je Drago Bajt (1994) v oceni zbirke *Ritem* zapisal: »Ihanove pesmi so *kratke pesmi v prozi* oziroma prozne miniature.« Tudi Tomo Virk (2003: 142), ki upravičeno opozarja, da »je v tej poeziji res dominanten prozni *ritem*«, razglša mnoge Ihanove tekste za »pesmi v prozi«.

2 Nekateri dele v citatih in polcitatih je s kurzivno pisavo zaznamoval avtor tega spisa.

3 Oblika se tukaj ne nanaša na vrstično dolžino, ampak najbrž na zgodbeni značaj besedil, morda pa tudi na stil.

omogoči doživeti večjo intenzivnost in napetost kot v enako dolgem časopi-
snem članku« (Cvet 1996).

Poezija, opredeljena na tak način, se pravi kot kratek tekst, ki omogoči
bralcu intenzivno in vznemirljivo doživetje, lahko zajame vsaj dvojje: lirsko
pesem in kratko pripovedno prozo, se pravi kratko zgodbo, morda pa še
bolj njeno mlajšo in manjšo sestro, imenovano zelo kratka zgodba, ki jo v
drugih literaturah imenujejo *short short story*, *very short story*, *shortest story*,
short shorts, *Kürzestgeschichte*, *cuento brevísimo* ali kako drugače. Zakaj lite-
rarna veda lahko opredeljuje kratkost, na katero Ihan s tako veliko vnemo
prisega, tudi kot konstitutivno nadžanrsko kategorijo, ki ne zajema samo
lirike in pripovedništva, ampak tudi dramatiko: tedaj namreč ni le kvanti-
tativna oznaka, ki izraža majhnost fizičnega obsega besedil in intenziteto
izpovedne ali pripovedne ali dramatične zbitosti, temveč je hkrati tudi kva-
litativna, saj označuje še posebnosti njihove forme, tj. redukcijo in zgošče-
nost jezikovnih sredstev ter visoko stopnjo tekstovne prepletенosti.⁴

Oblika, ki nas zaposluje, ni ne lirski pesem ne dramatična kratka for-
ma, ampak t. i. zelo kratka zgodba, katere najbolj opazna lastnost je – na
kratko in popreproščeno povedano – ta, da vsebuje malo informacij.⁵ To
pomeni, da nima predzgodbe, prizorišče se skorajda ne menja, opisi prostora
in časa ter karakterizacije oseb so zreducirane ali celo opuščene, število
oseb je močno skrčeno, prav tako tudi dogajanje; in ima dvomljivo odprt za-
ključek. Kot prozni eksperiment med tradicijo in inovacijo zelo kratka zgod-
ba lahko sprejme elemente iz raznoterih literarnih (enodejanka, pesem) in
polliterarnih ali neliterarnih kratkih oblik (aforizem, anekdota, basen, esej,
legenda, parabola, pravljica). Kar zadeva njeno dolžino, so literarni zgodovinarji
različnega mnenja. Seveda priznavajo, da je meja med kratko in zelo
kratko zgodbo tudi glede obsega zabrisana, vendar določujejo spodnjo mejo
zelo kratke zgodbe s 50 do 150 besedami, medtem ko niha zgornja meja od
1200 do 2500 besed (Schubert 1997: 28).

Mnoge Ihanove zgodbe ustrezajo v veliki meri, ne glede na njihovo gra-
fično podobo, prav značilnostim t. i. zelo kratkih zgodb. Taka je npr. pri-
povedno zgoščeni *Nadrealistični scenarij*, ki sodi s 148 besedami med krajše
zelo kratke zgodbe.⁶

4 O sorodnosti med pesmijo in kratko zgodbo govori več avtorjev, bodisi pisatelji ali lite-
rarni zgodovinarji. Julio Cortázar (1986: 191), sam avtor kratke proze, je npr. prepričan,
da »sta pomen in učinkovitost zgodbe odvisna od vrednot, specifičnih za poezijo«, med
katere šteje mdr. napetost, ritem, notranji utrip ipd.

5 O t. i. kratki dramatiki, njenih različnih oblikah in značilnostih ter o njihovem poime-
novanju v različnih literaturah razpravlja Brigitte Schultze (1996).

6 Za primerjavo ima npr. *Srebrnik*, po katerem je imenovana celotna zbirka, 142 besed.

Nadrealistični scenarij

Nadrealistični scenarij: moški stopi v katedralo. Grobna tišina. Daleč spredaj pri oltarju kleči mlada ženska in moli. Nenadoma se obrne. Moški se v hipu zaljubi. Kot v transu stopa proti njej. Njegovi koraki enakomerno udarjajo v čas. Ženska ga negibno opazuje. Njena lepota počasi sivi, v obraz se ji zarisujejo gube. Moški stopa hitreje. Ritem korakov naglo pospešuje. Ženska se očitno stara. Moški začne teči, tiktakanje korakov preide v enakomeren, skoraj boleč brezbarven zvok. Ženski odpadejo zobje, koža postane raskava, lasje čisto beli. Od groze moški obstane. Začne se umikati. Ženska postaja spet mlajša, vrača se ji prejšnja lepota. Moški se ji začne približevati. In umikati. In približevati. In umikati. Nekoč pa se odloči. Ne oziraje se na karkoli stopi k njej in jo prime za rame. Od obokov katedrale se začno razlegati zvoki orgel. Ljudje se zbirajo, pred oltar stopi duhovnik. Oblečen je v črno.

Oznaka scenarij v naslovu besedilo žanrsko nedvoumno zavezuje k pripovednosti. Čeprav pojem scenarij ne sodi v ožji svet umetniške literature, ampak predvsem v območje filma, je to vendarle pripovedna forma, saj gre za besedilno predlogo, ki vsebuje podatke o nastopajočih osebah, scensko členjen potek dogajanja ter zapis o najvažnejših vizualnih in akustičnih predstavitev. In v *Nadrealističnem scenariju*, ki pripoveduje srhljivo zgodbo, denimo o sleherniku, o erosu in thanatosu, o trenutnosti življenja in hipnosti ljubezni, o hrepenečem srcu in trdni realnosti, o človekovi izročeni pogubnim silam ipd., so nekateri teh elementov, vidni in zvočni, močno opazni, ne da bi seveda bili uporabljeni sistematično.

Najbolj filmsko oblikovan del *scenarija*, v katerem se *nadrealistično* prežemata dve doživljeni resničnosti, sedanost in sanjskost, odkrivamo v živahni dejavnosti moškega, ki se ženski vztrajno približuje in od nje oddaljuje. Izmenično torej ponavlja gibanje v obe strani: *Moški se ji začne približevati. In umikati. In približevati. In umikati.* Premikanje v tem spremenjenem zaporedju smeri se očitno dogaja tako, da moški ritmično stopa naprej in čez čas nazaj, ne da bi se pri ponavljanju se spremembi smeri tudi obračal. Ta hoja moškega, ki se v obrnjeni smeri torej premika zadenjsko, se pravi s hrbtom v smeri gibanja, pa seveda učinkuje nenaravno, mehanično, zlasti če si jo predstavljamo v pospešenem ali upočasnjem tempu. Gre za izrazito filmski postopek, imenovan inverzija gibanja, ki je namenjen za doseganje posebnih vizualnih efektov.

Dejavnost moškega telesa, to njegovo zunanje premikanje po vzdolžni osi cerkvene ladje, ima hkrati še nek drug pomen. Gre za simbolno razsežnost časa, saj razdalja med moškim in žensko ni le prostorska, ampak tudi časovna. Zunanostno spreminjanje mlade ženske nedvoumno razodeva,

da vsak njegov korak naprej pomeni korak v prihodnost, medtem ko vsak korak nazaj vrača žensko v sedanost. Moški s primikanjem k ženski in odmikanjem od nje potemtakem usodno posega v čas, ki človeka loči od smrti. Ne samo da *njegovi koraki enakomerno udarjajo v čas*, govor je tudi o *tiktakanju korakov*, ki nazorno konotira merjenje časa, tistega kratkega, pritlehnega v katedrali, predvsem pa daljšega, obočnega med mladostjo in starostjo: *to tiktakanje korakov namreč preide v enakomeren, skoraj boleč brezbarven zvok*. Akustiko teh usodnih korakov, ki trgajo *grobno tišino*, v katero je vstopil moški, izpodrine na koncu vse preglašujoča orgelska glasba, ki se v znamenju smrti z vrha razlega po božji hiši.

Ob proznem zapisu *Nadrealističnega scenarija*, ki smo ga navedli zgoraj, moramo priznati, da ne gre za Ihanovo izvorno obliko te zgodbe. Navedeni zapis zgodbe torej ni nastal po volji avtorja, čeprav domnevamo, da bi bil konec koncev to lahko storil, saj ne bi bilo edinkrat, da bi káko svoje besedilo objavil v tako konsekvantno prozni obliki kakor je naš zgornji zapis. Tako npr. obstaja izpred knjižne objave zgodbe o prvi spolni skušnji treh prijateljev, naslovljene *Angela* v zbirki *Južno dekle* (str. 40), še revijalni natis tega teksta,⁷ ki je grafično organiziran na enak način kakor gornji, se pravi v popolnoma razvezani prozi, medtem ko o tistem v knjigi ni mogoče z gotovostjo trditi, da hoče tudi ta veljati kot čista proza; tiskarska podoba teksta je namreč pesemska in vrstice so, podobno kakor pri drugih Ihanovih verzoidnih tekstih, poljubno lomljene, desni rob pa, kljub temu da ga te skoraj dosežejo, tudi tam ni poravnan.

Vendar tokrat Ihan za svoj *Nadrealistični scenarij* ni izbral prozne oblike, ampak pesemsko; sicer je omenjeno delo v knjižni obliki objavil trikrat, in to kar v dveh verzijah: eno (A) v dveh zbirkah, *Srebrnik* (1986) in *Salsa* (2003), drugo (B) samo enkrat v zbirki *Ritem* (1993).

7 *Sodobnost* 1995, 43/1–2, 78–79.

A

Nadrealistični scenarij

- 1 Nadrealistični scenarij: moški stopi
- 2 v katedralo. Grobna tišina. Daleč spredaj
- 3 pri oltarju kleči mlada ženska in moli.
- 4 Nenadoma se obrne. Moški se v hipu zaljubi.
- 5 Kot v transu stopa proti njej. Njegovi
- 6 koraki enakomerno udarjajo v čas. Ženska
- 7 ga negibno opazuje. Njena lepota počasi
- 8 sivi, v obraz se ji zarisujejo gube.
- 9 Moški stopa hitreje. Ritem korakov naglo
- 10 pospešuje. Ženska se očitno stara.
- 11 Moški začne teči, tiktakanje korakov
- 12 preide v enakomeren, skoraj boleč
- 13 brezbarven zvok. Ženski odpadejo zobje,
- 14 koža postane raskava, lasje čisto beli.
- 15 Od groze moški obstane. Začne se umikati.
- 16 Ženska postaja spet mlajša, vrača se ji
- 17 prejšnja lepota. Moški se ji začne pri-
- 18 bliževati. In umikati. In približevati.
- 19 In umikati. Nekoč pa se odloči. Ne oziraje
- 20 se na karkoli stopi k njej in jo prime
- 21 za rame. Od obokov katedrale se začno
- 22 razlegati zvoki orgel. Ljudje se zbirajo,
- 23 pred oltar stopi duhovnik. Oblečen je v
- 24 črno.

B

Nadrealistični scenarij

- 1 Nadrealistični scenarij: moški stopi v katedralo.
- 2 Grobna tišina. Daleč spredaj pred oltarjem
- 3 kleči mlada ženska in moli. Nenadoma se obrne.
- 4 Moški se v hipu zaljubi. Kot v transu stopa proti njej.
- 5 Njegovi koraki enakomerno udarjajo v čas.
- 6 Ženska ga negibno opazuje. Njena lepota počasi sivi,
- 7 v obraz se ji zarisujejo gube. Moški stopa hitreje.
- 8 Ritem korakov naglo pospešuje.
- 9 Ženska se očitno stara. Moški začne teči,
- 10 tiktakanje korakov preide v enakomeren,
- 11 skoraj boleč brezbarven zvok.
- 12 Ženski odpadejo zobje, koža postane raskava,
- 13 lasje čisto beli. Od groze moški obstane.
- 14 Začne se umikati. Ženska postaja spet mlajša,
- 15 vrača se ji prejšnja lepota. Moški se
- 16 ji začne približevati. In umikati. In približevati.
- 17 In umikati. Nekoč pa se odloči. Ne oziraje se
- 18 na karkoli stopi k njej in jo prime za rame.
- 19 Od obokov katedrale se razležejo zvoki orgel.
- 20 Ljudje se zbirajo, pred oltar stopi
- 21 duhovnik. Oblečen je v črno.

Med obema verzijama *Nadrealističnega scenarija* opazamo že na zunaj precejšnje razlike, ki zadevajo tako obseg teksta, prva verzija (A) je namreč za tri vrstice daljša, kakor tudi dolžino in sintaktično sklenjenost vrstic. Prva verzija ima krajše vrstice, tistih namreč, ki obsegajo 15 ali več zlogov, je samo šest, medtem ko se število daljših vrstic v drugi (B) podvoji na dvanajst. In medtem ko je v novi verziji – v nasprotju s prejšnjo – od 21 vrstic semantično in sintaktično sklenjenih šestnajst (75 %), je v prvi verziji med 24 vrsticami ostalo sklenjenih samo deset (40 %). Ta lastnost verzije A je posledica Ihanovega precej ustaljenega ravnanja, da vrstice poljubno prelomi, ne da bi se kaj prida oziral na njihovo sintaktično podobo. To navado, ki jo opazamo tudi pri drugih njegovih tekstih, je mentorsko prizanesljivi Tone Pretnar (1985: 51) še pred izidom njegove prve zbirke *Srebrnik*, povzdigujoč jo v gibalno Ihanove pesniške govornice, tako rekoč nobilitiral. Nekritično je celo zapisal, da gre za avtorjev hoteni razkorak oz. napetost med verznim in skladijskim členjenjem, ki da je »diskreten poskus zlahtnega 'izpeljanega' pesniškega eksperimentiranja«. Vendar tako kakor v mnogih drugih tekstih označeni postopek tudi v tem

ni bil ravno iskateljsko izviren, pa tudi ne estetsko učinkovit. Kakor smo že pokazali, je Ihan drugače ravnal v drugi verziji (B), tam je namreč odločneje uskladal vrstice s sintaktičnimi enotami.

Če bi imeli njegove po večini poljubne vrstice za verze, bi lahko opisali način, kako je to dosegel, z verzološkim izrazjem: zmanjšano je število sintaktičnih enjambementov,⁸ poleg tega pa je izvršen edini morfološki enjambement, ki je na koncu 17. vrstice v prvi inačici razbil besedo (*pri-bliževati*).⁹ Vrstice so se sedaj potemtakem semantično in sintaktično učvrstile.

S tem ko so vrstice besedila v pretežni meri postale sklenjene, je seveda nasploh ustvarjena trdnejša podlaga za ugodnejšo, tokrat skoraj gotovo namerno uporabo enjambementa kot posebnega verznooblikovalnega elementa. V sklepnih vrstičnih dvojicah obeh verzij *Nadrealističnega scenarija* opazamo prav na območju tega sredstva pravi pravcati prodor v verzno umetnost.

Zanimivo je, da se enjambementa v obeh verzijah razlikujeta; v verziji B je takšen:

22 Ljudje se zbirajo, pred oltar stopi
23 duhovnik. Oblečen je v črno.

Izjavo *pred oltar stopi* sintaktično dopolnjuje – pač po šibki intonacijski pavzi antikadenčnega tipa – šele v naslednjem verzu *duhovnik*, in z njim se celotna poved zaključí s končnim ločilom, torej z močno intonacijsko pavzo, tokrat kadenčnega tipa. S tem postopkom je *duhovnik*, ki je subjekt stavka, kot prestopljeni člen sintaktične enote dobil mesto, ki je semantično močno poudarjeno. Bralčeve posebne pozornosti namreč ne pritegne v prvi vrsti duhovnik, tudi ne zaradi tega, ker je, kakor preberemo v naslednjem trenutku, *oblečen v črno*, ampak ker je sporočilo presenetljivo drugačno od pričakovanega: namesto prihoda služabnika božjega v črnem oblačilu si bralec ob bučanju orgel prej obeta nastop srečnega para, moškega z žensko, ali točneje, ženina in neveste. To pa zato, ker frazem »stopiti pred oltar« v slovenščini pomeni toliko kot – »poročiti se«.

8 Verzni, tukaj pač vrstični prestop, ki zaznamuje semantično-sintaktični prehod iz ene vrstice v drugo, lahko loči na koncu verza/vrstice ohlapneje ali tesneje povezane sintaktične enote; npr. zvezo dveh kolonov: moški *stopi / v katedralo* (v. 1 in 2); akcentski enoti, ki sestavljata kolon: *Njegovi / koraki* (v. 5 in 6); ali samo akcentsko enoto: *Ne oziraje / se na karkoli* (v. 19 in 20).

9 Trditev, da Ihan deli besede zaradi tega, ker »s tem pridobi večjo dolžinsko izenačenost verza« (Žerjal 1987: 403), ni utemeljena; ustaljeno število zlogov v vrsticah, t. i. silabična stabilnost mu je namreč nasploh malo mar.

Drugače je sporočilo poantirano v verziji A:

22 [...] Ljudje se zbirajo,
23 pred oltar stopi duhovnik. Oblečen je v
24 črno.

V nasprotju z ambivalentno mlajšo verzijo B je tukaj dikcija oblikovana tako, da bralca ne preseneča prihod duhovnika pred oltar, ki je tako rekoč samoumeven, marveč barva njegovega mašniškega ornata. Vsa poanta te inačice je namreč usmerjena v pridevnik *črno*, dominantno barvno besedo, ki se je po vrstičnem prestopu – razbita je akcentska enota *v / črno* – v zadnji vrstici osamosvojila. Ker je tam edina beseda in povrh še kratka, je kot nosilka barve dobila močan emotiven poudarek. Prav to barvno znamenje žalovanja razkrije, da zvenenje orgelske glasbe v cerkvi ne spremlja radosti in veselja, denimo poročnega obreda, ampak uvaja črno mašo za pokojno žensko (morda še celo za moškega).

V obeh verzijah *Nadrealističnega scenarija* sta začetek in konec teksta semantično povezana v znamenju smrti: grobni tišini in oltarju v prvih vrsticah ustrezata na koncu oltar in duhovnik v črnem. V nasprotju z verzijo A, ko v začetku *pri* oltarju kleči ženska in na koncu *pred* oltar stopi duhovnik, je v verziji B ta povezanost leksikalno s posebno nianso še tesneje podprta. Simetrično – v drugi vrstici z začetka in drugi s konca – sta zapisana enaka prislova prostora: *pred oltarjem* oz. *pred oltar*: se pravi, da gre za predložno identična prislova, čeprav je prvi prislov mesta, drugi pa prislov smeri. Ponovitev enakega prislova je pomenljiva, zakaj prav v izpraznjenem prostoru *pred oltarjem*, tam, kjer je mlada ženska prej klečala – sprva vernica pri molitvi, nato *negibna* opazovalka – se nam ponuja podoba krste z njenim truplom; in duhovnik v črnem stopi prav na to mesto.

Naša opažanja nas pripeljejo do sklepa, da *Nadrealistični scenarij* označimo kot t. i. zelo kratko zgodbo, ki je učinkovito, gospodarno oblikovano, sklenjeno besedilo: v zamejenem času in prostoru ter z minimalnim številom oseb s hipno osvetlitvijo na zgoščen in intenziven način s posebnega kota predoči nekaj, kar lahko imenujemo resnica o človekovem bivanju. Zgodba bralcu omogoči intenzivno in vznemirljivo doživetje, ki seveda natanko ustreza temu, kar je jedrna zahteva lhanove poetike. Dejstvo, da obravnavani tekst, kakor mnoge druge njegove zgodbe, hlina verzno pesem, je zavoljo neizraznosti, neizoblikovanosti in nefunkcionalnosti njegove grafične strukture, če izvzamemo zaključne vrstice, pravzaprav postranskega pomena. Le pretanjeno formirani vrstični prestop na koncu obeh različic besedila deluje v verzni smislu izredno prepričljivo pač zato, ker izpolnjuje

pristno vlogo učinkovitega verzifikacijskega sredstva.¹⁰ Pravi verzni prestopi pa v Ihanovih tekstih niso ravno pogosti, svojo polno estetsko funkcijo enjambementi namreč praviloma izpolnjujejo le v besedilih, oblikovno oklenjenih v zaresnem verzem korzetu, ki je seveda lahko bolj ali manj tesen.

Čeprav je torej Ihan za svoj *Nadrealistični scenarij* izbral kar dvakrat pesemsko zunanjo formo in nobenkrat tiste prozne, ki smo jo mi na svojo roko navedli zgoraj, v bralčevi percepciji obeh izraznih modusov – pesemskega in proznega – ne pride do bistvenih razlik. Ugotavljamo namreč, da verzov, ki so zgolj intendirani, ob še tako prizadevnem oslušovanju ne beremo drugače kakor prozne vrstice, se pravi, da ob branju enih ali drugih ne spreminjamo intonacije. Kaj bi tedaj moglo ob drugih ugotovitvah še prepričljiveje potrditi dognanje, da v resnici nimamo opraviti s pravimi verzi.

Sklenemo lahko z vprašanjem, na katero seveda ni pričakovati odgovora. Glasi se pa takole: če je uveljavljena uredniška praksa, da so v pesniških antologijah poleg verzni objavljani tudi neverzni teksti, t. i. pesmi v prozi – takšni sta npr. *Orfejev spev, antologija svetovne poezije v izboru slovenskih pesnikov* in *Moderna francoska poezija*, ki jo je sestavil Boris A. Novak – ali ni morda potem upravičeno pričakovati, da sestavljalci antologij kratke proze uvrstijo vanje tudi *prozo v pesmi*, torej take tekste, ki so v resnici proza, vendar jih avtorji našemijo v pesmi.

Viri

Ihan, Alojz, 1986: *Srebrnik*. Ljubljana: Književna mladina Slovenije.

Ihan, Alojz, 1989: *Pesmi. Izbor*. Ljubljana: Emonica.

Ihan, Alojz, 1993: *Ritem*. Celovec, Salzburg: Založba Wieser.

Ihan, Alojz, 1995: Angela. *Sodobnost* 43/1–2, 78–79.

Ihan, Alojz, 1995: *Južno dekle*. Ljubljana: Mihelač.

Ihan, Alojz, 2003: *Salsa*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Literatura

Bajt, Drago, 1994: Dvojno dno pesmi. *Razgledi* 4. 2.

Blatnik, Andrej, ŽMAUC, Bojan, 1986: Pomenek z Alojzom Ihanom. *Mentor* 6/1. 105–109.

10 Mesto, kjer sintaktična enota v vezanem besedilu zapusti vrstico, da bi se nato naselila v naslednji, lahko v nevezani obliki nadomesti pomišljaj. Npr. (A) *Oblečen je v – črno*. (B) *Ljudje se zbirajo, pred oltar stopi – duhovnik. Oblečen je v črno*.

- Cortázar, Julio, 1988: O kratki zgodbi in njenem ozadju. *Zasledovalec. Kratke zgodbe*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 182–193.
- Crnkovič, Marko, 1986: Srebrnik: inavguracija metaromantike. *Teleks* 19. 6.
- Cvet, Cvetka, 1996: V svetu dejstev poezija ne utihne. [Intervju z A. I.]. *Republika* 30. 11.
- Horvat, Jože, Virk, Jani, 1993: Pogovor s pesnikom in doktorjem medicinskih znanosti Alojzom Ihanom. *Slovenec (Sobotno branje)* 11. 12.
- Malečkar, Nela, 1991: Pogovor s Svetlano Makarovič. *Nova revija* 116. 1501–1510. Tudi v: N. M., 1997: *Ne le intervjuji: 1982–1997*. Ljubljana: ŠOU – Študentska založba. 32–44.
- Poniž, Denis, 2001: *Slovenska lirika 1950–2000*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Pretnar, Tone, 1985: O verzu in sporočilu pesemskih besedil v tej številki. *Mentor* 5/4. 50–51.
- Schubert, Susanne, 1997: *Die Kürzestgeschichte: Struktur und Wirkung. Annäherung an die Short Short Story unter dissonanztheoretischen Gesichtspunkten*. Frankfurt itd.: Peter Lang.
- Schultze, Brigitte, 1996: Vielfalt von Funktionen und Modellen in Geschichte und Gegenwart: Einakter und andere Kurzdramen. *Kurzformen des Dramas. Gattungsspezifische, epochenspezifische und funktionale Horizonte*. Ur. W. Herget, B. Schultze. Tübingen – Basel. 1–29.
- Štoka, Tea, 1990: Alojz Ihan. *Začasno bivališče. Portreti mlade književne generacije 80-ih let*. Ur. L. B. Njatin. Ljubljana: Aleph RK ZSMS – LS.
- Virk, Tomo, 2003: Neka povsem druga zgodba. V: Alojz Ihan: *Salsa*. 141–149.
- Žabot, Vlado, 1987: Pogovor s pesnikom Alojzom Ihanom. *Delo* 6. 2.
- Žerjal, Vita, 1987: Nenavadna zaznava resničnosti. *Slavistična revija* 35/4. 403–413.