

ORFEJEV SPEV IN EVRIDIKINE METAMORFOZE

Izhajajoč iz mitološkega izročila zgodbe o Orfeju in Evridiki ponuja prispevek možnost drugačnega branja klasičnega mita: namesto o romantičnem ljubezenskem odnosu lahko govorimo namreč tudi o mnogo bolj prozaičnem produkcijskem odnosu med obema protagonistoma, pri čemer je za ustvarjalni proces odločilna prav vloga Evridike – ljubice, duhovne prijateljice, sodelavke, pomočnice, prepisovalke, zbiralke, mecenke, muze. Kljub temu, da je bil Evridikin glas v (literarni) zgodovini v preteklosti večinoma nem, pa je za relevanten pregled kulturne zgodovine nujno potrebno, da prisluhnemo tudi njenemu spevu.

Ključne besede: Orfej in Evridika, ustvarjalni proces, inspiracija

Zdaj pa bom *tebe* poklical, ki si bila
zame takrat kakor brezimena cvetica,
in te še *enkrat* pokazal, *tebe*, ki si odšla,
nepremagljivega krika lepa vrstnica.

Najprej plesalka, ki je naenkrat obstala,
ko da so v bron ulili njene noge;
prisluškujoča —. Tedaj od višnjih ji pala
glasba je v spremenjeno srce.

Bolezen vse bližja. In kri je šumela
temačna, že sencam podložna, — pa zakipela,
kot da jo sumijo, v svojo naravno pomlad.

Spet in spet se je vzpela v zemskem žarenju
 iz mraka in padcev. Dokler ni po strašnem bobnenju
 stopila čez prag brezupno odsunjenih vrat.

(Rainer Maria Rilke: *Soneti na Orfeja*, prev. Kajetan Kovič)

Ti iz predzadnjega soneta Rilkejevega cikla *Soneti na Orfeja* je Wera Ouckama Knoop, pri komaj devetnajstih letih umrla plesalka, ki ji je Rilke svoje verze tudi »uradno« posvetil, bržkone v zahvalo za njeno mistično inspirativno moč: »Ti soneti so nekaj najbolj skrivnostnega, tudi zame, kakor so se porajali in mi bili zaupani; to je najzagonetnejši narek, ki se me je kdajkoli dotaknil in sem ga izpolnil,« piše v pismu prijatelju Franzu Xaverju von Moosu (Schnack 1975: 790) in nadaljuje: »Ves prvi del sem napisal po ukazu v enem samem dahu, med 2. in 5. februarjem 1922, ne da bi podvomil o eni sami besedici ali jo moral spremeniti.« Rilke govori o »ukazu« in »nareku«, samega sebe razume torej kot podaljšek neke višje sile. Le teden dni zatem je Rilke dokončal tudi *Devinske elegije*, ki jih je začel pisati že leta predtem in je pisanje vedno znova prekinjal, kmalu zatem je nastal še drugi del *Sonetov*. Ta njegov kreativni zagon bi lahko mystificirali in mitizirali, lahko pa poskušamo najti zanj povsem pragmatične razloge. Peter von Matt predlaga, da poiščemo razlog za Rilkejevo poetično omamo v njegovi odločitvi, da mlado plesalko iztrga smrti: »V pesmih bi se vrnila in živela naprej. Njena lepota in lepota njenega plesa bi prešla v lepoto pesmi, v lepoto vrtenja od verza do verza« (von Matt 1998: 22). Mattova idealistično-naivna razlaga Rilkejevega avtorskega načrta je sicer na videz prepričljiva, pa vendar ne bi smeli pozabiti, da je pesnik Wero Knoop komajda poznal, v življenju jo je le nekajkrat bežno srečal. Šele mamini zapiski o Werinem življenju in smrti so vzbudili njegovo poetično imaginacijo. Iz pisma z začetka februarja je jasno razvidno, da je lepemu dekletu sicer postavil poetični spomenik, toda v središču njegove pozornosti ni ona, opevana, pa tudi ne prizadevanje za njeno vrnitev, kakršnakoli naj bi ta že bila, temveč predvsem on, ustvarjalec, ki se lahko za to stanje (ali naključje? ali nujnost?) zahvali prav njej:

Nekaj zelo lepega mi je bilo podarjeno od 2. do 5. februarja: venec 25 sonetov, napisanih kot nagrobnik za Wero Knoop! Šele pri pisanju sem postopoma spoznal, da je to *to* – le en sam sonet se nanaša na umrlo, XXIV., pa vendarle je vse skupaj kot tempelj okoli te podobe. Imenujejo se *Soneti na Orfeja*. (Schnack 1975: 782.)

Kot že marsikateri pesnik pred in tudi za njim je Rilke prevzel vlogo legendarnega pevca Orfeja, ki mu je s čarobnim spevom uspelo priti v podzemni svet, da bi si tam od Hada in Perzefone izprosil ljubljeno Evridiko. Bogovi podzemlja so mu uslišali prošnjo, vendar pod enim pogojem: »Prej ne sme se ozreti nazaj, dokler ne odide / z njo iz podzemne votline na dan – sicer bo izgubil, / kar je prejel« (Ovidij 1977: 62). Toda kljub jasno izrečenemu pogoju se Orfej – »boječ, da mu žena opeša, željan, da jo vidi – mož ljubeči ozre.« Evridiki spodsrsne in za vedno izgine v kraljestvu senc. Kljub temu da lahko v nekaterih virih zasledimo tudi njeno

uspešno rešitev,¹ pa so si antični avtorji, katerih dela so se (vsaj deloma) ohranila (Apollodor, bibl. I 14–15; Vergil, georg. 491 ss; Ovid, Metam. XI 1 ss idr.) tu enotni. In če je po prvi smrti še obstajal kanec upanja in je Orfeju s tožbenim spevom in moledujočimi besedami uspelo omehčati mračne podzemne duše, pa je Evridikina druga smrt dokončna. In zato se lahko Orfej po triletnem žalovanju ustvarjalno razplamtí in poseže v dotlej neslutene višave: »Trakijski pevec je s pesmijo svojo za sabo privabljal / drevje v gozdovih, zveri, celo skale za njim so hodile« (Ovidij 1977: 72). Kot poudarja Sigrid Weigel, je Orfeju svojo tožbo šele zdaj uspelo nadgraditi v pravo pesem, zato lahko mit o Orfeju uvrstimo v vrsto pramitov o nastanku glasbe, saj »šele iz ponesrečenega Orfejevega poskusa, da bi s tožbenim spevom preklical smrt ljubice in obudil mrtvo k življenju, in iz izkušnje druge smrti nastane pesem, ki ji lahko – kot *polifoniji* – pripišemo status oblikovane glasbe« (Weigel 2002: 83). Pogoj za pravo umetnost je torej nepovratnost smrti, ali, kot pravi Ingeborg Bachmann: »Umetnost pride šele po drugi smrti« (Bachmann 1995, 1. Bd: 174), medtem ko lirski subjekt pri Rilkeju že v drugem *Sonetu na Orfeja* zmagoslavno zakliče: »In njena smrt?« (*»Wo ist ihr Tod?«*).

Ni bilo torej naključje, da se je Rilke poistovetil prav z Orfejem, s tistim, ki je že dolgo pred njim za pisanje potreboval »lepo truplo«,² truplo brez obrisov in brez glasu. Evridika je katalizator, ki stimulira njegovo pesniško ustvarjalnost, ona je tisti objekt ljubezni, ki bi ga poet, Orfej, rad posedoval, ki pa ostaja – in to je osrednjega pomena – zanj vendarle vedno nedosegljiv. Pesniška krila mu daje prav s svojo nenavzočnostjo. Saj je vendar znano, da prostor za poetične stvaritve odpira šele distanca, ki jo je ustvarila izguba, vemo, da pesnik lahko pesni, z besedami Hélène Cixous, šele zahvaljujoč »prisotnosti njene odsotnosti« (Cixous 1980: 98). Tako se nam mit o Orfeju in Evridiki, ki ga običajno interpretiramo kot eno najlepših ljubezenskih zgodb, v zrcalnem odsevu feministične mitokritike³ pokaže tudi v drugi luči. S tega vidika si namreč zlahka lahko ozavestimo, da Orfej s svojim dejanjem ni pogubil sebe, temveč *njo*. Takorekoč prostovoljno je Evridiko

¹ Alja Adam, ki je v svojem delu (2007) podrobneje raziskovala različne konstelacije odnosa med Orfejem in Evridiko, kakor se zrcalijo v številnih literarnih in filmskih upodobitvah, navaja na tem mestu Hermesianaxa v 3. stoletju pr. n. št. ter Evripida v delu *Alkestida*.

² Koncept »lepega trupla«, ki predstavlja eno osrednjih paradigem zahodno- in srednjeevropske moderne, je verjetno najbolj celovito razčlenila Elisabeth Bronfen (1993). Po njenem mnenju lahko literarne in slikovne upodobitve ženske smrti intepretiramo kot simbole patriarhalne kulture. In ker velja v tej kulturi žensko telo kot sinonim za drugost in drugačnost, za motnjo in razcepljenje, torej prav lepo truplo reprezentira neizgovorljivo, neobvladljivo, strahotno lepoto, uganko, ki bi jo sicer radi razrešili, vendar je ne smemo: le tako ostaja namreč neopredeljiva in nedoločljiva, skrivnostna in na vse strani odprta, kar pomeni, da jo lahko poljubno zapolnimo z lastnimi določitvami, interpretacijami, predstavami, željami, projekcijami.

³ Sodobna mitokritika in mitoanaliza sta se razvili v Franciji v zadnjih petdesetih letih pod vplivom anglosaksonskega *criticism*a, predvsem z monumentalnim delom Gilberta Duranda *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* (Pariz, 1960). Durand nadaljuje tradicijo strukturalistov in semiotikov, ki so se trudili odkriti in razumeti dostikrat povsem skrite vzorce v literarni kritiki, antropologiji ali lingvistiki. Po njem lahko v jedru kulturnih, socialnih ali psiholoških struktur vedno najdemo mitološko podstat. Nanj se v svoji mitokritiki naslanja tudi Metka Zupančič (1995, 2003 idr.)

pognal v smrt, v preobleki užaloščenega ljubimca je dopustil, da je bila njegova ljubica žrtvovana. Zakaj? Zato, da bi dobil umetniški navdih. Zanj je pravzaprav nujno, da je Evridika odsotna, le tako bo namreč lahko funkcioniral kot pesnik in ona kot njegova muza. Zato se tedaj, ko je pogledal nazaj, ni zares »spozabil«; vprašanje, ki se mu je postavilo, ni bilo: »Kaj bom počel brez Evridike?«,⁴ temveč: »Kaj bom počel z njo?«, in bal se je, pa ne zato, da bi jo izgubil, temveč zato, da ne bi ostala za njim. Zato se je v trenutku, ko bi jo lahko rešil, ko bi jo lahko spet utelesil in ozemljil, obrnil. Tisto, kar je na prvi pogled videti kot ljubezenski odnos, je v resnici, če si izposodimo nekonvencionalnega nemškega kulturnega teoretika Klausa Theweleita, ki je opozoril na ta ustvarjalni princip in neštevilnim konstelacijam Orfejev in Evridik posvetil celo knjigo, v resnici povsem navaden produkcijski odnos: »Produkcija umetne resničnosti se ne dogaja sama od sebe.« (Theweleit 1991: 96.) Orfej je vpet v odnose, ki so »le deloma videti kot ljubezenski odnosi, vendar so po vsej verjetnosti produkcijski odnosi« (prav tam). Ko se sprašujemo po resnični vlogi žensk, ljubic in prijateljic za umetniško produkcijo (moških) genijev, po funkciji vseh Evridik za njihovega vsakokratnega Orfeja, pa naj bo to Petrarca, Dante, Novalis, Hölderlin, Prešeren, Kafka, Benn, Rilke ali Brecht, ni treba veliko za ugotovitev, kako je šele mrtva ljubica zares idealna pesnikova inspiracija. »Če bi me videl tako, bi me ljubil, rad ima vse, kar je mrtvo, kar lahko odstrani,« je nekoč dejala Else Lasker-Schüler, še ena Evridika, za Gottfrieda Benna, svojega Orfeja, Ivan Mrak pa je odkrito priznaval, da se je po smrti njegove ljubljene Karle Bulovec znašel v vlogi Orfeja:

In tako se je v tem posmrtnem dvogovoru z mojim čudovitim življenjskim sopotnikom rojevala himnična tragedija Orfej. Je ta navezava na osnovni mit slučaj? Je ni izterjala smrtna nujnost? (Mrak 1984: 34.)⁵

O skrivnostnih prepleteh naključij in usode pa se sprašujejo tudi drugi. »Lahko, da bo še kaj iz mene,« piše na začetku 19. stoletja Novalis, eden najpomembnejših avtorjev zgodnje nemške romantike, prijatelju Friedrichu Schleglu.

Sveto ti lahko zagotovim, da mi je že zdaj povsem jasno, kakšno nebeško naključje je bila njena smrt – ključ do vsega – čudovito usoden korak. V meni se je prebudila preprosta, mogočna moč. (Novalis 1960: 220.)

Z »nebeškim naključjem« je mišljena smrt njegove takrat 15-letne zaročenke Sophie von Kühn, z »mogočno močjo« pa pesniška ustvarjalnost, ki jo je

⁴ Gre za verjetno največkrat citirani stavek iz opere – *azione teatrale* – *Orfeo ed Euridice* (skladatelj Christoph Willibald Gluck; libreto Ranieri de' Calzabigi): »*Che farò senza Euridice?*«, premierno uprizorjene leta 1762 v dunajskem Burgtheatru. Celoten libreto te morda še danes najznamenitejše priredbe mita o Orfeju in Evridiki je objavljen tudi na: <http://www.impresario.ch/libretto/libgluorf_i.htm> (zadnji dostop 11. 4. 2009).

⁵ O zvezi med Karlo Bulovec in Ivanom Mrakom je obširneje spregovorila Katja Mihurko Poniž (2007), ki se je nato v *Labirintih ljubezni* (2008) temeljito posvetila reprezentacijam ženskosti v slovenski književnosti od romantike do druge svetovne vojne.

sprožila njena smrt. Še leta 2001 pišejo Novalisovi biografi o »nerazložljivi, skrivnostni privlačni sili,« ki naj bi vela iz blede, bolne deklice, ter o Novalisovi »metafizični ljubezni« (Kurzke 2001: 25), že samo bežen pogled na njuno sila skopo korespondenco pa priča o neki še zelo nedorečeni zvezi, sramežljivem, niti ne prijateljskem, precej površinskem odnosu, za katerega bi – spričo vsakdanjih banalnosti, ki vejejo iz pisem, redkih osebnih srečanj in pomanjkanja kakršnekoli strasti – morda sploh težko rekli, da je bil ljubezenski (prim. tudi Fankhauser 1996). Kot za Orfeja je bila tudi za Novalisa šele odsotnost t. i. ljubice odločilna za njegovo umetniško ustvarjanje. V trenutku, ko se je osredinil na preneseni pomen svojega odnosa s Sophie, na njen estetski substitut, je »resnična« ženska izginila v nevidno. Ameriški avtorici Sandra Gilbert in Susan Gubar sta v tem kontekstu iznašli formulo: »*killing women into art*« (Gilbert in Gubar 1979: 25),⁶ nanju so se nato oprle številne druge avtorice, med njimi Elisabeth Bronfen, Marianne Schuller in Sigrid Weigel s tezo, da je v umetniško produkcijo vrisana »spolna dramaturgija« v obliki žrtvene strukture (Weigel 1996: VIII). Ta je lahko direktna, neposredna, se pravi žrtva/odsotna/nedosegljiva/zavržena itd. ženska iz realnega življenja, ali fikcionalna: najočitnejša manifestacija slednjega v literaturi je motiv lepega ženskega trupla, ki ga je najbolj celovito analizirala Elisabeth Bronfen (gl. Bronfen 1993).

»Oprosti mi, da je morala Diotima umreti«, z občutkom krivde opravičuje Friedrich Hölderlin (Hölderlin 1971: 370) smrt literarne junakinje v pismu svoji resnični Diotimi, Susette Gontard, ženi frankfurtskega bankirja Jakoba Friedricha Gontarda, v čigar hišo je tri leta predtem prišel kot hišni učitelj. Na Susette je Hölderlin hipoma prenesel vse svoje projekcije o idealni ženskosti in utelešenju večne lepote, njej je posvečeno nekaj njegovih najlepših pesmi:

Zakaj Diotima živi kot nežno cvetje v zimi, / Bogata lastnega duha še vendar išče sonce. / Toda sonce duha, z njim lepši svet, je zatonilo / In v mrzli noči pričkajo se le viharji (Hölderlin 1978).

Diotimo v romanu *Hiperion* pa je jasno koncipiral kot Hiperionovo muzo: »Hiperion! Hiperion! ali nisi mene, nezrelo dekle, naredil za muzo?« se tako Diotima retorično sprašuje v enem svojih pisem (Hölderlin 1998: 146). In prav Diotima je tudi edina, ki ga intuitivno razume in verjame v njegovo pesniško poslanstvo. V zadnjem pismu, zagotovo enem od poetičnih vrhuncev romana, mu preroško napove: »/.../ zakaj ti boš postal svečenik božanske narave, in pesniški dnevi ti že kalijo« (Hölderlin 1998: 167). Toda za to, da se je rodil (še en) Orfej, je moral Hölderlin žrtvovati literarno junakinjo, svoji muzi iz mesa in krvi pa je leta 1799, ko je izšel drugi del romana, v posvetilo zapisal: »Komu drugemu kakor Tebi.« Tri leta kasneje, šest let po njenem prvem srečanju, je Susette Gontard, Hölderlinova Evridika, umrla.

⁶ Verjetno najznamenitejša pripoved, za katero velja njuna formula, je Poejev *Ovalni portret* iz leta 1842.

Tako kot Orfej ima tudi Evridika veliko imen – in veliko obrazov. Katulova Klodija, Ovidova Korina, Dantejeva Beatrice, pa Laura, Diotima, Lucinde, Julija, Lou, seznam lahko poljubno nadaljujemo v neskončnost. Večina od Evridik je, kako paradoksalno, preživela zgolj po zaslugi svojih Orfejev – in so na to, da so nekoč tudi same pele, igrale, pisale, preprosto pozabile – ali zavestno marginalizirale. Še na začetku 19. stoletja se je Dorothea Schlegel, denimo, žena in vsestranska podpornica nemškega romantika Friedricha Schlegla, kot samo po sebi umevno prostovoljno odrekla javnemu priznanju in svoje delo (pisateljstvo, prevajanje, kulturna publicistika) označila kot *obrt*, možemo pa kot *umetnost* in se ob tem skorajda opravičevala za to, da preživlja družino:

Kako lahko od umetnika zahtevaš, da bo ob vsaki maši proizvedel umetniško delo, da bo lahko živel? /.../ Kar lahko storim, je omejeno na naslednje: da v miru ustvarjam in kot obrtnica ponižno služim kruh, dokler tega ne bo mogel on. (Schlegel 1993: 303.)

Sto let kasneje je moral Gustav Mahler priznati kompozitorko Almo Schindler opozoriti na njeno glavno »nalogo«. V pismu, ki ji ga je poslal tik pred poroko, najdemo tudi naslednje:

Ali ne bi mogla odslej gledati na mojo glasbo kot na svojo? /.../ Samo en poklic imaš zdaj, Alma – da osrečiš mene! Razumeš, kaj mislim, Alma? Vloga kompozitorka je namenjena meni – tvoja pa je vloga ljubeče žene in razumevajoče partnerice. (Mitchell 1971: 46.)

Alma Mahler je za takšno vrsto »umetniškega vampirizma« (Stephan 1989: 8) sicer pokazala razumevanje, toda hkrati je včasih vendarle potožila zaradi izgube lastne produktivnosti. In čeprav si ni delala utvar:

Ženska bo poleg pomembnega umetnika vedno potegnila kratko. Sebe in njo doživlja namreč le kot inštrument za to, da lahko uveljavi in izživi svoj način vladarstva, namreč svojo umetnost. Z eno besedo: za to, da lahko bolje dela (Werfel 1987: 68),

ji je vendarle pogosto ostal občutek »čustvenega parazita« (Werfel 1987: 85), ki ga je lastni jaz odrinil in lahko zdaj črpa le iz življenja drugega. Ne glede na to pa je svojo vlogo muze izpopolnila do skrajnosti. *Almaschindlermahlerkokoschkawerfel*, kakor so naslovili tudi uspešno sodobno gledališko predstavo na Dunaju, je umetnike inspirirala z erotično privlačnostjo in užitkov obetajočo tuzemskostjo, vsi po vrsti so občutili neustavljivo željo, da bi jo imeli zase, jo priklenili nase. Nenazadnje nič drugače kot Orfej, ki prav tako občuti zelo močno željo, da bi posedoval Evridiko, svoje strasti ne more brzdati, tudi ob tveganju, da jo izgubi. Predstava o Evridiki-muzi kot erotičnem objektu in kreativni inspiratoriki, katere moč si pesnik egoistično prisvoji, se zrcali že v tradiciji dvorske ljubezni francoskih trubadurjev in nemških Minnesängerjev, doseže svoj vrh pri Petrarci v 14. stoletju, se nadaljuje v elizabetinski Angliji in se nato na prelomu iz 19. v 20. stoletje

še enkrat bohotno razcveti. Tudi ko so se duhovne muze spremenile v mesene, je dama, na katero se osredinja pesnikov pogled, le navidez v središču pesmi – vsekakor pa to velja za poeta in njegov narcizem, tako kot pravi tudi literarna teoretičarka Lu Emily Pearson:

His dominant subjectivity made it impossible for him to picture her /op. Laura/ as she was in body and soul, however, for she was always as he saw her. His conception of intellectual and moral self-culture determined his ideal, and became actually an absorbing egoism. His love, thus centered on himself, could never become a passion. (Pearson 1983: 33.)

V mitični zgodbi o Orfeju in Evridiki, o pesniku in njegovi muzi, pa se poleg te erotične komponente skriva tudi duhovna. Ko se Evridika iz zemeljske ljubice transformira v božansko inspirativno moč, je v tem procesu zaobjeta hkrati tudi predstava o ženski kot mostu, prek katerega lahko dosežeš spiritualno enost z bogom: na tej ideji temelji seveda tako devica Marija kot najbolj zakoreninjen zahodnoevropski simbol večne ženskosti, kot tudi Beatrice, ki je s svojim božanskim vodstvom Danteja slednjič popeljala do združitve z Bogom. Tako kot je Orfej šele po dokončnem pristanku Evridike v kraljestvu mrtvih postal božanski pevec, tako je tudi Dante svojo Beatrice – eno od prvih žensk, ki se je poimensko vpisala v literarno zgodovino muz – njo, božansko, vzvišeno, najlepšo, eno in edino, po (resnični) smrti umestil v raj, od koder ga je nato v *Božanski komediji* vodila naprej. Njena funkcija – namreč tiste, ki izvablja iz pesnika besede – je bila izpolnjena, pesniku je pomagala vzpostaviti zvezo z zunanjjo (kvazi)realnostjo, da so tako lahko prišla do izraza stanja njegovega duha in telesa (Theweleit 1991: 872). Ernst Robert Curtius, ki je muzam v svojem obsežnem delu *Evropska zgodovina in latinski srednji vek* vzneseno priznal, da o njih govori prav vsak list zgodovine evropske literature, je Beatricino vlogo v Dantejevem epu opredelil takole:

Da lahko ljubljena ženska kakega pesnika versko prebudi in prečisti, je duševno dogajanje, ki se lahko udejanji v tisoč različnih stopnjah. Zrcali se v Goethejevi *Marienbäder Elegie* in v sklepu Fausta. Povzdignitev ljubljene v rajskega angela je postala po zaslugi Guida Guinzellija (13. stoletje) topos italijanske lirike. Izbira tako povišane ljubljene za vodnico v pesniški viziji onstranstva je še v območju krščanskega mišljenja in vere. Vendar Dante to daleč presega. Beatrice vključi v objektivni odrešenijski proces. Njena funkcija ni mišljena le zanj samega, temveč za vse vernike. (Curtius 2002: 343.)

V to kategorijo sodita seveda tudi Miltonova »nebeška muza« iz *Izgnubljenega raja*, ki je zaživela tudi v slovenščini v kongenialnem prevodu Marjana Strojana (Milton 2003) ter Klopstockova muza iz *Mesije*.

Navsezadnje pa se v sagi o Orfeju in Evridiki izraža tudi predstava o ženski kot utelešenju čiste narave: Evridika, svetla »hčerka narave«, se ne more upreti skušnjavi in se bosa »sprehaja po travi zeleni« (Ovidij 1977: 60), dokler je

strupena kača, arhetipski simbol demonske narave, ne ugrizne v stopalo, in prav Evridika vpelje Orfeja v svet narave, da lahko on zdaj premika drevje, zveri in kamenje. Vedno znova, predvsem pa v drugi polovici 18. stoletja, v predromantiki in romantiki, so umetniki poveličevali žensko kot »bitje narave« – Schleglova *Lucinde*, »iz tesnobe in konvencije osvobojena ženska romantike« (Gerhardt 1982: 23), je v nemškem prostoru zagotovo najbolj eklatanten primer, medtem ko je sto let kasneje, v času preloma stoletja, z Wedekindovo Lulu, »prapodobo ženske«, postala vidna tudi njena temna, demonska plat. Lulu, ki jo lahko po eni strani razumemo kot »poosebljeno slo, kot princip ženske spolnosti, kot pogubno zapeljivko, hetero, nimfomanko, kot dekadentno *femme fatale*« (Virant 2001: 411), je po drugi strani tudi »prava, divja žival«, kot jo v eni izmed inačic drame v prologu predstavi cirkuški direktor, instinktivno, nagonsko bitje, ki poseeblja princip narave.

Evridika-muza kot »erotikon«, kot »spiritus« ali kot »čista narava« – v osnovnem mitu so zajete prav vse tri najznačilnejše konstelacije med Orfejem in Evridiko, med pesnikom in njegovo muzo, kakor so se izkristalizirale v preteklih dveh tisočletjih, in medtem ko je Orfejeva perspektiva, ki bi jo lahko poenostavili na funkcionalizacijo ženskega za doseg končnega cilja – umetniškega dela –, ostala malodane nespremenjena, je Evridika doživela številne metamorfoze. Predvsem v zadnjih tridesetih letih poskuša literarna veda poiskati sledi »Evridikinih sester«. Tako se vrstijo knjige, ki prikazujejo življenje žensk v senci moških in opozarjajo na njihov pomen pri nastajanju umetniških del njihovih moških, partnerjev, ljubimcev. Ženska kot ljubica, sodelavka, pomočnica, prepisovalka, zbiralka, kot duhovna prijateljica, mecenka, muza. *Pozabljena polovica*, pri nas gotovo najobširnejši in najtemeljitejši tovrstni prikaz, je najbolj oprijemljiv dokaz, da je nemalo Evridik, ki so – četudi po definiciji obsojene na molčečnost – svoj muzični obstoj prenesle v konkretno resničnost, *Antologija slovenskih pesnic* v treh delih, ki je v preteklih letih pod taktirko Irene Novak Popov izhajala pri založbi Tuma, pa zagotovo, da lahko, če le hočemo, slišimo tudi Evridikino petje. Kakšen je njen glas in kaj preostane ženskam, ki se odločijo stopiti iz sence na *ono* stran, iz tiste, ki inspirira, v tisto, ki je inspirirana, je predmet druge razprave (Samide 2006), prav pa je, da se tega drugega pola zgodbe o Orfeju in Evridiki zavedamo tudi pri izboru književnih besedil pri pouku. Prav ta mit je tudi eden od stalnih motivov slovenske književnosti (Kos 2007: 25); posamezne elemente lahko najdemo že v slovenskem cerkvenem baroku, v pridigah Janeza Svetokriškega, pri Prešernu zaseda Orfej (brez Evridike) kot božanski pevec najvišje vrednostno mesto, podobno je tudi pri Jarcu, medtem ko Vodušek problematizira njegovo vlogo in ga v sonetu *Poet pred Panteonom* spreminja v sebičnega pesnika, ki terja od podzemnih sil namesto Evridike jalovo pesniško slavo (Kos 2007: 22–23). Predvsem po letu 1945 je Orfeju stopila ob bok Evridika in ob številnih pesnikih, ki so s pomočjo Orfeja osvetljevali (problematično) vlogo pesnika v današnjem času ter opozarjali na potrebnost Evridike v procesu pesniškega ustvarjanja, so se oglasile tudi pesnice, predvsem velja tu izpostaviti Eriko

Vouk,⁷ ki je v več pesmih, v katerih je preigravala variacije na temo, zamenjala vlogi Orfeja in Evridike: zdaj je Evridika tista, ki očarljivo poje in ob kateri se povešajo pinijske, stišajo mestne vedute in skrajšajo ceste. Tu se je torej uresničilo tisto, o čemer je sanjala že Ifigenija iz Evripidove *Ifigenije v Avliidi*:

Če Orfejev glas bi imela, oče, / da s pesmijo bi skale pritegnila, / z besedo kogar koli učarala, / poskusila bi to. (Evripid 2001: 1211–1213.)

Pa ne le v poeziji. Kot ugotavlja Metka Zupančič, se v zadnjih letih

v različnih prostorih in v različnih jezikih skoraj sinhrono pojavljajo prozna dela, ki kljub formalnim razlikam ravnajo podobno z mitskimi vzorci in mitsko-utopičnimi prostori, v katerih se udejanjajo. (Zupančič 1995: 13.)

Tu gre za žensko-ustvarjalko, oblikovalko svoje usode in svoje ustvarjalnosti, za mitem »nove Evridike«, ki si »tako ali drugače jemlje pravico, da sama spregovori – da se prosto, ustvarjalno izrazi« (Zupančič 1995: 3).

Pri sodobnih besedilih je torej precej manj zadrege, že z iskanjem predhodnic, morebitnih vzornic, pa imamo precej večje težave. Ne moremo prezreti dejstva, da je od prvega objavljenega literarnega prispevka kakšne slovenske avtorice – tj. »pesemce« *Vojaka izhod* Fany Hausmannove, objavljene v Jeretinovih *Celjskih Novinah* – minilo komaj 160 let, pa vendarle tudi to ne opravičuje mačehovskega odnosa do tradicije slovenskih literatinj, ki se kaže tudi v šolskem literarnem kanonu. Ne gre le za to, da bi ritualno otrsli prah s kakšne slovenske avtorice, obogatili slovensko literarno zgodovino s tem ali onim imenom ali zadostili novodobnim standardom pouka književnosti, temveč za to, da se senzibiliziramo za malce drugačno perspektivo, preprašamo naše tradirane norme in vrednostne kriterije, odmislimo binarne opozicije in vzamemo pod drobnogled, vsaj občasno, tudi ženski imaginarij, zaradi, kot pravi Irena Novak Popov,

novih vidikov resničnosti in novih zornih kotov; /.../ celovitejše predstave o preteklosti, ki so jo naseljevale tudi nepovabljene pesnice; zaradi večplastnosti literature /.../ (Novak Popov 2004: 190).

Gre za to, da odpremo svojo zavest, vzpostavimo dialog ter prevrednotimo duhovne, mentalne strukture – mite. Gre preprosto za to, da Evridiko osvobodimo njene sence iz onstranstva in jo povabimo na zemeljsko površje. Tokrat dokončno.

⁷ Pesnikov, ki so se lotevali mita o Orfeju in Evridiki, je tudi pri nas veliko, mdr. Jože Snoj, Franci Zagoričnik, Niko Grafenauer, Tomaž Šalamun, Peter Semolič, Irena Zorko-Novak, Janez Strehovec, Erika Vouk (zbirka Bela Evridika ter več drugih pesmi s to tematiko) ter številni drugi (prim. tudi Kos 2007).

Literatura

Adam, Alja, 2007: *Mit o Orfeju in Evridiki – ženska v ljubezenskem diskurzu*. Doktorska disertacija. Mentorica: Eva Bahovec. Ljubljana: Filozofska fakulteta.

Bachmann, Ingeborg, 1995: *Todesarten-Projekt*. Ur. Monika Albrecht in Dirk Göttsche. München: Piper.

Bronfen, Elisabeth, 1993: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. München: Kunstmann.

Bronfen, Elisabeth (ur.), 1996: *Die schöne Seele oder Die Entdeckung der Weiblichkeit*. München, Berlin: Goldmann.

Cixous, Hélène, 1980: *Weiblichkeit in der Schrift*. Berlin: Merve Verlag.

Curtius, Ernst Robert, 2002: *Evropska literatura in latinski srednji vek*. Ljubljana: LUD Literatura.

Evripid, 2001: *Ifigenija v Avlidi*. Ljubljana: Družina.

Fankhauser, Regula, 1996: Das verleugnete Geschlecht der »blauen Blume«. Frühromantische Aufklärungskritik und das »combabische« Geschlecht: Zu Novalis' Entwurf eines frühromantischen Dichtersubjekts. Caduff, Corina, in Weigel, Sigrid (ur.): *Das Geschlecht der Künste*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau. 50–69.

Gerhardt, Marlis, 1982: *Kein bürgerlicher Stern, nichts, nichts konnte mich je beschwichtigen*. Neuwied in Darmstadt: Luchterhand.

Gilbert, Sandra, in Gubar, Susan, 1979: *The Madwoman in the Attic*. New Haven in London: Yale University Press.

Hölderlin, Friedrich, 1971: *Sämtliche Werke. Sechster Band: Briefe*. Ur. Adolf Beck. Stuttgart: W. Kohlhammer.

Hölderlin, Friedrich, 1978: *Hölderlin*. Prev. Niko Grafenauer. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Hölderlin, Friedrich, 1998: *Hiperion ali Puščavnik v Grčiji*. Ljubljana: Nova revija.

Kos, Janko, 2007: *Slovenci in Evropa*. Ljubljana: Študentska založba.

Kurzke, Hermann, 2001: *Novalis*. München: Beck.

Matt, Peter von, 1998: *Die verdächtige Pracht. Über Dichter und Gedichte*. München: dtv.

Mihurko Poniž, Katja, 2008: *Labirinti ljubezni v slovenski književnosti od romantike do II. svetovne vojne*. Ljubljana: Sophia.

- Mihurko Poniž, Katja, 2007: Vloga Karle Bulovec v umetniškem ustvarjanju Ivana Mraka. *Jezik in slovstvo* 52/1. 45–53.
- Milton, John, 2003: *Izgnubljeni raj*. Prev. Marjan Strojan. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Mitchell, Donald (ur.), 1971: *Alma Mahler Werfel: Erinnerungen an Gustav Mahler*. Frankfurt in Berlin: Ullstein.
- Mrak, Ivan, 1984: *Smer in protismer*. Ljubljana: Društvo izdajateljev časnika 2000.
- Novak Popov, Irena 2004: Neraziskana pokrajina poezije. Novak Popov, Irena (ur.): *Antologija slovenskih pesnic*. Ljubljana: Tuma.
- Novalis, 1960: *Schriften. 4. Band*. Ur. Paul Kluckhohn in Richard Samuel. Stuttgart: Kohlhammer.
- Ovidij Naso, Publij, 1977: *Metamorfoze. Izbor*. Prevedel Kajetan Gantar. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Pearson, Lu Emily, 1983: *Elizabethan Love Conventions*. Berkeley: University of California Press.
- Rilke, Rainer Maria, 1988: *Rilke*. Prev. Kajetan Kovič. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Samide, Irena, 2006: Tesnoba avtorstva. Osolnik Kunc, Viktorija et al. (ur.): *Transkulturell = Transkulturno*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za germanistiko. 123–136.
- Schlegel, Dorothea, 1993: *Florentin*. Stuttgart: Reclam
- Schnack, Ingeborg, 1975: *Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes. 2. Band*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Stephan, Inge, 1989: *Das Schicksal der begabten Frau*. Stuttgart: Kreuz Verlag.
- Theweleit, Klaus, 1991: *Buch der Könige. Orpheus und Eurydike. Bd. 1*. Basel in Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern.
- Virant, Špela, 2001: Čutnost teles in besed. Šteger, Aleš, in Kranjec, Mojca (ur.): *Dramatikon* 3. Ljubljana: Študentska založba. 407–415.
- Weigel, Sigrid, 2002: Die Stimme der Toten. Kittler, Friedrich et al. (ur.): *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*. Berlin: Akademie Verlag. 55–73.
- Werfel, Alma Mahler, 1987: *Mein Leben*. Frankfurt am Main: Langen Müller.
- Zupančič, Metka, 2003: Srečanja med Hermesom in Afrodito. *Primerjalna književnost* 26/2. 87–100.
- Zupančič, Metka, 1995: Feministična proza: miti in utopija. *Primerjalna književnost* 18/2. 1–16.

